



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Camila Paiva da Silva

**O erotismo na poesia de Gilka Machado e Judith Teixeira: transformação
na poesia de autoria feminina**

Rio de Janeiro

2021

Camila Paiva da Silva

O erotismo na poesia de Gilka Machado e Judith Teixeira: transformação na poesia de autoria feminina

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Maria Cristina Batalha

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S586 Silva, Camila Paiva da .
O erotismo na poesia de Gilka Machado e Judith Teixeira: transformação
na poesia de autoria feminina / Camila Paiva da Silva. – 2021.
210 f. : il.

Orientadora: Maria Cristina Batalha.

Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto
de Letras.

1. Machado, Gilka, 1893-1980 – Crítica e interpretação - Teses. 2.
Teixeira, Judith, 1930-1959 – Crítica e interpretação - Teses. 3. Erotismo na
literatura – Teses. 4. Homossexualidade na literatura – Teses. 5. Autoria -
Teses. 6. Poetisas brasileiras – Teses. 7. Poetisas portuguesas - Teses. I.
Batalha, Maria Cristina, 1947-. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU [869.0(81):869.0]-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,
desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Camila Paiva da Silva

O erotismo na poesia de Gilka Machado e Judith Teixeira: transformação na poesia de autoria feminina

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 16 de março de 2021.

Banca Examinadora:

Prof^a Dra. Maria Cristina Batalha (Orientadora)

Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Carlos Eduardo Soares da Cruz

Instituto de Letras - UERJ

Prof^a Dra. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo Souza

Instituto de Letras - UERJ

Prof^a Dra. Anna Faedrich Martins Lopez

Universidade Federal Fluminense

Prof^a Dra. Eurídice Figueiredo

Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a minha família (minha mãe, meu marido e minha filha) pelo carinho, apoio, compreensão e paciência que tiveram comigo durante a elaboração do mesmo. Bem como às mulheres (mães, esposas, poetas, escritoras, artistas...) de todos os tempos que precisaram no passado e ainda precisam enfrentar as barreiras impostas pela sociedade patriarcal para se expressarem de diferentes maneiras.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família materna por ter me ajudado em muitos momentos ao longo da vida, colaborando para que eu pudesse chegar à universidade e posteriormente ao curso de doutorado.

Agradeço a minha mãe por ter me ensinado a ter confiança e determinação diante à vida, para nunca desistir dos meus objetivos por mais difíceis que eles sejam. Agradeço, também, por ela ter me ajudado, emocionalmente e financeiramente, a chegar ao fim deste projeto.

Agradeço aos professores que passaram por minha vida e que me fizeram gostar da profissão de professor e da de pesquisador. Agradeço por terem me ensinado o pouco que sei.

Agradeço ao meu marido Márcio Martins pela paciência e companheirismo por todo o curso de doutorado e a elaboração da tese, por ter deixado de sair algumas vezes para que eu pudesse me dedicar à escrita, por ter ouvido várias leituras e explicações dos meus capítulos, por ter me acompanhado a palestras e congressos, por estar comigo sempre que preciso.

Agradeço a minha filha, Manuela Paiva Ferreira, por ter nascido e me dado mais vontade de estudar e pesquisar. Sobretudo pesquisar sobre mulheres que fizeram a diferença em nossa sociedade, seja através da literatura, seja por meio da representação de suas imagens públicas.

Agradeço especialmente a minha orientadora Maria Cristina Batalha, por ter me ajudado estes quatro anos, com dicas, ensinamentos, bibliografias, correções e revisões. Por ter sido sempre compreensiva em suas análises e críticas.

Agradeço a banca examinadora que tanto colaborou para o aperfeiçoamento da minha tese. Aos professores Carlos Eduardo Soares da Cruz e Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo Souza da Uerj; às professoras Anna Faedrich Martins Lopez e Eurídice Figueiredo da UFF, que compuseram a banca examinadora; às professoras Deise Quintiliano Pereira da Uerj e Vanessa Massoni da Rocha da UFF, que foram as suplentes, os meus mais sinceros agradecimentos.

Por fim, declaro que o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada / para os gozos da vida, a liberdade e o amor; /
tentar da glória a etérea e altívola escalada, / na eterna aspiração de um sonho superior...

Gilka Machado

Noutros cenários a minha alma vive! / Outros caminhos... / Por outras luzes iluminada! / _ Eu
vim daquele mundo onde estive, / tanto tempo emparedada...

Judith Teixeira

RESUMO

SILVA, Camila Paiva da. *O erotismo na poesia de Gilka Machado e Judith Teixeira: transformação na poesia de autoria feminina*. 2021. 210 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

O presente trabalho visa demonstrar que Gilka Machado e Judith Teixeira foram de extrema importância para a luta das mulheres em prol de um lugar na sociedade durante o século XX. Visto que a poesia destas autoras marcava um novo olhar para a poesia de autoria feminina, porque abordava assuntos ainda tabus nas sociedades brasileira e portuguesa. As temáticas do erotismo feminino na poesia de Gilka e do homoerotismo na poesia de Judith vão chocar a sociedade e a crítica literária. São esses temas que aproximam as duas poetisas, que na mesma época, mas em países diferentes, tiveram coragem para enfrentarem o julgamento da crítica literária e assim transgredirem no fazer poético. Logo, o período que ficou conhecido por *belle époque* conferiu profundas transformações à cidade e aos espaços públicos, modificando o olhar de intelectuais e artistas sobre o tempo. Deste modo, a mulher, seu desejo, sua autonomia e sua luta por igualdade de direitos são temas deste período, tendo em vista as lutas de gênero que se intensificam durante o século XIX. As personagens femininas, como a *femme fatale*, assumem a função de exemplificar os tempos modernos e questionar o papel da mulher e do artista na sociedade moderna. Dessa maneira, a escrita de autoria feminina terá uma grande importância para a ressignificação da história das mulheres dentro da literatura e da sociedade.

Palavras-chave: Gilka Machado. Judith Teixeira. Poesia. Erotismo.

RÉSUMÉ

SILVA, Camila Paiva da. *L'érotisme dans la poésie de Gilka Machado et Judith Teixeira: infléchissement de la poésie féminine*. 2021. 210 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Ce travail a comme objectif de démontrer l'importance que Gilka Machado et Judith Teixeira ont eu dans la lutte des femmes pour se frayer un chemin dans la société patriarcale dominante du XXe siècle. La poésie de ces deux auteures a imprimé un regard nouveau sur l'écriture pratiquée par des femmes, car elles touchaient à des sujets tabous dans les sociétés brésilienne et portugaise. Les thèmes de l'érotisme féminin présent dans la poésie de Gilka et celui de l'homoérotisme dans la poésie de Judith provoquent un choc dans la société et interpelle la critique de leur temps. Ces deux thématiques rapprochent les deux poètes, à la même époque, mais dans des pays différents, car elles ont toutes les deux eu le courage d'affronter le jugement de la critique, voire d'infléchir la poétique dominante dans leur temps. La période connue sous le nom de *belle époque* a imprimé de profondes transformations à la ville et aux espaces publics, tout en modifiant le regard des intellectuels et des artistes sur leur temps. Dorénavant, la femme, ses désirs, son autonomie et sa lutte pour l'égalité des droits se rangent à l'ordre du jour et ne font que s'intensifier durant le XXe siècle. Les personnages féminins forts, comme la *femme fatale*, deviennent un exemple des temps modernes. Nous estimons ainsi qu'à partir de ce moment l'écriture féminine prendra une importance particulière pour la re-signification de l'histoire des femmes aussi bien dans la littérature que dans la société d'une manière générale.

Mots clés: Gilka Machado. Judith Teixeira. Poésie. Érotisme

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 A VIRADA DO SÉCULO SOB A ÉGIDE DA POÉTICA DE BAUDELAIRE.....	17
1.1 A virada do século e o “campo” das artes.....	23
1.2 A virada do século e o discurso poético no Brasil.....	29
1.3 A virada do século e o discurso poético em Portugal.....	39
2 EROTISMO COMO TRANSGRESSÃO DISCURSIVA.....	48
2.1 O erotismo e o discurso literário.....	49
2.2 O discurso erótico reprimido.....	52
2.3 O erotismo como transgressão literária.....	58
3 A ESCRITA DE AUTORIA FEMININA DO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX; BRASIL E PORTUGAL.....	73
3.1 A invisibilidade da mulher e de sua escrita.....	75
3.2 O lugar da escrita de autoria feminina no Brasil.....	89
3.2.1 <u>Poetas brasileiras do início do século XX: Auta de Souza, Francisca Júlia e Gilka Machado.....</u>	99
3.3 O lugar da escritora em Portugal.....	105
3.3.1 <u>Poetas portuguesas da virada do século XX: Branca de Gonta Colaço, Mercedes Blasco e Judith Teixeira.....</u>	114
4 GILKA MACHADO – POESIA E TRANSGRESSÃO.....	122
4.1 A recepção crítica de Gilka Machado.....	125
4.1.1 <u>Gilka Machado e a revista <i>Festa</i>.....</u>	136
4.2 <u>Gilka Machado e <i>A revelação dos perfumes</i>.....</u>	139
4.3 A mulher, matéria poética de Gilka Machado.....	145
5 JUDITH TEIXEIRA – POESIA E TRANSGRESSÃO.....	158
5.1 A recepção crítica de Judith Teixeira.....	159
5.2 O discurso erótico de Judith Teixeira.....	170
5.2.1 <u>O erotismo ensaístico de Judith Teixeira – <i>Da Saudade e De Mim</i>.....</u>	170
5.2.2 <u>O erotismo na prosa de Judith Teixeira – <i>Satânia e Insaciada</i>.....</u>	176
5.3 <u>A <i>femme fatale</i> e a lésbica, versões da mesma transgressão poética.....</u>	180
CONCLUSÃO.....	194
REFERÊNCIAS.....	196

ANEXO A - Jornais brasileiros de edição feminina.....	206
ANEXO B - Jornal português de edição feminina.....	208
ANEXO C - Poema de Gilka Machado na Revista <i>Festa</i> (1927) nº 2.....	209
ANEXO D - Charge de Amarelhe / sátira ao corpo de Judith Teixeira.....	210

INTRODUÇÃO

Escrever a história das mulheres é sair do silêncio em que elas estavam confinadas. Mas por que esse silêncio? Ou antes: será que as mulheres têm uma história? (PERROT, 2007, p. 16)

Tirar a história das mulheres do silêncio a que ficaram confinadas por séculos de silenciamento imposto pelo poder masculino é uma tarefa difícil, porém gratificante. Essa nova história, contada pelas mulheres, começa a redimensionar a importância de diversas mulheres que foram consideradas intelectualmente incapazes de se manifestarem em espaços públicos, cerceadas em sua fala. Nesse sentido, a história literária também precisa ser revista, isso porque a legitimação do cânone era operada pelos critérios definidos pelos homens, deixando em segundo plano a literatura feita por mulheres.

As mulheres que escreviam eram invisibilizadas de diversas formas, sendo elas excluídas do sistema de produção artística já que eram proibidas de se expressarem fora do âmbito caseiro. Michelle Perrot, em *Minha história das mulheres* (2007), escreve sobre as primeiras vias de escrita que as mulheres tomaram para escrever, conforme a autora no começo elas tinham como lugar de escrita a religião e o imaginário “as vias místicas e literárias; a oração, a meditação, a poesia e o romance (PERROT, 2007, p. 31)”.

Assim, desde o século VII a clausura e a religião são os lugares de escrita das mulheres. Aos poucos, a clausura se quebra e as mulheres passam a escrever sobre temas relativos as suas próprias vivências; no entanto, o sistema patriarcal que rege toda a sociedade continuará por muito tempo tentando manter essas escritoras no anonimato.

Nesse sentido, para a releitura de uma história das mulheres e de uma história literária que abarque mulheres, o jornal teve papel imprescindível, pois trouxe a fala de mulheres e suas manifestações discursivas à tona. As mulheres começam a se expressar nos jornais e a assumir novos papéis na sociedade. Elas assumem o papel de escritoras/jornalistas em periódicos, a princípio com pequenas contribuições, e vão aos poucos tomando os espaços intelectuais pertencentes aos homens.

Ao longo desse trabalho sondaremos o lugar que fora destinado as mulheres na literatura brasileira e portuguesa, principalmente, o que diz respeito à poesia de cunho erótico realizada por escritoras como Gilka Machado e Judith Teixeira no início do século XX. Visamos, com isso, demonstrar que a poesia que ambas elaboraram transgrediu a poesia de autoria feminina neste momento, visto que tinha como tema o erotismo feminino, tema tabu

para a sociedade daquele tempo.

Deste modo, faremos um passeio pelo final do século XIX e o início do XX, a fim de entender como o cenário artístico e social estava mudando com os tempos Modernos. Notaremos, então, que o ponto em comum na poesia de Gilka Machado e Judith Teixeira é o erotismo e que ele encontra lugar na poesia decadentista-simbolista¹. O diferencial, portanto, do erotismo realizado pelas poetisas brasileira e portuguesa é justamente a abordagem sobre o corpo e a liberdade feminina que encontram voz em suas poéticas. Em Gilka, o corpo feminino é tido como manifestação de seu próprio prazer; a emancipação do corpo representa a emancipação da mulher por inteiro. Com Judith Teixeira, o corpo feminino encontra lugar de refúgio em outra mulher; o homoerotismo representa na sua poesia o prazer que não depende do homem e nem de seu olhar. Judith Teixeira faz uma revisitação da poesia masculina que mostra o corpo feminino pela perspectiva do olhar do homem e, no seu poetizar, a mulher é aquela que conhece o prazer da outra verdadeiramente.

Sobre as autoras que pesquisaremos nessa tese, devemos colocar em pauta que apesar das similaridades na escrita e no posicionamento frente às sociedades em que viveram, suas vidas eram bem diferentes, tendo em vista que Judith era de família abastada e teve mais facilidade em se tornar intelectual e Gilka era proveniente de uma família pobre. As condições de inserção na literatura de ambas foi bem diferente, porém elas enfrentaram batalhas parecidas para tentarem se consolidar em seus meios literários e intelectuais.

Esse trabalho será composto por cinco capítulos dispostos em duas partes. A primeira intitulada “O discurso finissecular, pressupostos para uma poesia transgressora” incluirá os dois primeiros capítulos: “A virada do século sob a égide da poética de Baudelaire” e o “Erotismo como transgressão discursiva”. Essa primeira parte visa explicar como a poesia de Charles Baudelaire e, posteriormente, a do decadentismo-simbolismo influenciará a poesia de Gilka Machado e Judith Teixeira; veremos também como a temática do erotismo se torna um importante meio de transgressão para a literatura.

Assim, no primeiro capítulo dessa tese, abordaremos a poesia do final do século XIX e início do século XX, dando ênfase à poesia iniciada por Charles Baudelaire, que irá indicar os caminhos para a poesia “moderna”. Este capítulo, portanto, terá a função de introduzir a tese dando maior enfoque à poesia que surge nesse período. Isto se justifica porque temos o intuito de demonstrar que essa poesia é diferente da poesia considerada clássica, inclusive a poesia romântica, e por isso recebeu certa resistência por parte da crítica e do público. Abordaremos,

¹ Adotaremos essa nomenclatura para falar da estética literária que surge no final do século XIX e se estende para o começo do século XX.

portanto, as manifestações poéticas desse período, em especial o Decadentismo-Simbolismo. Dessa forma, perceberemos que os poetas do período estudado não se limitarão à beleza única, à verdade absoluta e à realidade fixa. Sua preocupação consiste em expressar questões atemporais, não geográficas, não sectárias. Os poetas vão, então, contrariar as perspectivas realistas e parnasianas, que consistiam em refletir a realidade de maneira racional e objetiva, e, neste sentido, eles também irão recusar o idealismo romântico.

Abordar o movimento decadentista-simbolista, portanto, será crucial para compreendermos como o erotismo e a *femme fatale* são tratados pela poesia finissecular, assim como serão tratados nos poemas das autoras que iremos trabalhar ao longo da tese. Esse apanhado histórico sobre o lugar do Simbolismo e dos poetas simbolistas nesses países nos servirá como base para compreendermos o lugar das autoras Judith Teixeira e Gilka Machado. Elas surgem nesse mesmo período e elaboram poesias que possuem características da estética literária que surge no final do século XIX. É claro que é preciso entender que a recepção que as autoras têm por parte da crítica e do público deve-se não só à poesia que elaboram, mas também ao fato de serem mulheres.

A segunda parte, “Poesia de autoria feminina, discurso e transgressão”, será composta pelos outros três capítulos : “A escrita de autoria feminina do final do século XIX e início do XX; Brasil e Portugal”, “Gilka Machado – poesia e transgressão” e “Judith Teixeira – poesia e transgressão”. Esse momento do estudo tem como premissa pontuar que o discurso elaborado pelas autoras no Brasil e em Portugal é o que as faz transgredir dentro do espectro da literatura elaborada por mulheres.

No segundo capítulo desse trabalho, veremos como o erotismo funciona como mola propulsora de uma nova concepção poética. O erotismo na visão de Bataille e Octavio Paz nos norteará a respeito da transgressão que esse tema promove nas poesias de Gilka Machado e Judith Teixeira. Trata-se, então, do erotismo como uma manifestação do desejo através do discurso. No caso de nossas autoras, o discurso que elaboraram expressava o erotismo da mulher, tema tabu na sociedade do início do século XX. Assim, o erotismo reprimido será aqui abordado, pois, é justamente o que aprisionou mulheres por anos em seus lares. Com Michel Foucault, veremos que a repressão sexual passa também pela repressão discursiva, pois os interditos a respeito do sexo vão impedir que se fale também desse tema. Falar sobre sexo é uma grande ruptura com padrões sociais arcaicos, principalmente quando se trata da sexualidade feminina. Logo, é a arte que cumprirá o papel de romper com os tabus e abordar a sexualidade humana. Charles Baudelaire, com suas *Flores do Mal*, inicia, na segunda metade do século XIX, uma poesia que dialoga com temas tabus. Ele aborda o vulgar, o sujo, o

marginal e a sexualidade. No rastro desse poeta, outros poetas formularam poesias que falavam da mulher e de seu corpo; contudo, somente através de poetisas mulheres é que a sexualidade feminina pôde ser expressa com propriedade.

O capítulo três dessa tese fará um apanhado histórico do percurso difícil das autoras brasileiras e portuguesas, visto que precisaram quebrar tabus e enfrentar barreiras para se consolidarem na história literária de seus países. Sendo assim, ao analisarmos a historiografia literária, constataremos que ela retrata a literatura realizada por homens e as manifestações literárias que criaram, bem como os heróis que os representavam. Isso acontece porque a história da humanidade fora narrada por homens, da mesma maneira que construíram uma história literária pautada em uma visão totalmente androcêntrica.

Uma manifestação literária exprime um conjunto estético de uma dada época e carrega os elementos históricos, culturais, estéticos e sociais do momento em que surge. Para compreendermos a invisibilidade das mulheres na história da literatura é preciso perceber o contexto de emergência literária feita pelas mulheres e as dificuldades que essas tiveram de se firmarem no cenário literário brasileiro e português (foco de nosso estudo). Os motivos que veremos são o retrato da sociedade patriarcal do final do século XIX e início do XX, nos dois países. Veremos ao longo da tese como o discurso masculino se instaura em diferentes esferas da sociedade e fomenta a invisibilidade feminina, seja pela configuração das heroínas românticas que reafirmam o espaço doméstico e as atitudes delicadas, seja pela normatização das maneiras próprias do gênero feminino. Nesse capítulo, entenderemos que a crítica literária brasileira e portuguesa da virada do século XIX para o XX e, posteriormente, durante as primeiras décadas do século XX, não evidenciava as escritoras que surgiam, embora estas fossem muitas e produzissem um farto material literário. Com efeito, lutar pela emancipação das mulheres tornou-se fundamental para que as autoras pudessem se estabelecer nos meios intelectuais.

Muitas foram as lutas das mulheres para se estabelecerem nos âmbitos público e social. Dessa maneira, o movimento feminista² surge como um projeto político que visa os direitos das mulheres e sua colocação em lugar de igualdade aos homens na sociedade. As expressões do feminismo são amplas, elas podem ser coletivas ou individuais, moderadas ou radicais. Manifestam-se em diferentes espaços, arte, literatura, música, dança, teoria, manifestação, todos os meios de comunicação podem ser utilizados para exposição dos ideais

² Não pretendemos nesse trabalho abordar profundamente as questões referentes aos movimentos feministas. Na verdade, faremos somente um apanhado geral dos mesmos, porque entendemos que as mulheres que lutaram por emancipação e direitos iguais na sociedade, mais especificamente as que surgem no século XIX, foram importantes na abertura de espaços intelectuais e literários.

feministas. Devido a anos de repressão psicológica e de prisão física, tendo em vista o enclausuramento das mulheres no lar, mostrar-se forte e capaz de independência era um posicionamento importante a ser tomado. Assim, a história das mulheres começa a traçar novos rumos graças aos movimentos feministas que foram surgindo ao longo do tempo e se consolidando.

Gilka Machado será nossa representante brasileira da poesia erótica feminina. A inovação na poesia de autoria feminina é realizada pelo erotismo que iremos analisar em seus versos. Logo, o capítulo quatro de nosso trabalho visa entender como a poeta de *Cristais Partidos* fora recebida pela crítica literária brasileira e como sua poesia erótica revela sua luta pela causa das mulheres e traz à tona a sexualidade feminina.

A poeta começa sua escrita junto a grandes transformações na sociedade brasileira e a *belle époque* influencia o modo de vida urbano; a modernidade começa a manifestar-se através das ruas cheias de pessoas, que passam a consumir cafés, teatros e a circular pelos passeios públicos. É nesse período de urbanização social, avanços tecnológicos, modernização da sociedade em geral, porém de acentuação da desigualdade social, além do avanço nas questões das mulheres e na luta por sua emancipação, que Gilka Machado lança seu primeiro livro, *Cristais Partidos*, na cidade do Rio de Janeiro.

Gilka Machado marcou a literatura de autoria feminina brasileira, porque ousou fazer poesias eróticas em um tempo em que a voz dos homens prevalecia e ditava o que era bom e o que era mal dentro do cenário literário. Fora justamente a sua poesia erótica que a levou a ser uma das poucas mulheres a serem reconhecidas como escritora em seu tempo. Todavia, a mesma poesia erótica a condenou à maledicência de seus contemporâneos. Conforme a própria autora em suas “Notas autobiográficas”³: “A má fama é indelével. Todas as portas se me fecharam, ficando aberta uma que não consegui transpor por invencível repugnância (MACHADO, 2017, p. 15)”.

A poesia erótica portuguesa em nosso trabalho será vista através da autora Judith Teixeira, poeta que será julgada por manifestar um erotismo lésbico em seus versos. No capítulo cinco, concluiremos nossa análise sobre a poesia de autoria feminina observando a recepção da estética literária de Judith Teixeira em Portugal. A primeira obra da autora, *Decadência*, em sua primeira edição em 1922, foi recolhida e queimada junto a outros livros considerados imorais pela sociedade e o governo português, tão grande foi a perseguição que Judith sofreu em Portugal.

³ Texto originalmente publicado na antologia poética de Gilka Machado, feita pela Editora Cátedra *Poesias Completas* de 1978.

Embora Judith Teixeira tenha sido bastante participativa no meio intelectual português do começo do século XX, as barreiras relacionadas ao gênero fizeram-na ser esquecida por muito tempo pela historiografia literária portuguesa, sendo, portanto, de extrema importância fazermos um resgate do discurso literário da autora. De fato, Judith Teixeira foi uma grande poeta que, por meio de seu discurso poético homoerótico, mexeu com a forma de escrever poesia feminina em Portugal. Veremos ao longo desse capítulo como a transgressão discursiva de Judith Teixeira é evidenciada pelas suas poesias. Da mesma maneira, analisaremos como foi a recepção crítica portuguesa diante dos versos homoeróticos da poeta, e como a mesma reagira a essa crítica literária e à sociedade conservadora em que vivia.

Por conseguinte, durante este capítulo veremos a rejeição sofrida pela poeta Judith Teixeira pela crítica e pelo público português do início do século XX, e notaremos, ao longo do trabalho, que isso se deu, sobretudo, por causa do teor de seus poemas. De acordo com Cláudia Alonso, em nota introdutória à *Prosa e Poesia*, a marginalização de Judith deve-se, na realidade, “pelo fato de sua poesia conter um subtexto lésbico nem sempre disfarçado”.

Dessa maneira, o erotismo será a abordagem discursiva que diferenciará as autoras das demais contemporâneas. Todavia, também é aquilo que as condena pelo crivo da crítica literária masculina ao não lugar na história literária de seus países. É a transgressão de seus poetizares que as coloca em um espaço de invisibilidade na historiografia literária.

**PARTE I: A POESIA FINISSECULAR, PRESSUPOSTOS PARA UMA POESIA
TRANSGRESSORA**

1 A VIRADA DO SÉCULO SOB A ÉGIDE DA POÉTICA DE BAUDELAIRE

O período que ficou conhecido como a *belle époque* compreende o final do século XIX e início do XX, e foi marcado por grandes modificações sociais, econômicas e políticas. Esse foi um período de aparente otimismo, provocado pelos avanços científicos e tecnológicos. A boemia, os cafés, os teatros e a arquitetura nova marcavam os novos caminhos dos franceses. A Europa tornava-se mais cosmopolita e industrial, com isso, a vida urbana passava a ser cada vez mais intensa. Dessa maneira, a modernização que se inicia nesse momento irá influenciar tanto a vida dos cidadãos comuns como a dos artistas.

Walter Benjamin destaca os novos olhares sobre o mundo moderno em seu texto *A Paris do segundo império em Baudelaire* (1991). Benjamin toma a cultura como o centro da sociedade e analisa a cidade, suas contradições, a arte e a própria cultura, sob o olhar do poeta Charles Baudelaire. O autor mostra Paris e suas modificações durante a *belle époque*, apontando que as ruas começam a revelar-se o centro de todas as manifestações daquele tempo, onde o artista absorve os novos e rápidos acontecimentos e os exterioriza por meio da arte.

Portanto, a assimilação do literato à sociedade em que ele vivia se efetuou no bulevar. No bulevar é que ele se punha à disposição de qualquer evento interessante, de um jogo de palavras ou de um boato. No bulevar é que ele desdobrava os europeus de suas relações com colegas e pessoas da vida: e ficava tão dependente dos seus efeitos quanto as meretrizes em relação a sua arte de vestir e travestir. Ele passava no bulevar as suas horas de lazer, exibindo-se às pessoas como se fosse uma parte de seu tempo de trabalho. Comportava-se como se tivesse aprendido de Marx que o valor de toda mercadoria é determinado pelo tempo de trabalho socialmente necessário a sua produção. Assim, o valor de sua própria força de trabalho passa a ter algo de quase fantástico em vista do ampliado não-fazer-nada, que aos olhos do público, é necessário para seu aperfeiçoamento (BENJAMIN, 1991, p. 59-60).

Walter Benjamin nos leva a Paris do século XIX mostrando o capitalismo crescente, a modernização e tudo que envolve esse processo. Logo, observamos com o crítico que os tempos modernos promovem a ascensão da burguesia, no entanto, colocam o proletariado em uma situação ainda mais precária, muitas horas de trabalho e pouco dinheiro. Enquanto isso a mercadoria torna-se um sonho coletivo, independente da classe social. Há, então, uma fantasmagoria do consumo, que causa um esvaziamento nas lutas e nas relações interpessoais.

A fantasmagoria abordada por Benjamin é bem relevante para formulação de nosso pensamento acerca desse período. O consumo ilusório era proporcionado pela imagem sedutora que a sociedade produzia para atrair os cidadãos iniciantes consumistas. Mas essa

ilusão consistia em esquecer a origem da mercadoria que, produzida pelo proletariado, aqui é comprada pelo próprio. Por isso, trata-se de uma falsa felicidade momentânea, construída pelo capitalismo que mascara o trabalho árduo da produção com marketing positivo e entusiasta sobre o produto. O reflexo desta fantasmagoria do consumo está no indivíduo que passa cada vez mais a criar e viver falsas alegrias.

As exposições universais são os centros de peregrinação ao fetiche mercadoria. ‘A Europa se deslocou para ver mercadorias’, afirma Taine, em 1855. [...] Os trabalhadores formarão a primeira clientela. O quadro da indústria de entretenimento ainda não se constituíra. Este quadro, é a festa popular que o fornece. [...] As exposições universais idealizam o valor de troca das mercadorias. Criam um quadro no qual seu valor de uso passa a segundo plano. As exposições universais constituíram uma escola onde as multidões, forçosamente afastadas do consumo, se imbuíram do valor de troca das mercadorias a ponto de se identificarem com ele. [...] Assim, elas dão acesso a uma fantasmagoria onde o homem entra para se deixar distrair (BENJAMIN, 2006, p. 57).

A distração do homem moderno torna-o vazio, pois não lhe interessam mais as relações que não proporcionem emoções e não preencham os desejos de consumo. Logo, há um esvaziamento nas relações pessoais. Georg Simmel, em *As grandes cidades e a vida do espírito* (1903), discorre acerca das relações do humano com o mundo Moderno. Veremos em seu texto que a turbulência e o caos do período impediam o sujeito de manter-se à parte de tudo.

O fundamento psicológico sobre o qual se eleva o tipo das individualidades das grandes cidades é a intensificação da vida nervosa, que brota da mudança acelerada e ininterrupta das impressões interiores e exteriores. O homem é um ser da diferença, isto é, a sua consciência é espicaçada por meio da distinção da impressão momentânea em face da precedente; as impressões persistentes, a insignificância das suas diferenças, a regularidade habitual do seu decurso e dos seus contrastes desgastam, por assim dizer, menos a consciência do que a apressada aglomeração de imagens mutáveis, a distância brusca no interior daquilo que se abarca com um olhar, o imprevisível das impressões que se impõem (SIMMEL, 1903, p.4).

Simmel coloca a grande cidade como pólo de contradições: ao mesmo tempo em que provoca no sujeito uma introspecção preventiva, já que é preciso se resguardar das demandas da cidade para não se perder em seus conflitos, cria interações diversas que facilitam a intelectualidade. Segundo o autor, as relações dos habitantes das grandes cidades são “diversas e complicadas” e por terem interesses diversos, “as suas relações e actividades enlaçam-se num organismo tão articulado que, sem a mais exacta pontualidade nas promessas e prestações de serviços, o todo se desmembraria num caos inextricável (SIMMEL, 1903, p.7)”.

O homem começa a renegar a sociedade materialista em prol do cultivo dos sentimentos mais íntimos e é na introspecção que este homem encontra conforto e

possibilidade de recriar o mundo por meio da arte.

O poeta Paul Verlaine expõe sua nostalgia com o período através da morbidez de seus versos que, conforme Álvaro Cardoso Gomes pareciam desejar que “os valores da civilização ocidental caíssem por terra”, como ilustram os versos de Verlaine citados por ele:

Eu sou o Império no fim da decadência,
Que olha passar os grandes Bárbaros brancos
Compondo acrósticos indolentes
Num estilo de ouro onde o langor do sol dança (VERLAINE apud GOMES, 1994, p. 11).

Fazia-se necessário repensar os conceitos até então preestabelecidos. Os artistas passam a contestar as contradições da burguesia e da sociedade francesa.

Charles Baudelaire, em meados do século XIX, inicia uma forte crítica à fantasia proporcionada pelos tempos modernos e um questionamento quanto ao lugar do artista neste momento. Em *Obras estéticas filosofia da imaginação criadora* (1993)⁴ Baudelaire nos apresenta o olhar do público daquele tempo para o artista e do artista para a obra. O poeta fala da busca dos artistas por “surpreender o público” e de que este desejo é “legítimo”, no entanto, que o que mais importa é como você irá surpreender, quais métodos serão usados para a surpresa. Desse modo, critica o jogo entre público e o artista, afirmando que o público quer “ser surpreendido por meios estranhos à arte, e seus artistas obedientes conformam-se a seu gosto (BAUDELAIRE, 1993, p.90)”, porque conforme o autor, os artistas querem atingir o público “através de estratégias indignas, porque o sabem incapaz de extasiar-se diante da tática natural de arte verdadeira (BAUDELAIRE, 1993, p. 90)”.

Baudelaire em outro ensaio, *Sobre a Modernidade* (2007), fala sobre os conceitos estéticos consagrados, como o conceito de beleza. O poeta, então, elabora seu questionamento a respeito da beleza exposta pela poesia clássica. Desse modo, ele aponta para a beleza do “menor”, do corriqueiro e do vulgar.

Há neste mundo, e mesmo no mundo dos artistas, pessoas que vão ao Museu do Louvre, passam rapidamente — sem se dignar a olhar — diante de um número imenso de quadros muito interessantes embora de *segunda categoria* e plantam-se sonhadoras diante de um Ticiano ou de um Rafael, um desses que foram mais popularizados pela gravura; depois todas saem satisfeitas, mais de uma dizendo consigo: “Conheço o meu museu”. Há também pessoas que, por terem outrora lido Bossuet e Racine, acreditam dominar a história da literatura (BAUDELAIRE, 2007, p. 7).

O poeta valoriza, assim, os artistas tidos em sua época como menores. Baudelaire propõe um olhar para o presente, para o que acontecia no seu tempo e para os artistas

⁴ “Salão de 1859, cartas publicadas na *Revue Française* nos dias 10, 20 de junho e 10, 20 de julho de 1859”, *Obras estéticas Filosofia da imaginação criadora* (1993) de Charles Baudelaire.

contemporâneos. Ele considerava necessário entender que a beleza, a moda, os costumes, a cultura, e a literatura, eram transitórios, portanto, mudavam conforme a época. Porque mesmo que buscassem no passado referenciais iriam se transformar em algo que só o presente poderia configurar.

Na verdade, esta é uma bela ocasião para estabelecer uma teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto; para mostrar que o belo inevitavelmente sempre tem uma dupla dimensão, embora a impressão que produza seja uma, pois a dificuldade em discernir os elementos variáveis do belo na unidade da impressão não diminui em nada a necessidade da variedade em sua composição. O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro aprazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana. Desafio qualquer pessoa a descobrir qualquer exemplo de beleza que não contenha esses dois elementos (BAUDELAIRE, 2007, p. 10).

O autor atribui ao belo diferentes dimensões, sendo assim de difícil definição, já que não pode ser considerado “único e absoluto”. Posto que, conforme o autor, o belo é constituído de um “elemento relativo” que será instituído de acordo com a circunstância histórica e social, tendo a ver com a “moral e a estética de uma época” (BAUDELAIRE, 2007, p. 8). Logo, “um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão (BAUDELAIRE, 2007, p. 10)”.

Baudelaire continua sua crítica aos tempos modernos e inicia uma abordagem sobre o conceito de maquilagem, ou seja, sobre o conceito de artificial. Em “Elogio da Maquilagem” o autor fala sobre a concepção de natural exposta no século XVIII, que atribuía beleza às coisas naturais. Para ele os maiores “erros relativos ao belo” nasciam de uma falsa concepção moral. Como o mesmo afirma, durante o século XVIII a natureza teria sido “tomada como base, fonte e modelo de todo o bem e de todo o belo possíveis” (BAUDELAIRE, 2007, p. 61). Todavia, isso seria um paradoxo, pois, segundo Baudelaire, é a natureza do indivíduo que o faz cometer atos abomináveis:

É a infalível natureza que criou o patricídio e a antropofagia, e mil outras abominações que o pudor e a delicadeza nos impedem nomear. É a filosofia, é a religião que nos ordena alimentar nossos pais pobres e enfermos. A natureza (que é apenas a voz de nosso interesse) manda abatê-los. Passemos em revista, analisemos tudo o que é natural, todas as ações e desejos do puro homem natural, nada encontraremos senão horror. Tudo quanto é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo (BAUDELAIRE, 2007, p. 62).

Para o autor, é o artificial produto da razão, pois diferente do que é natural, segue uma lógica, têm um pensamento prévio que o constitui, não se baseando na desculpa dos instintos.

Consequentemente, a crítica de Baudelaire configura uma crítica à estética clássica que consagrou como belo a imitação da natureza. Os tempos modernos requeriam uma estética que reconfigurasse a ideia de beleza e de naturalidade. A revisitação do natural e do belo imprime beleza ao artificial, ao marginal e ao corriqueiro. Por conseguinte, Baudelaire elabora uma poesia que fala do lugar de um homem comum e cosmopolita, questionando o tempo, a burguesia e a arte. Assim, temas como a sexualidade, a mulher, a morte, o mal e o inferno, serão constantes em sua poesia.

As flores do mal foi um livro marcante para a poesia moderna, sobretudo pela abordagem de assuntos tabus e por fazer críticas sociais. O referido livro se chamaria *Les lesbiennes*, pois apresentava poemas sobre amor entre mulheres; contudo, o autor opta pelo título *As flores do mal* e, assim, é lançado em 1857, mas sem os poemas que abordavam o amor entre mulheres, por recomendação da censura (MENEZES, 2010).

Apesar de os poemas sobre o amor entre mulheres não terem entrado na primeira edição, a obra foi um choque para aquele leitor da segunda metade do século XIX, como aponta Marcos Menezes no ensaio “Baudelaire a mulher e 'o amor que não ousa dizer seu nome’”. O autor afirma que há uma “violência na temática dos poemas”, porque, conforme o mesmo, “o livro todo, do primeiro ao último verso, apresenta-se como confissão de uma pessoa original vacilando entre luz e trevas (MENEZES, 2010, p. 118)”. Para Menezes, Baudelaire rompe com o romantismo poético, se utilizando de uma “linguagem do dia-a-dia” com um “canto profundo do poema”, assim conferindo uma “singularidade” ao poema (MENEZES, 2010, p. 118).

Em vista disso, Baudelaire revisita o poetizar introduzindo símbolos fortes que visavam indagar a sociedade capitalista que emergia. Ainda conforme Menezes:

Não há para Baudelaire termos proibidos ou nobres. Sua arte incisiva, mordaz, explode nos quadros macabros, bem como nas evocações eróticas, satânicas, exóticas, nostálgicas ou místicas. Já em sua criação literária Baudelaire, confessa-se desejoso de maldizer, ou melhor, zombar de todos. É uma crítica mordaz à sociedade de seu tempo, tempo que inaugura o capitalismo (MENEZES, 2010, p. 118 e 119).

Dessa maneira, Baudelaire anuncia seu discurso inovador em seu poema/prólogo/manifesto “Ao leitor”. O poeta faz uma construção discursiva que ironiza os conceitos tradicionalistas da sociedade francesa do século XIX. O pecado, o corpo, o diabo, o inferno, a treva, o estupro, a hipocrisia são alguns dos elementos que ele evoca para interpretar o veneno social que todos seus contemporâneos viviam como autômatos. Assim, ele inicia o poema mostrando que os pecados são vícios que nos causam remorsos: “A tolice,

o pecado, o logro, a mesquinhez/ Habitam nosso espírito e o corpo viciam,/ E adoráveis remorsos sempre nos saciam,/ Como o mendigo exhibe a sua sordidez (BAUDELAIRE, 2012, p. 71)”.

O poeta continua formulando versos ainda mais ferozes, que situam o homem e o próprio poeta em um lugar comum, passível de erros e acertos. Baudelaire demonstra através de seus versos que somos humanos e por isso mais próximos do Diabo, do mal e do pecado do que do sagrado, do santo e do perfeito.

É o Diabo que nos move e até nos manuseia!
Em tudo o que repugna uma joia encontramos,
Dia após dia, para o Inferno caminhamos.
Sem medo algum, dentro da treva que nauseia
(...)
Se o veneno, a paixão, o estupro, a punhalada
Não bordaram ainda com desenhos finos
A trama vã de nossos míseros destinos,
É que nossa alma arriscou pouco ou quase nada.
(...)
(BAUDELAIRE, 2012, p. 71).

Nos versos finais o poeta nos mostra com clareza como ele e o leitor estão no mesmo lugar, isso porque tanto o poeta quanto o homem vivem a mesma situação de vulnerabilidade. Então, conclui seu poema afirmando que: “É o Tédio! O olhar esquivo à mínima emoção,/ Com patíbulo sonha, ao cachimbo agarrado./ Tu conheces, leitor, o monstro delicado/ - Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão! (BAUDELAIRE, 2012, p. 71)”.

Baudelaire, por meio de seu poetizar, inicia uma nova estética poética que visa questionar os conceitos sociais e culturais do século XIX. De acordo com Pierre Bourdieu, em *As regras da arte*: “Flaubert, como se sabe, contribuiu muito, com outros, Baudelaire especialmente, para a constituição do campo literário como mundo à parte, sujeito as suas próprias leis” (BOURDIEU, 1996, p. 64). Assim, Bourdieu atesta que só é possível haver uma verdadeira revolução na arte se houver uma afirmação “da revolta e da resistência” de forma clara. Segundo o autor: “as virtudes de revolta e de resistência devem afirmar-se com toda a clareza, redescobrir os princípios esquecidos, ou renegados, da liberdade intelectual” (BOURDIEU, 1996, p. 64).

A autonomia literária é tratada por Bourdieu como marco cultural importante da metade do século XIX. O autor afirma que com o crescimento industrial, tecnológico e a ascensão da burguesia, formada por “novos-ricos sem cultura dispostos a fazer triunfar em toda a sociedade os poderes do dinheiro e sua visão do mundo profundamente hostil às coisas intelectuais” (BOURDIEU, 1996, p. 64), o campo literário fica sujeito a uma “subordinação estrutural” comandada pelo mercado literário. Iniciam-se, então, mecanismos de trocas e

articulações entre os campos, político, econômico e literário. Os artistas subordinam-se às imposições do campo de poder para encontrarem legitimação, todavia, os que assim não fazem são excluídos, como afirma Bourdieu em relação a Baudelaire: “nessa grande cadeia há excluídos *tout court*: no primeiro lugar, Baudelaire, proscrito da corte e dos salões dos membros da família imperial” (BOURDIEU, 1996, p. 68).

1.1 A virada do século e o “campo” das artes

A autonomia da arte é para Bourdieu a gênese da constituição do campo artístico, literário e de todo campo intelectual, sendo isso o que permite que estes campos tenham suas próprias regras. Percebemos que o “campo literário” estrutura seus próprios mecanismos que determinam sociologicamente o que tem “valor” ou não dentro do campo. No entanto, mesmo o “campo literário” sendo um campo autônomo, é dependente de outros campos como os: cultural, econômico e político.

O espaço pertencente ao “campo literário” detém o tipo de capital que está em jogo e que se impõe sobre os atores, conforme a posição que ocupam dentro dele. Bourdieu vai dizer então que:

O campo literário (etc.) é um campo de forças a agir sobre todos aqueles que entram nele, e de maneira diferencial segundo a posição que aí ocupam (seja, para tomar pontos muito afastados, a do autor de peças de sucesso ou a do poeta de vanguarda) ao mesmo tempo que um campo de lutas de concorrência que tendem a conservar ou a transformar esse campo de forças. E as tomadas de posição (obras, manifestos ou manifestações políticas etc.), que se pode e deve tratar como um "sistema" de oposições pelas necessidades da análise, não são o resultado de uma forma qualquer de acordo objetivo, mas o produto e a aposta de um conflito permanente. Em outras palavras, o princípio gerador e unificador desse "sistema" é a própria luta (BOURDIEU, 1996, p. 262 e 263).

As necessidades do campo vão agir sobre os atores que nele entram e as tomadas de posição estabelecerão uma luta constante, que depende de fatores internos e externos a ele. O “espaço dos possíveis” será determinado pela “lógica” do campo literário, que é percebida por “um sistema de categorias (sociais)”, que exercem suas possibilidades e condições de aceitação de acordo com o momento histórico e o espaço que ocupam. Ou seja, para Bourdieu: “os conceitos de gêneros, de escolas, de maneiras, de formas, definem e delimitam o universo do pensável e do impensável” (BOURDIEU, 1996, p. 266 e 267).

Em vista disso, quando um autor não se submete às regras de regulação das obras no campo não encontra ali lugar, porque, como afirma Bourdieu: “toda a história do campo é imanente a cada um de seus estados” e “para estar à altura das exigências objetivas do campo” faz-se necessário “possuir um domínio político ou teórico dessa história e do espaço dos possíveis no qual ela se perpetua” (BOURDIEU, 1996, p. 275). O sociólogo apreende a escrita como um lugar de negociação que dialoga com a produção literária, sua circulação e seu consumo, e são as tomadas de posição dentro do “campo” que irão atribuir valor positivo ou negativo a determinada obra e/ou autor.

Alguns poetas do final do século XIX, como Baudelaire, assumem uma postura contrária ao campo artístico de modo geral, predominante naquele tempo, traduzindo as muitas dimensões da realidade, por meio de diferentes concepções de beleza, verdade e espaço. Dessa forma, os poetas desse tempo não vão se limitar a uma concepção de beleza única, de verdade absoluta nem de uma realidade fixa. A preocupação destes artistas consiste em expressar questões atemporais, não geográficas, não sectárias, renegando a razão como princípio organizador do mundo. Esses poetas vão na contramão das perspectivas realistas e parnasianas, que consistiam em refletir a realidade de maneira racional e objetiva, e recusar, por conseguinte, o idealismo romântico. Concordamos, portanto, com Benjamim Abdala Júnior, de que existe uma atmosfera decadente da “sociedade positivista burguesa”, que faz com que os artistas se revoltam e passem a contestar as convenções sociais daquela sociedade.

A atmosfera decadentista das produções artísticas dos fins do século XIX está associada à ideia de decadência da sociedade positivista burguesa. Constitui uma revolta dos intelectuais em favor de uma vitalidade de suas produções que consideravam ameaçadas pelo convencionalismo social. Decadente era, pois, a sociedade, e não as suas produções artísticas. Estas, ao contrário, deveriam ser bem construídas para servir de refúgio para a criatividade do intelectual. Tratava-se de libertar a vida interior dos dogmas positivistas pela força da criação, por meio da vontade intelectual (ABDALA JÚNIOR, B., 2007, p. 242).

Logo, os poetas finisseculares vão expressar a sociedade decadente de seu tempo com seus versos. O decadentismo se apresenta como uma forma de contestar as contradições dos tempos modernos e o crescimento tecnológico e industrial que impunha novas formas de sociabilidade e novos sentidos para a arte em geral. A escola literária correspondente a esse período, o Simbolismo, irá ressaltar as características decadentes da sociedade burguesa e o lugar do artista nesse momento (ABDALA JÚNIOR, 2007).

Por conseguinte, o espírito decadente que os poetas do simbolismo assumiram para si, deixava transparecer suas questões sobre a vida em sociedade na França. Abdala Júnior afirma, então, que os poemas simbolistas refletiam a “situação histórica” dos artistas, ou seja, “a fugacidade e o esmorecimento das formas, com um mundo que fugia ao seu controle”

(ABDALA JÚNIOR, B., 2007, p. 242).

Os poetas finisseculares representavam a condição do ser humano e do artista através dos símbolos. De acordo com Gomes, “A obsessão pelo consumo, pela produção desenfreada de novidades, leva ao modismo, ao princípio de que tudo é transitório, inclusive os critérios de gosto e de arte” (GOMES, 1994, p. 9).

A rapidez que o modismo impõe, faz com que o homem passe a sentir o mundo segmentado, pautado em um constante movimento das coisas, onde tudo é passageiro, inclusive os valores morais, construídos ao longo da história por instâncias como a Igreja e a família. Dessa maneira, conforme o homem vai tendo consciência de sua condição no mundo, de que tudo é efêmero e de que não existe verdade ou realidade fixas, ele toma consciência de que sua existência também é passageira.

Assim, o espírito da decadência se instaura devido às mazelas urbanas atribuídas à Revolução Industrial e à incerteza do homem quanto à ciência e à razão. Como atesta Gomes:

O homem que acreditava ter acesso aos segredos do universo, via razão e via progresso, vê de repente que tudo não passa de ilusão, que o universo é regido por forças incontroláveis que ele desconhece completamente. Esse sentimento leva-o à descrença, ao desalento e faz com que adote uma postura de desprezo em relação a tudo que lembra o mundo burguês da luta, da operosidade, da conquista (GOMES, 1994, p. 11).

Os poetas desse período foram atuantes, como evidenciamos na revista *O Decadente*, de 1886, que fora criada por eles e expressava as questões que preocupavam aquela sociedade. Os poetas que escreviam para *O Decadente* conseguiram atrair o olhar da crítica e da imprensa parisiense e com isso receberam a alcunha de Decadentes, alcunha essa de que se apropriaram como uma “bandeira”. Conforme vemos na crítica de Francisco Luiz da Gama Rosa⁵: “A denominação de Decadentes lhes veio da imprensa parisiense: somente tiveram a habilidade de rebater o golpe, aceitando a alcunha como uma bandeira de partido (ROSA, 1888, p. 2)⁶”.

Em um longo trecho do artigo de Gama Rosa para a *Tribuna Liberal*, encontramos mais registros sobre a revista dos poetas decadentes famosos, dos menos famosos e sobre suas produções. Gama Rosa afirma que:

Um dos chefes, que acima mencionamos, Paul Verlaine, homem de cerca de cinquenta anos, é o único velho do grupo e o que tem produzido maior número de obras. O outro chefe, Stéphane Mallarmé, é o autor muito apreciado de *L'après-midi d'un faune*, produção de grande merecimento, e dos *Poèmes de Edgar Poe*, tradução. Os outros Decadentes mais notáveis, por obras já publicadas, são: René

⁵ Francisco Luiz da Gama Rosa foi um médico e jornalista do século XIX. O mesmo escreveu o artigo “Os Decadentes” para a *Tribuna Liberal*, RJ, que foi distribuído em três edições, 8, 9 e 10.

⁶ Gama Rosa, em “Os Decadentes”, *Tribuna Liberal*, ed. 9. p. 2, 8 de dezembro de 1888.

Ghil, talento *horsligne*, considerado o poeta genial da plêade, autor do poema *Traité du verbe*; Stuart Merrill autor de *Les Gammes*; Jules Laforgue, o poeta de *Les Complaintes*; Jean Moréas, que publicou *Les Contilènes*; Ernest Raynaud, autor de *Le Signe*, poesias, e grande número de outros poetas e prossadores que cada ano aumentam em dezenas de volumes a já avultada biblioteca da Escola Decadente (ROSA, 1888, p. 2)⁷.

A respeito da terminologia “decadente”, sabe-se que Anatole Baju foi um dos escritores que mais se empenhou em associar a estética poética daquele período à ideia de decadência, sendo ele um dos fundadores da revista *O Decadente* e responsável por um manifesto decadentista. Conforme vemos com Elvo Clemente, em *Folhas do caminho*, livro de crítica literária brasileira, Anatole Baju lança o manifesto decadente e apresenta seu ideal nos seguintes termos: “Dissimular o estado de decadência seria o acúmulo da insensatez. Religião, costumes, justiça, tudo decai, tudo sofre uma transformação inelutável (BAJU apud CLEMENTE, 2003, p. 24).”

Ainda sobre o nome do movimento que surge no final do século XIX na França, sabemos que não houve um consenso sobre o nome por parte da crítica literária, posto que não compreendiam a ideia de se auto declararem decadentes. Assim, Jean Moréas, por exemplo, batizou a corrente literária de Simbolismo em um artigo manifesto publicado no *Figaro* em 18 de setembro de 1886 (CLEMENTE, 2003).

Contudo, os limites entre Decadentismo e Simbolismo não ficaram bem definidos em sua época e, segundo Mario Praz: “a distinção entre os decadentes e simbolistas é muito difícil de estabelecer, e pouco ajuda saber que os primeiros se reuniam em Montmartre e os segundos na Rive Gauche (PRAZ, 1996, p. 349)”.

Desse modo, os poetas desse período, independentemente da nomenclatura, repensavam as estruturas sociais daquela época, bem como, ressignificavam o discurso poético. Ana Balakian discorre sobre o espírito decadente que o movimento já denominado simbolista imprimia em sua arte e sobre o caráter filosófico desse espírito. Diz ela:

Seu maior campo de influência estava nas sugestões que deixou, através de sua conduta pessoal e de suas obras para precisar o espírito “decadente”: a conduta retraída, a preocupação com o mistério da vida, a inutilidade do livre-arbítrio, a iminência da morte na existência diária do homem, o abismo de nossas incompreensões – mas, acima de tudo, a consciência do papel do artista, o consolo das artes como o único meio contra o demolidor acaso, a permanência do homem através da emissão de um pensamento (BALAKIAN, 1985, p. 21).

O espírito decadente ao qual Balakian se refere não é uma novidade do final do século XIX. Na verdade, ele foi gerado durante o Romantismo, quando os escritores foram tomados

⁷ Gama Rosa, em “Os Decadentes”, *Tribuna Liberal*, ed. 9. p. 2, 9 de dezembro de 1888.

pelo culto dos sentimentos mais sombrios, ou seja, aquilo que se convencionou chamar de “mal do século”. Então, Gomes vai dizer que entre o poeta do mal do século e o decadente simbolista há grande semelhança. No entanto, “o primeiro é todo emotivo e, por vezes, procura na mulher, no suicídio, um lenitivo para existência. Já o segundo é frio, racional e mesmo cínico: despreza o amor e vive artificialmente” (GOMES, 1994, p. 13). Sem contar as diferenças conceituais explicitadas por Gomes, percebe-se que há um parentesco irrefutável entre os poetas do fim do século e os poetas do Romantismo, tendo em vista o idealismo e o espiritualismo que ambos traduzem em suas poéticas.

A semelhança entre o movimento simbolista e o Romantismo encontra lugar comum em Emmanuel Swedenborg, escritor do século XVIII que escreveu o livro *De coelo et de inferno (Sobre o céu e o inferno)* (1758). Esse livro se tornou um guia para a filosofia romântica e posteriormente veio a influenciar a corrente simbolista. A obra tem natureza mística, porque coloca em evidência a complexidade das relações do mundo terreno e do celeste, que ele cunhou de “correspondências”. As “correspondências” vão guiar o modo de vida romântico, que tentava negar o mundo material em prol do sujeito e do espírito. Elas serão também o cerne da poesia finissecular, pois os poetas deste movimento acreditavam, como o místico sueco, que tudo no mundo terreno, a natureza e os seres, teria um sentido simbólico e que também manteriam uma correspondência com o mundo celestial.

Contudo, este espiritualismo encontrado nas correspondências de Swedenborg vão assumir novos significados com os simbolistas. Para eles, o espiritualismo materializa-se contra o cientificismo e o positivismo e não precisa de uma morada celestial, mas sim de uma unidade material e espiritual na Terra. Logo, por meio da correspondência entre o espiritual e o material, os poetas finisseculares vão buscar a essência das coisas que se esconde por detrás das aparências. Já Baudelaire havia poetizado a temática das correspondências em sua obra *As flores do mal*, no célebre poema de abertura da coletânea e que leva exatamente este nome:

Correspondências

A natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam às vezes sair confusas palavras;
O homem aí passa através das florestas de símbolos
Que o observam com olhares familiares.

Como os longos ecos que de longe se confundem
Numa tenebrosa e profunda unidade,
Vasta como a noite e a claridade,
Os perfumes, as cores e os sons se correspondem.

Há perfumes frescos como carnes de crianças,
Doces como os oboés, verdes como as pradarias,
— E outros corrompidos, ricos e triunfantes,

Tendo a expansão das coisas infinitas,
 Como o âmbar, o almíscar, o benjoim e o incenso,
 Que cantam os transportes do espírito e dos sentidos (BAUDELAIRE, 2012, p. 93).

Através das correspondências, os poetas finisseculares tentavam traduzir o misterioso e o desconhecido, retomando assim o Romantismo alemão de Novalis, que considerava o mundo real apenas aparência e o mundo invisível única realidade possível (LINS, 2009). Conforme relata Vera Lins, em artigo intitulado “Os simbolistas: virando o século”, para Novalis “a interiorização leva a uma volta ao exterior, mas a um mundo recriado e a um eu transcendental”; logo, conforme a autora: “a noção de crítica está fundada sobre a visão trágica do romantismo alemão, principalmente Novalis e Schlegel que vai ecoar na virada do século” (LINS, 2009, p. 102). Portanto, de acordo com Lins o século XIX foi um “momento de retorno” da consciência de que há uma “cisão do eu com o mundo”, bem como era sentido e expresso no “barroco e no primeiro romantismo alemão” (LINS, 2009, p.104 e 105).

No final do século XIX, o movimento simbolista ganha força e avança pelo mundo, conforme Gomes, se espalha pela Europa, iniciando-se na Itália, em 1889, com Gabriele D’Annunzio; depois chega à Espanha e proporciona uma “revolução espiritual e poética que se funde à renovação política” (GOMES, 1994, p. 42), que irá se manifestar com Unamuno e Valle-Inclán na “angústia frente a morte” e em “um misticismo anarquista”. Na Rússia, o movimento se inicia no começo do século XX e termina com a Revolução Comunista de 1917, tendo como figura mais importante Alexander Blok; na Alemanha, se desenvolve tendo como figura mais representativa Stefan George “seguidor da sutileza musical de Verlaine”; na Áustria, Hofmannsthal é a figura representativa do Simbolismo “cuja imensa obra se prende à tentativa de recuperar o passado, criando um clima de decadência e morte” (GOMES, 1994, p. 42-43).

Ainda conforme Gomes, na Inglaterra e nos Estados Unidos, não se pode caracterizar a rigor o movimento simbolista, porém, o que se pode observar é que, em ambos os países se notam certas características do movimento em seus autores. Tem-se, então, na Inglaterra, a figura significativa de Oscar Wilde, com uma obra em que “valoriza, sobretudo, o trabalho artístico em detrimento da existência considerada vazia, sem sentido” (GOMES, 1994, p. 43 e 44) e, nos Estados Unidos, destaca-se Edgar Allan Poe. Ao chegar à América do Sul, Gomes afirma que o movimento cria raízes e se expande por todo o território, assumindo diferentes vieses e cores (GOMES, 1994).

A respeito dos países de língua portuguesa da Europa e da América do Sul,

verificamos que o movimento Simbolismo chega a Portugal em 1890, com Eugênio de Castro, e ao Brasil, em 1893, com a publicação de *Broquéis*, de Cruz e Souza.

Com isso, a partir dessa breve cronologia, percebemos que a poesia que carregava a atmosfera decadente do período elaborada pelo Simbolismo se expande pela Europa e pela América de maneira distinta e em períodos variados. Consequentemente, a poesia que surge na França, no final do século XIX e início do XX, irá influenciar diretamente a poesia brasileira e a portuguesa desse mesmo período. Contudo, os poetas brasileiros e portugueses apresentarão traços das respectivas culturas e se desenvolverão sob a ótica da sociedade na qual estavam inseridos.

A poesia elaborada pelo movimento simbolista retrata a atmosfera decadentista e, por essa razão, iremos tratar a corrente literária finissecular da mesma maneira que sugere Abdala Júnior, ou seja, associando o chamado Decadentismo ao Simbolismo. É nesse quadro referencial que aqui vamos observar a poesia e as questões que surgiram no período correspondente ao final do século XIX e início do XX, no qual essa poesia viceja.

Destacamos, assim, a poesia de Baudelaire e de seus contemporâneos que influencia outros poetas que irão inspirar a poesia do que vamos chamar a partir de agora de Decadentismo-Simbolismo. Logo, essa poesia será a chave para a compreensão das manifestações poéticas que surgem durante o século XX. Posto isso, entendemos que Baudelaire, em meados do século XIX, e os poetas do fim do século - que foram influenciados pelo primeiro - mexeram com o cerne literário de seu século e do século posterior, o século XX. Isso porque o discurso elaborado por eles visava colocar a poesia num lugar comum e vulgar e não mais em uma “torre de marfim”.

1.2 A virada do século e o discurso poético no Brasil

A historiografia brasileira nos revela que a poesia do período correspondente ao final do século XIX e do início do século XX, em geral, não recebeu da crítica literária a devida aceitação, recebendo pouca atenção dos críticos e estudiosos, por conta do forte apelo nacionalista que estes pretendiam extrair de qualquer manifestação literária desse momento.

Com o propósito de valorizar a literatura nacional, começa um trabalho crítico que fortificará o ideário nacionalista. Alfredo Bosi discorre sobre a geração que começa a escrever no fim do século e sobre o novo espírito crítico que implementam. Para ele, há “toda uma

geração que começa a escrever por volta de 1875-80”, exprimindo um novo “espírito crítico” para cada “face de nossa realidade” (BOSI, 1994, P. 245). Assim, Bosi afirma que Capistrano de Abreu ficou responsável pelo “trato da história”; Silvio Romero responsável por cobrir “a teoria da cultura, as letras, a etnografia e o folclore; Araripe Jr. e José Veríssimo, voltados de modo intensivo para a crítica (...) (BOSI, 1994, p. 245)”.

A partir deste momento, a história e a literatura começam a se tornar material de análise dentro do território brasileiro com a finalidade de se constituir uma história literária nacional, ou seja, aquilo que seria o maior símbolo de uma identidade própria. Conforme Regina Zilberman em “História da literatura e identidade nacional”:

A história da literatura brasileira nasceu com o país a que se referia. O gênero da historiografia tomava forma nas primeiras décadas do século XIX, e sua aplicação à arte da palavra ainda se fazia de modo incipiente, quando o Brasil proclamou, em alto e bom som, a separação política de Portugal, constituindo governo e Estado independentes (ZILBERMAN, 1999, p. 25).

O nascimento da história literária no Brasil fortalece a busca por uma identidade nacional, pois representa um espaço que visa responder às necessidades ideológicas do país que emergia e criava sua história e sua literatura. Portanto, as histórias da literatura brasileira se confundiam com o projeto identitário nacional, através de uma tomada de posição a favor de uma literatura autêntica. Mas que tinha concepções europeias como as positivistas, naturalistas e evolucionistas.

Esses ideais cientificistas guiaram a literatura por um longo período e, embora se tentasse fugir do domínio literário europeu, incorporavam-se cada vez mais os conceitos positivistas e evolucionistas de Auguste Comte e Robert Darwin. A partir daí criava-se um ideário da mestiçagem que iria permear a história literária por longo tempo (VENTURA, 1991).

Roberto Ventura, em *Estilo tropical*, fala sobre a nova ideologia que viria caracterizar o povo brasileiro como o mestiço: “(...) a ideologia da mestiçagem, como fusão de raças e culturas, se tornou elemento recorrente na literatura, na historiografia e no ensaísmo brasileiros” (VENTURA, 1991, p. 67). Silvio Romero seria a expressão desta ideologia, porque, conforme Ventura, ele embasaria sua história literária em uma “epopeia da nacionalidade”; assim, o crítico faria uma:

fábula cujas origens míticas se situam na gênese do mestiço e do cruzamento de culturas, matrizes da diferenciação progressiva do povo e da sociedade nacional, de acordo com os padrões darwinistas e evolucionistas. Estabeleceu o esquema da formação e de presença do ‘espírito’ nacional, segundo o **modelo épico** da continuidade ininterrupta (VENTURA, 1991, p. 166).

Portanto, o desafio dos intelectuais e escritores desse momento era criar uma literatura independente. O anseio por uma identidade literária tem, de certa forma, sua origem em Ferdinand Denis. O francês veio para o Brasil no início do século XIX e, encantado com o exótico país americano, publicou um texto que é considerado uma das maiores influências para o desenvolvimento da consciência nacional de uma literatura brasileira, *Resumo da história literária de Portugal, seguido do resumo da história literária do Brasil* (1826). O livro tornou-se um marco para o sentimento nacionalista, pois o europeu dissociava a literatura brasileira da portuguesa a partir do seu título. Ferdinand Denis dá à literatura do Brasil um caráter independente em relação à literatura de Portugal, por isso dedica em um longo ensaio dividido em oito capítulos a evolução da literatura brasileira, capítulos que traçam um panorama das primeiras manifestações literárias no Brasil. Assim, os capítulos foram divididos da seguinte maneira: “Capítulo I: Considerações gerais sobre o caráter que a poesia deve tomar no Novo Mundo”; “Capítulo II: Visão sumária sobre alguns poetas dos séculos XVII e XVIII”; “Capítulo III : José de Santa Rita Durão. Caramuru, poema épico”; “Capítulo IV: Basílio da Gama, O Uruguai, poema épico; Quitúbia. Cardoso, Trípoli, poema latino”; “Capítulo V: Marília, cantos elegíacos de Tomás Antônio Gonzaga – Metamorfoses do Brasil, de Dinis da Cruz, Caldas, Alvarenga; Poesias de M. B***, etc”; “Capítulo VI: Do gosto dos brasileiros pela música”; “Capítulo VII: Oradores e historiadores brasileiros. Manuel de Morais, Rocha Pita, Azeredo”; “Capítulo VIII : Geografia, viagens, etc (DENIS, 2018)⁸”.

Ferdinand Denis, então, torna-se uma espécie de guia para os artistas e intelectuais do século XIX no Brasil, não só porque foi um dos primeiros a apontar o caráter nacional e independente de nossa literatura, como também por se tratar de um francês que fizera um ensaio crítico sobre o país para os europeus. Isso certamente atribuiu maior valor ao texto no Brasil, considerando a importância cultural da França neste contexto. Zilberman em artigo intitulado “Ferdinand Denis e os paradigmas da história da literatura” (2006), afirma quanto aos objetivos de Denis, que ele escreveu “seu livro com o pensamento no leitor francês” e que “provavelmente, não cogitava que o grande público fosse escolher seu livro, mas esperava que seus compatriotas acompanhassem seu raciocínio” (ZILBERMAN, 2006, p. 141). Zilberman ainda cita um trecho da obra de Denis onde este sintetiza o objetivo de sua pesquisa e as expectativas da recepção por parte dos seus conterrâneos.

Ocupando-me da obra que agora ofereço ao público, estou convencido de sua

⁸ Informações retiradas do livro *Resumo da história literária de Portugal, seguido do resumo da história literária do Brasil*, 2018, traduzido por Regina Zilberman e editado por Editora Macunaíma em versão Ebook.

necessidade; surpreendido com as riquezas que se apresentavam diante de mim, ficou-me o pesar de só poder dar a conhecer uma pequena parte sua: desta vez, seria preciso reunir a maior parte dos documentos necessários a uma história literária antes de fazer seu resumo. Obrigado a rejeitar uma porção de detalhes, de examinar incessantemente sem poder dizer o que descobria, restou-me a certeza de apenas ter feito sobre a literatura portuguesa um trabalho mostrando a necessidade de uma obra mais extensa. A minha talvez possa tornar-se de alguma utilidade aos amigos das letras, porque sempre bebi nas fontes (DENIS apud ZILBERMAN, 2006, p. 142).

Porém, o que nos chama mais atenção é a intenção doutrinária que a obra de Denis tem, deixando clara a necessidade de se criar uma história literária própria.

Aliás, pela marcha que seguíamos, nossas ideias deviam se alargar; nossos conhecimentos se desenvolveram; sentimos o movimento geral; submetidos a seu poderio, vimos que cada século, cada país tem seu gênero de belezas literárias; que os acontecimentos políticos influenciam seus espíritos, assim como o clima; que todas as formas distintivas de estilo devem ser conservadas; que, estudando as literaturas, enfim, era preciso estudar o gênio das nações, e que esse, julgado até então com espírito prevenido, deveria sê-lo sem preconceitos. Então a crítica se elevou, rejeitou as discussões de palavra para se entregar ao exame dos pensamentos; aumentando o círculo de suas observações, ela destinou a cada povo o caráter que o distinguia (DENIS apud ZILBERMAN, 2006, p. 142).

Logo, notamos um forte empenho em influenciar o pensamento dos leitores a respeito da importância de se valorizar a literatura de cada nação, através de palavras de “ordem emanadas das concepções românticas”, que Zilberman esquematiza da seguinte maneira:

- os países se distinguem uns dos outros, provocando diferenças que se imprimem nas obras literárias; - essas sofrem igualmente as transformações provocadas pelos acontecimentos políticos e pelo clima; - observe-se que o impacto do clima e dos fatores naturais é previsto pela epígrafe do livro, em que ele lembra sua obra anterior, *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie*, e recorre ao pensamento de Humboldt: Não duvidamos que o clima, a configuração do solo, a fisionomia dos vegetais, o aspecto risonho ou selvagem de uma natureza influenciam o progresso das artes e o estilo que distingue suas produções; - se as transformações externas afetam a produção literária, não é possível conviver com uma noção universal e uniforme de literatura, sendo preciso examiná-la ao longo da história e em seus variados espaços; - as literaturas ajustam-se ao gênio das nações onde vicejam, de modo que se torna necessário estudá-las na sua relação com o povo que a produziu, verificando onde se expressa o caráter que a distingue (ZILBERMAN, 2006, p. 142 e 143).

Dessa forma, o autor vai ao encontro dos anseios dos intelectuais e do campo literário brasileiro, que necessitava se afirmar enquanto literatura nacional, separando-se por completo da antiga metrópole. Todavia, é na contramão da política nacionalista que os poetas decadentistas-simbolistas introduzem seu discurso poético, o que faz com que os mesmos fiquem à margem do campo literário brasileiro.

Alfredo Bosi afirma que a crítica oficial do fim do século XIX, que era representada

por Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Jr, era hostil aos poetas do Decadentismo-Simbolismo, sendo por vezes tolerante e simpática à figura de Cruz e Souza. O autor afirma que esses críticos não poderiam apoiar nenhuma corrente literária que se “afirmara contra o Realismo em literatura e o Positivismo em filosofia” (BOSI, 1994, p. 295).

Contudo, Sílvio Romero⁹ também critica aqueles que não reconheciam as novas aspirações literárias que surgiam e reconhece que o período necessitava de uma transformação poética, dada as grandes lutas sociais do período:

Na ordem prática bastam os problemas do operariado, do quarto estado, procurando uma solução, e o da mulher, que não pode continuar a ser uma perpetua deserdada, magno assunto que deve ter também uma solução, para se bem compreender a gravidade da luta. Nesse meio, num clima social assim agitado, as escolas de arte tinham fatalmente de suceder-se com extrema rapidez (ROMERO, 1899 apud CAROLLO, 1980, p. 445).

Sílvio Romero continua seu artigo sendo bastante severo com seus colegas críticos literários, demonstrando sua insatisfação com as ideias ultrapassadas de seus contemporâneos e reconhecendo a manifestação literária decadentista-simbolista como válida.

Nosso críticos repetem as idosas ideias já assentadas a respeito do classicismo e do romantismo, porque as duas são velharias muito conhecidas. Do Satanismo de um Baudelaire, do cientificismo de um Sully Rhudhomme, nem palavra. Um pouco mais dizem do parnasianismo e do naturalismo, doutrinas mais fáceis e superficiais. Quanto ao Simbolismo, o desnorreamento é completo (ROMERO apud CAROLLO, 1980, p. 445-446).

Outro crítico literário que traz um novo olhar sobre o Decadentismo-Simbolismo é José Veríssimo. Em 1901, Veríssimo publica a primeira série de *Estudos de Literatura Brasileira*; um dos seus ensaios é dedicado ao Decadentismo-Simbolismo, “Um romance simbolista / *A Giovanina*, do Sr. Afonso Celso”. Veríssimo declara que:

Se a literatura é o meio pelo qual o homem se define, a pintura é a expressão de uma época, claro é que esse modo, essa pintura, essa forma de expressão não de mudar e variar conforme as variações e mudanças dos homens, das sociedades, dos tempos. E como às variações de fundo correspondem variações de forma, e às modificações de pensamento, modificações de linguagem, cada época e pois cada sociedade e portanto cada homem emprega uma forma particular de definir-se (VERÍSSIMO, 1976, p. 74).

Mas é com o crítico literário Nestor Vítor que conseguimos ter uma noção de como a poesia que surge na França com Baudelaire e se expande pelo mundo através do Decadentismo-Simbolismo se desenvolverá em terras brasileiras e todos os entraves que os poetas enfrentavam. Isso ocorre porque Nestor Vítor fala de dentro do movimento, logo, ele

⁹ Artigo de Sílvio Romero exposto na *Revista do Brasil*, São Paulo, p. 251-254, 1899; incluído na coleção *Decadentismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética*; seleção e apresentação de Cassiana Lacerda Carollo, 1980.

analisa os poetas tendo um olhar voltado para o próprio movimento decadentista-simbolista, com o qual se identifica.

Em 1890, Nestor Vítor se fixa no Rio de Janeiro e intensifica sua amizade com João da Cruz e Souza. Assim, surge o ensaio crítico dedicado ao amigo, *Cruz e Souza*, de 1896. Trata-se de um estudo sobre os poemas de *Evocações* e foi publicado em 1899, logo após a publicação da obra de Cruz e Souza, em 1898. Este ensaio só foi publicado após a morte do amigo, pois, primeiro, para o crítico, era necessário publicar *Evocações* como o mesmo atesta:

Este trabalho estava feito dois anos antes da morte de Cruz e Souza. Foi ele dos primeiros que o conheceram inédito; teve-o em suas mãos por dilatado tempo. Eu não podia publicar, porém, enquanto não fossem impressas suas *Evocações*, ao menos livro que principalmente inspirou as linhas que se vão aqui ler e do qual são aqui citados e criticados alguns trabalhos especificadamente (VÍTOR, 1969, p. 3).

O estudo sobre Cruz e Souza é uma crítica baseada nas concepções simbolistas e vemos a intenção de Nestor Vítor em incluir tanto o poeta como o movimento originário do fim do século na história literária do Brasil. Para isso, o autor desenvolve seu estudo colocando, lado a lado, a estética simbolista e a obra do poeta, para que ambas assumam um lugar naquela geração. De acordo com Nestor Vítor, a má compreensão da obra do amigo era um “equivoco ridículo” e “um movimento de retorno irrisório para as eras da ingenuidade basbaque” (VÍTOR, 1969, p. 9). Notamos sua irritação com a incompreensão de seus pares críticos literários para com a estética poética praticada por Cruz e Souza, por isso parece não se cansar em qualificá-la, atribuindo características positivas tanto à obra como ao autor.

Hoje, e de cada vez mais, na obra de Cruz e Souza, a paixão entusiasta e confiante vem trazendo colateral a si uma obsessão plangente, clamativa, queixosa, nunca porque ele se revolte contra o objeto da sua contemplação em si, que é sempre a natureza abençoada, que é a hóstia de todas as altas consagrações do espírito, que é o fetiche sagrado para onde vão os arrebatamentos mais inteligentes e dignos, mas porque as Esferas não palpitam conosco, não se fazem bocas da nossa dor, signos interpretativos da nossa fé, para torná-las eloquentes e imperecíveis, para dar-lhes toda a intensidade na realidade, cousas de que nós apenas conseguimos esboçar uma deficiente, pálida e desesperadora intenção (VÍTOR, 1969, p. 6).

Ainda sobre a incompreensão por parte da crítica literária brasileira sobre a obra de seu amigo Cruz e Souza, Nestor Vítor entende que a arte é uma só, mas que ela pode se manifestar em cada artista e em cada época de formas diferentes, causando um estranhamento aos que não compreendem suas nuances (VÍTOR, 1969).

Nestor Vítor escreve uma série de ensaios acerca dos poetas desse período. Ele aborda a poesia de escritores bem menos prestigiados pela historiografia brasileira. Em *Três Romancistas do Norte*, o crítico retoma três escritores esquecidos, Rodolfo Teófilo (cearense);

Xavier Marques (baiano) e Pápi Júnior (carioca, porém morador do Ceará). O crítico faz uma breve descrição da produção dos três e da estética que ambos defendiam; todavia é sobre o aspecto da valorização destes romancistas adormecidos pela crítica que a análise se desenvolve. Portanto, para Nestor Vítor o panorama literário brasileiro era deficiente porque não abarcava a produção de outros estados além do Rio de Janeiro. Assim afirma que: “No Brasil, por enquanto, as vias de comunicação para as relações de ordem intelectual são muito deficientes, mais cheias de hiatos e de vícios do que os caminhos marítimos e terrestres para as comunicações de comércio e de indústria” (VÍTOR, 1969, p. 170).

Em cartas a Emiliano Pernetta, no ano de 1911, editadas e organizadas por Carollo (1976), temos a real noção de como o crítico se preocupava com os novos escritores e com os escritores esquecidos pela metrópole carioca, como é o caso de Emiliano Pernetta. Este, para Vítor não recebera a mesma recepção no Rio de Janeiro que teve em sua terra natal, Curitiba. O crítico, então, lhe dedica extenso ensaio para promover suas obras, assim como faz com outros artistas desconhecidos em sua época. No trecho a seguir, retirado de uma carta a Pernetta de 18 de junho de 1911, percebemos o valor que Vítor atribuiu ao poeta e sua obra.

Não te importes com o que o mundo ainda possa achar para babujar teu valor: tu és um príncipe intelectual, justificas agora plenamente a convicção q' todos q' bem te conheciã tiveram sempre de teu grande talento, de tua natureza exquisita natureza essencialmente irregular, mas tão aristocrática, tão fina, cheia de tantas nobrezas, de tão bellos e tão honrosos traços afinal. Eu espero q' sejas muito bem recebido; pelo menos não pode ser de outro modo por parte daquelles que saibam ver, que saibam sentir, que amem a Poesia onde quer e em quem quer que ella se manifeste irrecusável. Tens na *Illusão* poemas que Beaudelaire assignaria, offereces pequenas jóias cuja maravilha faz lembrar as raras realizações perfectas de Mallarmé (VÍTOR apud CAROLLO, 1976, p. 310).

Nestor Vítor deixa clara sua crítica favorável a Pernetta e declara sua intenção em inserir o poeta na geração a que pertencia, objetivando o sucesso de seu livro *Illusão* e o prestígio do autor.

Notamos que o crítico trazia para a história da literatura os escritores marginalizados e as correntes que se opunham ao cânone vigente. Assim, não era fácil o trabalho de Nestor Vítor, afinal sua crítica literária vinha de uma visão dissonante da positivista/realista/parnasiana daquele momento, promovendo uma verdadeira ruptura com o objetivismo acadêmico dos críticos de então.

A poesia decadentista-simbolista que Nestor Vítor tentava evidenciar não se adequava às perspectivas majoritárias do campo literário brasileiro. Essa poesia convivia com a poesia parnasiana, porém a segunda recebia mais prestígio no cenário literário daquele momento, porque era mais compreensível para a crítica e para os leitores. Dessa forma, Bosi afirma que

entre a poesia decadentista-simbolista e a poesia parnasiana existia um distanciamento, visto que uma atendia aos anseios do nacionalismo e a outra às preocupações do artista. Isso porque, o poeta do Decadentismo-Simbolismo inseria-se “cada vez menos na teia da vida social” e por isso fazia “do exercício da arte a sua única missão e, no limite, um sacerdócio” (BOSI, 1994, p. 269). Por serem gêneros poéticos que surgem no mesmo tempo e espaço, têm pontos de ligação, porém as diferenças são expressivas e permeiam a atmosfera da estética. Conforme Bosi:

O divisor de águas acompanha, como já vimos, a passagem da tônica, no nível das intenções: do objeto, nos parnasianos, para o sujeito, nos decadentes, com toda a seqüela de antíteses verbais: matéria-espírito; real-ideal; profano-sagrado; racional-emotivo (...) (BOSI, 1994, p. 269).

A poesia decadentista-simbolista brasileira tem os mesmos traços da poesia decadentista-simbolista francesa: a busca pelo oculto, pelo misterioso e também o viés satânico da arte, bem como uma crítica social que vai além do nacional, pois atinge os temas universais que se tornam fundamentais para as lutas de classes e as lutas pela igualdade feminina.

Ao analisarmos a poesia de alguns poetas do Decadentismo-Simbolismo no Brasil, constatamos que a subjetividade do poeta revela, também, as suas dúvidas a cerca do oculto e do misterioso da vida. Assim, os poetas elaboravam um discurso poético que versava sobre as indagações e sobre os mistérios da vida, embora não deixassem de tocar em questões sociais que entraram em voga a partir do século XIX (que começavam a figurar na poética de vários escritores, fazendo eco às preocupações e vicissitudes dos novos tempos).

Alguns exemplos evidenciam essas linhas de força que marcam a poesia finissecular, como o caso de Cruz e Souza que abusou do tom obscuro em sua poesia. Logo, em seu livro *Broquéis* publicado em 1893 notamos a presença de vários temas peculiares aos decadentistas-simbolistas. No poema “Visão da morte” ele descreve sua visão sobre a Morte como um ser e a visão de uma pessoa efetivamente morta. Por isso, começa seus versos demonstrando ver uma pessoa morta: “Olhos voltados para mim e abertos/ Os braços brancos, os nervosos braços,/ Vens d'espacos estranhos, dos espacos/ Infinitos, intérminos, desertos...” e acaba revelando ver a Morte: “E causas febre e horror, frio, delírios,/ Ó Noiva do Sepulcro, solitária,/ Branca e sinistra no clarão dos círios! (CRUZ E SOUZA, s/a, p. 28)”. Em outro poema, “Satã”, Cruz e Souza apresenta Satã como o ser supremo das trevas: “Capro e revel, com os fabulosos cornos/Na fronte real de rei dos reis vetustos,/Com bizzaros e lúbricos contornos,/Ei-lo Satã dentre os Satãs augustos” (CRUZ E SOUZA, s/a, p. 22).

Outra temática muito abordada pelos decadentistas-simbolistas brasileiros, seguindo as ideias francesas inspiradas em Baudelaire, foi o erotismo. Em “Lésbia” o erotismo aparece na personificação de uma mulher fatal que “cruel e demoníaca serpente” atrai os homens e os leva ao gozo.

Cróton selvagem, tinhorão lascivo,
Planta mortal, carnívora, sangrenta,
Da tua carne báquica rebenta
A vermelha explosão de um sangue vivo.

Nesse lábio mordente e convulsivo,
Ri, ri risadas de expressão violenta
O Amor, trágico e triste, e passe, lenta,
A morte, o espasmo gélido, aflitivo...

Lésbia nervosa, fascinante e doente,
Cruel e demoníaca serpente
Das flamejantes atrações do gozo.

Dos teus seios acídulos, amargos,
Fluem capros aromas e os letargos,
Os ópios de um luar tuberculoso... (SOUZA, s/a, p. 4)

Os poetas do final do século XIX e início do XX, no Brasil, trazem em suas poéticas um discurso que evoca os temas da poesia inaugurada, de certa forma, por Baudelaire. Assim, veremos em poemas de autores como Augusto dos Anjos e Gilka Machado a abordagem da temática do erotismo de forma ainda mais acentuada.

Augusto dos Anjos, em sua obra *Eu*, de 1912 apresenta versos com um tom erótico que demonstram o caráter transgressor dos poetas brasileiros do Decadentismo-Simbolismo. Em “Versos de amor”, ele nos mostra a figura do poeta atrelada ao seu erotismo. O poeta começa seu versejar dedicando “A um poeta erótico”, e segue tecendo metáforas que suscitam o amor e o desejo:

A um poeta erótico

Parece muito doce aquela cana.
Descasco-a, provo-a, chupo-a. . ilusão treda!
O amor, poeta, é como a cana azeda,
A toda a boca que o não prova engana.

Quis saber que era o amor, por experiência,
E hoje que, enfim, conheço o seu conteúdo,
Pudera eu ter, eu que idolatro o estudo,
Todas as ciências menos esta ciência!

(ANJOS, 1998, p. 37).

Gilka Machado, desde que surge no cenário literário brasileiro, inicia um trabalho que evoca o erotismo na poesia, demonstrando sua ambição em ser notada como escritora em seu

tempo. Contudo, sua abordagem sobre o erotismo assume um viés pessoal, porque aborda o erotismo feminino, visando inserir a mulher e sua sensualidade em um outro lugar na poesia e na sociedade.

A sexualidade da mulher é, então, utilizada por Gilka Machado como um manifesto. A sua poesia era expoente na literatura de autoria feminina de seu tempo e as personagens, através de seu desejo, iriam atuar como protagonistas de seus quereres. São o corpo feminino e seu erotismo espaços de posicionamento e questionamento a respeito das questões sociais e políticas que estão em voga nesse momento, bem como o papel da mulher na sociedade.

Seu livro *Cristais partidos*, lançado em 1915, indica sua inserção na poesia decadentista-simbolista através das temáticas que ela desenvolve. No poema “Beijo”, de Gilka Machado, podemos compreender as sensações que a poeta quer inferir através do desejo feminino. A poeta nos vai dando a dimensão do erotismo de maneira gradativa, por meio de símbolos e expressões que conotam sexo, como “ignívoma, nervosa e zumbidora vespa” e “fervente e orgíaco veneno”:

Beijo, beijo de amor – ave em cuja asa crespa
o espírito se eleva a paragens etéreas,
ignívoma, nervosa e zumbidora vespa,
que infiltra nas artérias
da volúpia o fervente e orgíaco veneno;
som que ao festivo som de guizo se assemelha,
que a um só tempo gemido, é gargalhada e é treno;
semente, que a vermelha
flor da luxúria vem plantar sobre o maninho
solo da alma; (...) (MACHADO, 2017, p. 77).

Os poemas do livro *Cristais partidos* vão assumindo corpo e se mostrando cada vez mais representativos daquela poeta e daquela mulher do início do século XX. Sendo assim, o poema “Perfume” é emblemático, pois nos dá a dimensão de seu lugar na poesia daquele momento, encarnando a figura de uma mulher, seus desejos e suas preocupações com o outro que a subjugava.

Vaga revelação das sensações secretas,
das mudas sensações dos mudos vegetais;
arco abstrato que afina as emoções dos poetas
e que ao violino da alma arranca sons irriais.

Ó perfume que a dor das plantas interpretas
e encerras, muita vez, desesperos mortais!
busco sempre sentir-te errar, nas noites quietas,
quando teu flóreo corpo em sono imerso jaz.

És um espiritual desprendimento ao luar,
se à noite sonha a flor do cálice no leito,
e és a transpiração da planta à luz solar.

Mas, se acaso te extrai o homem – ser destruidor,
 perfume! – decomposto, iname, liquefeito,
 és a essência, és a vida, és o sangue da flor (MACHADO, 2017, p. 63).

Constatamos, pela breve evocação dos poemas de Alphonsus de Guimarães, Cruz e Souza, Augusto dos Anjos e Gilka Machado, que a poesia decadentista-simbolista não recebe o reconhecimento necessário pela crítica brasileira, visto que não abarca as questões nacionais e patrióticas daquele tempo, mas toca, por outro lado, em questões de ordem mais profunda, nem sempre contempladas pela estética do Parnasianismo vigente. As indagações dos homens acerca das mudanças do mundo moderno são, para o Decadentismo-Simbolismo, um mote a ser explorado e constituem um eixo temático em suas poéticas. Assim, poetas brasileiros, bem como os poetas europeus vão privilegiar em seus versos as questões que abarquem temas como os mistérios da vida, as dúvidas quanto às certezas consagradas pela Igreja e a sociedade, o espiritualismo, o bem e o mal, a sexualidade e o desejo.

1.3 A virada do século e o discurso poético em Portugal

Por volta de 1890 já era evidente em Portugal, como em toda a Europa, a formação de um movimento intelectual e literário realizado no sentido da superação do ideário mental, estético, político e social da geração realista (AMORA, 1961, p. 13).

A partir do século XIX, Portugal entra em uma nova fase política, instaurada pelo movimento Liberal e este novo panorama político se refletirá nas manifestações artísticas e literárias do período, com implicações sobre o papel e a função do intelectual. Assim, há um novo olhar no que se refere à literatura que adquire novas funções.

A ânsia por transformações em Portugal é grande. O prefácio de Eugênio de Castro (1890) traça os passos para tal modificação dentro do campo literário. Segundo Massaud Moises (1960), este prefácio representa a plataforma doutrinária da manifestação literária do Decadentismo-Simbolismo português, porque predetermina seus pressupostos em terra portuguesa. O panorama da poesia que se fazia até então é exposto criticamente por Eugênio de Castro:

Com duas ou três luminosas exceções, a Poesia portuguesa contemporânea assenta sobre algumas dezenas de coçados e esmaiados lugares-comuns. Tais são: olhos cor do céu, olhos comparados a estrelas, lábios de rosa, cabelos de ouro e de sol, crianças tímidas, tímidas gazelas, brancura de luar e de neve, mãos patricias, dentes

que são fios de pérolas, colos de alabastro e de cisne, pés chineses, rouxinóis medrosos, brisas esfolhando rosas, risos de cristal, cotovias soltando notas também de cristal, luas de marfim, luas de prata, searas ondulantes, melros farçolas assobiando, pombos arrulhadoras, andorinhas que vão para o exílio, madrigais dos ninhos, borboletas violando rosas, sebes orvalhados, árvores esqueléticas, etc. No tocante a rimas, uma pobreza franciscana: lábios rimando sempre com sábios, pérolas com céulas, sol com rouxinol, caminhos com ninhos, nuvens com Rubens, noite com açoite; um imperdoável abuso de rimas em ada, ado, oso, osa, ente, ante, ão, ar, etc. No tocante a vocabulário, uma não menos franciscana pobreza: talvez dois terços das palavras, que formam a língua portuguesa, jazem absconsos, desconhecidos, inertes, ao longo dos dicionários, como tarecos sem valor em loja de arrumação (CASTRO, 1890, p. 5)¹⁰.

O prefácio de Eugênio de Castro é um verdadeiro manifesto de uma nova estética. O autor tenta a partir dele mudar os rumos da poética portuguesa, enveredando por discussões sobre a rima, o ritmo dos versos e o vocabulário utilizado. Dessa forma, afirma que:

Ao contrário do que por aí se faz, ornaram-se os versos de rimas raras, rutilantes: na mais extensa composição V, que tem cento e sessenta e dois alexandrinos, não se encontra uma única rima repetida. O vocabulário de OARISTOS é escolhido e variado. Algumas palavras menos vulgares darão certamente lugar aos comentários causticos da crítica (CASTRO, 1890, p. 8).

Ao longo do prefácio, o autor continua expondo suas impressões sobre a nova poética iniciada na França. O mesmo cita Baudelaire e a poesia decadentista, demonstrando sua inserção nessa nova corrente literária. Logo, no trecho que segue, percebemos seu interesse em introduzir a poesia decadentista-simbolista em terras lusitanas.

O poeta empregou esses raros vocábulos: em primeiro lugar, porque as fastidiosas perifrases prefere o termo preciso; em segundo lugar, porque pensa, como Baudelaire, que as palavras, independentemente da ideia que representam, têm a sua beleza própria. Assim: *gomil* é mais belo que *jarro*, *cerusa* mais belo que *alvaiade*, etc.; em terceiro lugar, porque se sente irresistivelmente atraído pelo estilo chamado *decadente* (CASTRO, 1890, p. 8).

Sendo assim, Eugênio de Castro propõe mudanças estéticas para a poesia e assume uma postura semelhante a dos poetas franceses de transformação por meio do discurso poético.

Todavia, tem-se registro das manifestações literárias decadentistas-simbolistas antes do livro de Eugenio de Castro, já que as revistas *Os Insubmissos* e *Boémia Nova*, de 1889, anunciavam as inovações temáticas e estético-formais iniciadas na poesia francesa. Porém, esse novo movimento que começa em Portugal não se instaura somente como uma transformação estilística, há também uma profunda conscientização da condição humana e indagações acerca das certezas científicas afirmadas pelo Realismo nas artes.

De acordo com Antônio Soares Amora, em *O Simbolismo*, a literatura desse

¹⁰ A grafia das citações do prefácio de *Oaristos* de Eugênio de Castro foi atualizada por nós.

movimento vai além da “revolução nos domínios da poesia”, indo, segundo ele “contra a concepção materialista do Homem”. A poesia desse período despertou uma consciência de que os seres humanos não são conduzidos “pelos imperativos das leis da Natureza, mas pelas forças de sua espiritualidade, ou mais precisamente, pelo sentimento, pela moral, pela inteligência, pelo subconsciente, pelo inconsciente, pelo mistério dos instintos (AMORA, 1961, p. 23)”.

O Decadentismo-Simbolismo em Portugal, assim como para seus pares franceses, tem por intuito expressar a individualidade do homem, exercendo a liberdade de abordar assuntos de ordem pessoal na poesia, sem se preocupar com a realidade como era concebida e assim transformar “a sua existência num drama de angústia e de revolta, de luta ou de doloroso abatimento, em face do mundo que a envolve, social e físico” (AMORA, 1961, p. 23). Conforme Amora, era mesmo uma “luta por romper limitações impostas à liberdade do mundo interior”, ou seja, o poeta português do Decadentismo-Simbolismo pretendia, através de sua poesia, expor seus “dramas sentimentais e morais” (AMORA, 1961, p. 24).

O sentimento de decadência sentido em toda Europa é intensificado em Portugal devido à série crise econômica, política e cultural que o país enfrentava. Desse modo, em Portugal, segundo Abdala Júnior, os poetas desse período retratavam “a decadência do regime liberal-conservador da Regeneração” e que, “após o Ultimato, afirmou-se uma reação idealista contra o Realismo-Naturalismo, identificado com o progressismo burguês que só beneficiava o grande capital” (ABDALA, 2007, p. 239). Assim, a estética do Decadentismo-Simbolismo se incorpora muito bem ao idealismo dos poetas finiseculares portugueses, porque encarna perfeitamente o sentimento lusitano de decadência, tendo em vista o passado glorioso das navegações e que agora já parecia uma utopia distante.

O *Ultimatum* inglês de 1890 acentua a situação decadente da nação e o sentimento de fim dos tempos de glória. O referido *Ultimatum* ordenava em memorando que o governo português retirasse as forças militares dos territórios africanos de Moçambique e Angola, até então colônias portuguesas. Maria Teresa Pinto Coelho, em *Apocalipse e regeneração: o Ultimatum e a mitologia da Pátria na literatura finissecular*, vai dizer que o *Ultimatum* inglês foi “o derradeiro sopro de vida de uma nação agonizante, que atinge finalmente o término de sua existência” (COELHO, 1996, p. 17). O território africano representava para os lusitanos tanto a possibilidade de melhora política e econômica, como a esperança da volta dos tempos áureos do Império.

Por isso, é contra o realismo poético e a realidade decadente portuguesa que o Decadentismo-Simbolismo português incorpora o espírito decadentista baudelairiano. A visão

do homem e de sua existência, baseada na ideia de uma sociedade em decadência guiou alguns autores portugueses no final do século XIX e no início do século XX, como: Antônio Nobre, em *Só*; Guerra Junqueira, em *Os Simples*, onde expressou seu idealismo, simbolizando o seu espírito e o espírito de seu tempo; Camilo Pessanha, com o espelho de seu trânsito pela vida, em *Clepsidra*; Mário de Sá-Carneiro, com *Dispersão*; Florbela Espanca, com *Livro de Mágoas* e Judith Teixeira com *Decadência*.

Podemos perceber o sentimento de decadência de sua nação em Antônio Nobre, por exemplo, onde o autor associa o passado glorioso da nação à memória da infância. O poeta começa seu poema falando de um “Reino de luz” que ficou no tempo de seus avós e seus pais: “Em certo Reino, à esquina do Planeta,/ Onde nasceram meus Avós, meus Paes,/ Há quatro lustres, viu a luz um poeta/ Que melhor fora não a ver jamais”, e nas estrofes finais demonstra seu total desgosto com a nação que nascera:

E, embora eu seja descendente, um ramo
D’essa arvore de Heroes que, entre perigos
E guerras, se esforçaram pelo Ideal:
Nada me importas, Paiz! Seja meu Amo
Carlos ou Zé da Th’ereza...Amigos,
Que desgraça nascer em Portugal! (NOBRE, 1931, p. 144)

Na poesia de Camilo Pessanha também podemos evidenciar o sentimento de melancolia e saudade dos portugueses. Saudade dos tempos áureos, melancolia pela atual situação do país e da sociedade, como vemos nos versos abaixo, de “Castelo de Óbidos”.

Quando se erguerão as seteiras,
Outra vez, do castelo em ruína,
E haverá gritos e bandeiras
Na fria aragem matutina?

E voltaremos, os antigos
E puríssimos lidadores,
(Quantos trabalhos e perigos!)
Quase mortos e vencedores?
(PESSANHA, 1989, p. 24)

Os poetas do Decadentismo-Simbolismo irão explorar ao máximo este espírito decadente através da abordagem de temas que transcendem o cotidiano e o social, afastando-se assim ainda mais da proposta da estética do Realismo. Neste aspecto, o Decadentismo-Simbolismo em Portugal se assemelha ao do Brasil, pois ambos rejeitaram o romance realista em prol de uma poética do espírito. Conseqüentemente, a não adequação ao modelo realista/naturalista que visava interpretar a sociedade e seus males para exaltar a nacionalidade, refutou o Decadentismo-Simbolismo brasileiro ao lugar de literatura menor na historiografia literária do país; e em Portugal não foi diferente.

O Decadentismo-Simbolismo português expressava a angústia causada pelo tempo que, na modernidade, mostra-se implacável, pois a nação estava à margem do progresso dos outros países europeus, além de viver internamente uma forte crise política e econômica. O tempo era cruel para os portugueses, mostrava-lhes que o passado glorioso das grandes navegações já não mais voltaria e o futuro era incerto. Portanto, os portugueses estavam imbuídos de um sentimento patriótico em reação ao progresso cosmopolita desenfreado, para o qual Portugal não estava preparado e contra a decadência “material e moral” do país. Amora, em seu ensaio sobre o Simbolismo, declara então que o “movimento nacionalista português” se desenvolveu em dois sentidos diferentes:

a) de um lado, empenhou-se a campanha nacionalista no reexame e no estudo da realidade nacional, quer do ponto de vista étnico, antropológico, linguístico, geográfico e histórico, quer, muito especialmente, dadas as veementes sugestões do espiritualismo em moda, do ponto de vista das peculiaridades e dos valores da Alma Lusíada; b) de outro lado, o movimento nacionalista desdobrou-se no sentido de um verdadeiro apostolado de fé nas possibilidades da gente portuguesa para superar a crise material e moral em que se precipitara o país (AMORA, 1961, p. 20).

Percebemos que Amora relata um período na história social e literária portuguesa em que era quase impossível se desligar do sentimento nacionalista. No entanto, este sentimento era representado de forma diferente pelos decadentistas-simbolistas. Esses refletiam suas angústias em relação à sociedade portuguesa através da subjetividade e da individualidade. Dessa maneira, nesse momento andavam paralelas os ideários nacionalistas e decadentistas, havendo uma interinfluência compreensível; afinal, viviam a mesma atmosfera de transformações. Ao fim e ao cabo, a literatura nacionalista se alimentava também das ideias decadentistas-simbolistas (AMORA, 1961).

Ainda que essas correntes literárias, a do nacionalismo e a do Decadentismo-Simbolismo, convivessem no campo literário português, como já vimos, a segunda não conseguiu ser bem compreendida. Isso porque, para os críticos literários portugueses, a estética do Decadentismo-Simbolismo buscava apenas o culto do estilo e da arte pela arte.

Por este motivo, Fernando Guimarães, em *Simbolismo, modernismo e vanguardas*, afirma que a crítica da época acreditava que os simbolistas tratavam a arte como algo à parte do social, daí o pouco crédito que conseguiram angariar. Assim, ele diz que: “Manuel da Silva Gaio, um crítico contemporâneo de Eugénio de Castro, analisando a obra deste poeta, reconheceu que nele se encontra o ‘ascendente do esteta’ (GUIMARÃES, 2004, p. 21)”. Para Guimarães, a poesia decadentista-simbolista fazia “prevalecer o culto do estilo que assim se antepõe à noção de caráter”, logo, segundo o autor, essa opção abria caminho para a “exploração de um mundo imaginário que não podia deixar de entrar em conflito com os

hábitos da literatura desse tempo (GUIMARÃES, 2004, p. 21)”.

Portanto, a expressão da estética decadentista-simbolista é o principal motivo de sua má recepção, pois não era compreendida em sua forma, nem em sua abordagem. Conforme Guimarães declara:

Talvez não haja aqui para os nossos olhos lugar para muitos sobressaltos, sobretudo se considerarmos aqueles leitores que passaram com maior ou menor proveito pelo Surrealismo. Mas um leitor que vivesse no final do século XIX teria previsivelmente outra reação. Houve, com efeito, uma má recepção da poesia simbolista (GUIMARÃES, 2004, p. 22).

A incompreensão com a estética decadentista-simbolista se dá por conta de seus aspectos estético-formais e pela não abordagem explícita das questões que afligiam os portugueses do fim do século. Deste modo, Fidelino de Figueiredo, em seu texto *Literatura portuguesa, desenvolvimento histórico das origens à atualidade*, confirma esta incompreensão afirmando que:

A nova literatura de 1900 opunha aos propósitos de ação social imediata o puro esteticismo, à fotografia fiel do realismo, a interpretação alógica do conteúdo espiritual das coisas, que nem todos sabiam ver, educados como haviam sido no materialismo, no positivismo, no evolucionismo e noutras filosofias bastante antifilosóficas (FIGUEIREDO, 1955, p. 359).

Figueiredo, então, atesta que há um preconceito a respeito do movimento finissecular atribuído à ignorância acerca das disciplinas filosóficas, porque a sociedade do século XIX foi educada pelas correntes científicas em voga, orientadas para uma outra lógica (FIGUEIREDO, 1955).

Outro aspecto interessante que notamos, e que nos dá uma noção da incompreensão da poesia do Decadentismo-Simbolismo em Portugal, é o que diz respeito a não ruptura do movimento com o Realismo. Mesmo que a forma dos versos inovasse a poesia, não havia uma proposta de revolução poética. Figueiredo declara, então, que “Não houve um choque violento entre os dois sistemas de ideais literários, como houvera em 1865 e 1871 na introdução do realismo (FIGUEIREDO, 1955, p. 359)”.

Também Massaud Moisés, em *A Literatura portuguesa*, destaca o fato de que Decadentismo-Simbolismo não mexeu com as estruturas do campo literário português, pois o pensamento realista e o naturalista permaneciam vivos e “exerciam influência até os princípios do século XX (MOISÉS, 1975, p. 262)”. Sob esse mesmo viés, Guimarães declara que: “A arte da sugestão, que os simbolistas tanto perseguiram, não assume o radicalismo da escrita surrealista” (GUIMARÃES, 2004, p. 22).

Notamos que a má recepção do Decadentismo-Simbolismo em terras lusitanas está

totalmente voltada para o discurso, que não representa o quadro que os portugueses querem ver e tampouco revoluciona o espaço canônico. Era preciso estabelecer uma cenografia que abarcasse os problemas sociais referentes à crise econômica e política, revivesse de maneira marcante e explícita os tempos áureos da nação e que cumprisse o dever de toda manifestação literária, o de romper de maneira eficaz com os pressupostos do movimento anterior. Por isso, conforme assinala Guimarães:

A importância desta corrente foi durante muito tempo posta em questão ou, mesmo, regateada por se ter optado por uma leitura que tomava sobretudo em linha de conta os seus temas marcados pelo decadentismo, ou, então, o seu formalismo, que era entendido como o esgotamento ou final esvaziamento desses temas (GUIMARÃES, 2004, p. 13).

Contudo, não podemos deixar de ressaltar que é a estética decadentista-simbolista que melhor retrata a crise do homem português, posto que os portugueses enfrentavam o período do fim do século como um período de decadência generalizada, que refletia em uma crise pessoal. Logo, aí se encontra a fuga da realidade; através da evidência da decadência, o poeta do Decadentismo-Simbolismo vai retratar suas angústias por meio de seu poetizar.

Sendo assim, as lutas que se iniciam na metade do século XIX e se intensificam pelo século XX serão centrais no discurso dos poetas desse tempo. Da mesma maneira que evidenciamos no Brasil, em Portugal, alguns poetas irão se apropriar de temas como o mal, o Diabo, a morte e o sexo para criticar a sociedade burguesa.

Encontramos, pois, na poesia de Judith Teixeira um discurso condizente com o período em que escreve e com as ideias decadentes. A poeta dialoga com os poetas anteriores a ela, reformulando o desejo feminino e o olhar para o corpo feminino. Sua poesia choca devido ao seu teor homoerótico. Com sua poesia, Judith Teixeira retoma os tópicos decadentistas-simbolistas e lança um novo olhar para o erotismo feminino em Portugal. Conforme Claudia Pazos Alonso¹¹:

Quer nas suas filiações decadentistas quer modernistas, a obra de Teixeira configura-se amiúde como revisão de discursos de autoria masculina. Um *leitmotiv* em particular, o das estátuas nuas, permite-lhe tecer revisões homoeróticas do desejo masculino heterossexual. Senão vejamos: em *Decadência*, a poetisa invoca a escultura de uma Vénus no poema “A Estátua”, num cenário que parece retomar um soneto homónimo de Camilo Pessanha, “Estátua”, pertencente à *Clepsidra* saída em 1920. Enquanto que o soneto de Pessanha realça a frieza inalterável da estátua, (“E o meu ósculo ardente, alucinado,/ Esfriou sobre o mármore correcto”), ao invés a versão de Teixeira centra-se sobre o desejo “a arder na febre dum delírio”, pela nudez da “Vénuz sensual”, que imagina poder estar viva. Por seu turno, “Perfis Decadentes” oferece uma releitura homoerótica duma união, *à la* “Noivado de sepulcro”, entre “dois corpos esculpidos em marfim” que são revelados na segunda metade do poema como “femininos” (ALONSO e SILVA, 2015, p. 31).

¹¹ Claudia Pazos Alonso organizadora e escritora dos estudos introdutórios do livro: *Judith Teixeira, Prosa e Poesia*, de 2015.

Dessa maneira, vemos no poema “Predestinada”, da coletânea *Decadência*, de Judith Teixeira, um poetizar que abarca as sensações do período que escrevia, o sentimento de angústia e melancolia representados pelos decadentistas-simbolistas, que a poeta traduzia através de suas amarguras e desalentos. Também podemos notar no poema um desconforto por não conseguir controlar seus desejos, ou “convulsões de loucura”, que seriam considerados um “crime ancestral”.

Sou a amargura em recorte
 Numa sombra diluída...
 Vivo tão perto da morte!
 Ando tão perto da vida...

Quis vencer a minha sorte,
 Mas fui eu que fui vencida!
 Ando na vida sem norte,
 Já nem sei da minha vida...

Eu sou a alma penada
 De outra que foi desgraçada!
 — A tara da desventura...

Sou o Castigo fatal
 Dum negro crime ancestral,
 Em convulsões de loucura! (TEIXEIRA, 2015, p. 43)

No poema “Conta-me contos”, Judith Teixeira exhibe versos mais eróticos que demonstram seu posicionamento destoante dentro de uma sociedade predominantemente tradicional e patriarcal. Assim, a poeta nos apresenta sua poesia e seu erotismo feminino. O tema da sexualidade, logo, será para Judith uma forma de traduzir os seus desejos de ser reconhecida como mulher e como escritora.

Vem! Vem de mansinho...
 Deixe-me ficar
 Nesta penumbra, nesta meia luz.
 Senta-te amor, devagarinho...
 Assim... Eu quero escutar
 Essa música dolente,
 Que a tua voz traduz!

Vem contar-me contos...
 Conta-me a vida dos ciganos
 Nómadas, errantes.
 Dize-me de orientais
 Que têm paixões brutais
 E dos seus haréns,
 As cenas sensuais...
 (...)
 (TEIXEIRA, 2015, p. 45)

Concluimos, então, que a poesia do final do século XIX e início do XX no Brasil e em

Portugal, da mesma forma que se deu na França, expressava as angústias dos poetas em relação à modernidade e ao avanço da burguesia, que refletia na arte e na poesia, além de colocar em voga temas tabus para aquelas sociedades conservadoras e cristãs. Sendo assim, o movimento que optamos por chamar de Decadentismo-Simbolismo será alvo da crítica literária do Brasil e de Portugal, não recebendo o devido reconhecimento em sua época. Do mesmo jeito, os poetas serão esquecidos ou pouco evidenciados nas diferentes historiografias literárias dos dois países.

Não obstante, percebemos que a poesia das autoras Gilka Machado e Judith Teixeira surge nesse momento de grandes transformações sociais e, dessa forma, traduz as angústias e os questionamentos dos poetas decadentistas-simbolistas com temas sociais e universais, mas também do ponto de vista do feminino.

2 EROTISMO COMO TRANSGRESSÃO DISCURSIVA

Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte. Para falar a verdade, isto não é uma definição, mas eu penso que esta fórmula dá o sentido do erotismo melhor que uma outra. Se se tratasse de definição precisa, seria necessário partir certamente da atividade sexual de reprodução da qual o erotismo é uma forma particular. A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças (BATAILLE, 1987, p. 10)

George Bataille, em *O erotismo* (1987), nos apresenta o erotismo como parte fundamental da vida, sendo ele uma “aprovação”. O autor diz que somente nós, seres humanos, possuímos a capacidade de desenvolver o erotismo em nossas relações, pois ele é a “procura psicológica independente” do propósito natural da reprodução das espécies. Logo, por se tratar de algo mais elevado que o ato sexual, o erotismo mexe com o discurso, com o psicológico e com a imaginação. Por isso mesmo, destaca-se, porque não atende somente à natureza biológica reprodutiva dos homens, mas sim às sensações e ao desejo (BATAILLE, 1987).

Assim, entendemos que o erotismo difere-se da sexualidade, pois é controlado pela mente e não pelo corpo, é algo que pertence ao subjetivo do ser, já a sexualidade seria algo mais instintivo. Segundo Bataille, “O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão (BATAILLE, 1987, p. 20)” . Consequentemente, ele vai dizer que o erotismo pertence ao lado interior do ser humano, tendo um objeto de desejo exterior, ele reflete as vontades e os gostos dos indivíduos.

O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Nisso nos enganamos porque ele procura constantemente fora um objeto de desejo. Mas este objeto responde à *interioridade* do desejo. A escolha de um objeto depende sempre dos gostos pessoais do indivíduo: mesmo se ela recair sobre a mulher que a maioria teria escolhido, o que entra em jogo é frequentemente um aspecto indizível, não uma qualidade objetiva dessa mulher, que talvez não tivesse, se ela não nos tocasse o ser interior, nada que nos forçasse a escolhê-la. Em resumo, mesmo estando de acordo com a maioria, a escolha humana difere da do animal: ela apela para essa mobilidade interior, infinitamente complexa, que é típica do homem. O animal tem ele próprio uma vida subjetiva, mas essa vida, parece, lhe é dada, como acontece com os objetos sem vida, de uma vez por todas (BATAILLE, 1987, p. 20).

Octavio Paz, em *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), também considera que exista uma diferença entre a sexualidade e o erotismo, já que para ele “nos rituais eróticos o

prazer é um fim em si mesmo ou tem finalidades diferentes da reprodução (PAZ, 1994, p. 12 e 13)”. Desse modo, o autor concorda com Bataille ao dizer que o ato sexual tem uma finalidade única, que é a reprodutiva, mas que o erotismo, por ser “sexo em ação”, suspende a finalidade primeira, da reprodução das espécies. Por isso o tema do erotismo é tão caro para a literatura, sendo ele o sexo imaginado e discursado. “Embora as maneiras de relacionar-se sejam muitas, o ato sexual significa sempre a mesma coisa: reprodução. O erotismo é sexo em ação, mas, seja por desviá-la ou por negá-la, suspende a finalidade da função sexual (PAZ, 1994, p. 12)”.

Entendemos, assim, que o erotismo é mais que uma vontade sexual, ele é a expressão do ser humano em relação ao seu desejo. Para as mulheres esse tema foi um tabu por muitos séculos, pois não era permitido que elas tivessem desejo, muito menos que o expressasse. Portanto, veremos nesse capítulo que o erotismo foi utilizado como uma arma discursiva na literatura, a fim de abalar poéticas vigentes e reivindicar novos temas e novos espaços, principalmente, no que tange ao espaço destinado à escrita das mulheres.

2.1 O erotismo e o discurso literário

O erotismo está totalmente atrelado ao discurso, porque é a sexualidade expressa pela linguagem. A linguagem humana é aquilo que estabelece mudança nos aspectos mais variados da sociedade, já que é a comunicação que pode desvelar ou prender os indivíduos em tabus ou papéis preestabelecidos. Utilizar-se da expressão erótica na arte e na literatura fez com que vários artistas estabelecessem uma nova comunicação para suas manifestações artísticas.

Nesse sentido, Octavio Paz afirma que há uma relação profunda entre o erotismo e a poesia, pois “o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal”. Ora, ele compara a poesia com o corpo e seus sentidos, traduzindo, assim, a linguagem poética como sensual. Dessa forma, Paz define erotismo como “sexualidade transfigurada: metáfora” e a imaginação como “o agente que move o ato erótico e o poético (PAZ, 1994, p. 12)”, e continua sua análise entre erotismo e poesia, considerando que a linguagem é aquilo que pode dar forma ao erotismo através das palavras.

A linguagem - som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas - é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal- é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato

erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora (PAZ, 1994, p. 12).

Nessa perspectiva, entendemos que é o erotismo aquilo que representa a sexualidade dos indivíduos. Esse erotismo pode ser expresso de diferentes maneiras e a linguagem é a mais forte delas. Isso porque, é a linguagem que irá orientar as vontades das pessoas. A linguagem que pode ser falada ou escrita delinea a imaginação das pessoas, transformando o desejo sexual em algo maior que vontade de reprodução. Logo, encontramos na literatura e na poesia a imaginação e a subjetividade dos artistas também através do erotismo das palavras. Conforme Paz, “A imaginação é o agente que move o ato erótico e poético (PAZ, 1994, p. 12)”.

A relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema – cristalização verbal – a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação básica da linguagem; as palavras se enlaçam umas às outras de forma que a fala pode ser comparada a um veio de água correndo. No poema a linearidade se torce, atropela seus próprios passos, serpenteia: a linha reta deixa de ser o arquétipo em favor do círculo e da espiral (PAZ, 1994, p. 13).

O autor continua sua tese a respeito da poesia e do erotismo falando sobre a linguagem poética e sua função de transformar através do discurso que, por vezes, é cotidiano e que, no entanto, diz coisas diferentes das comuns. Dessa forma, para Paz, há sempre uma divisão entre o que é dito pela sociedade e o que é dito na poesia.

A linguagem do poema é a do dia-a-dia e, ao mesmo tempo, diz coisas distintas das que todos dizemos. Esta é a razão do receio com que as igrejas sempre viram a poesia mística. São João da Cruz não queria dizer nada que fugisse dos ensinamentos da Igreja; apesar disso, sem querer, seus poemas diziam outras coisas. Os exemplos poderiam se multiplicar. A periculosidade da poesia é inerente a seu exercício e é inerente a seu exercício e é constante em todas as épocas e em todos os poetas. Há sempre uma rachadura entre o dizer social e o poético: a poesia é a *outra* voz, como eu disse em outro texto (PAZ, 1994, p. 14, grifo do autor).

Paz, então, termina sua análise sobre poesia e erotismo afirmando que: “Poesia e erotismo nascem dos sentidos, mas não terminam neles. Ao se soltarem, inventam configurações imaginárias - poemas e cerimônias (PAZ, 1994, p. 14)”. Desse modo, constatamos que a correlação que se faz entre poesia e erotismo é a expressão dos sentidos que ambos suscitam. Todavia, o sentido é aquilo que irá impulsionar o indivíduo a sua sexualidade e a exprimir sua arte.

Cabe aqui destacar que o discurso literário se adequa às diferentes necessidades que o cenário literário impõe. A ruptura com outras correntes literárias ou a modificação de temáticas clássicas para as modernas são meios de inserção dos artistas no meio literário. Consequentemente, o discurso literário nada mais é que qualquer outro meio de comunicação

e precisa se ajustar às necessidades comunicativas.

Também nesse sentido, Maingueneau formula uma análise acerca da obra literária que visa observar os textos literários como “enunciados”, que são sustentados pela “atividade social, remetendo as palavras a lugares, distribuindo o discurso numa multiplicidade de gêneros cujas condições de possibilidade, rituais e efeitos têm de ser analisados” (MAINGUENEAU, 2006, p. 37). Deste modo, o autor de *Discurso Literário* atribui valor de discurso ao texto literário, colocando-o como parte de uma situação de fala. Sendo assim, tira esse discurso do lugar de “sagrado”, buscando analisar as “múltiplas dimensões da discursividade”. Maingueneau procura compreender a obra por meio do discurso que elabora e as condições de emersão do mesmo. Conforme o autor:

Em vez de relacionar as obras com instâncias bastante afastadas da literatura (classes sociais, mentalidades, eventos históricos, psicologia individual, etc.), refletir em termos de discurso nos obriga a considerar o ambiente imediato do texto (seus ritos de escrita, seus suportes materiais, sua cena de enunciação...) (MAINGUENEAU, 2006, p. 44)

Observamos que Maingueneau considera, na análise do discurso literário, principalmente o “ambiente imediato do texto”, ou seja, o momento exato que o texto ou a manifestação literária surgem. A partir disso, percebemos que a emersão de uma dada manifestação literária está atrelada às “normas e relações de força do local onde surge”. De acordo com o autor, “ainda que a obra tenha a pretensão de ser universal, sua emergência é um fenômeno fundamentalmente local” e “é nesses lugares que ocorrem verdadeiramente as relações entre o escritor e a sociedade, o escritor e sua obra, a obra e a sociedade” (MAINGUENEAU, 2006, p. 94).

Dessa forma, o posicionamento que os atores assumem dentro do campo literário depende do “estatuto do escritor, associado a seu modo de posicionamento no campo literário, a relação com o destinatário construída por meio da obra, os suportes materiais, os modos de circulação dos textos” (MAINGUENEAU, 2006, p. 20). Maingueneau, assim, estabelece dois espaços interdependentes, o “espaço associado” e o “espaço canônico”, afirmando que ambos são “indissociáveis, mas que não estão no mesmo plano: um espaço canônico e um espaço associado” (grifos do autor). Isso porque “o espaço associado não é um espaço contingente que se somaria a partir de fora ao espaço canônico: os espaços canônico e associado alimentam-se um do outro, sem contudo possuir a mesma natureza”. Percebe-se que o “espaço associado” depende do posicionamento no “espaço canônico”, a literatura precisa se posicionar no campo literário para reivindicar sua autonomia, no entanto, “a natureza do

espaço associado varia de acordo com o espaço canônico”, logo, vai depender dos mecanismos de regulação estabelecidos pelo campo literário (MAINGUENEAU, 2006, p. 143 e 144).

A partir dessa perspectiva, compreendermos como a poesia e o erotismo atuam juntos nas poesias produzidas no início do século XX por escritoras como Gilka Machado e Judith Teixeira, e que servem como posicionamento dentro do cenário literário brasileiro e português. Isso posto, faz-se também necessário aprofundarmos um pouco a respeito da abertura que o tema da sexualidade feminina ganhou também nesse período.

2.2 O discurso erótico reprimido

Falar sobre erotismo nos dias de hoje é algo por vezes natural, contudo, é sabido que revelar os desejos sexuais, mesmo os pensamentos em torno deles, foi por muito tempo condenado. E foram também os discursos que colocaram qualquer tema relacionado ao sexo como algo pecaminoso.

Assim, a repressão sexual foi se perpetuando ao longo do tempo até que estudiosos e filósofos começassem a repensar o silêncio a respeito do sexo, já que esse assunto era proibido de ser falado, principalmente por moças e mulheres casadas. Como observamos em Michel Foucault (1999):

Um rápido crepúsculo se teria seguido à luz meridiana, até as noites monótonas da burguesia vitoriana. A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos (FOUCAULT, 1999, p. 8 e 9).

Logo, para Foucault, a sexualidade humana passa pelo viés do poder, pois tornou-se objeto do controle de instâncias sociais que regem a sociedade, principalmente a Igreja, como forma de deter o poder total sobre os indivíduos, sobretudo as mulheres.

A ideia do sexo reprimido, portanto, não é somente objeto de teoria. A afirmação de uma sexualidade que nunca fora dominada com tanto rigor como na época da hipócrita burguesia negociadora e contabilizadora é acompanhada pela ênfase de um discurso destinado a dizer a verdade sobre o sexo, a modificar sua economia no real, a subverter a lei que o rege, a mudar seu futuro. O enunciado da opressão e a forma

da pregação referem-se mutuamente; reforçam-se reciprocamente. Dizer que o sexo não é reprimido, ou melhor, dizer que entre o sexo e o poder a relação não é de repressão, corre o risco de ser apenas um paradoxo estéril. Não seria somente contrariar uma tese bem aceita. Seria ir de encontro a toda a economia, a todos os "interesses" discursivos que a sustentam (FOUCAULT, 1999, p. 12 e 13, grifo do autor).

Nesse sentido de regularização da sexualidade humana, Foucault distingue, desde o século XVIII, quatro grandes “conjuntos estratégicos, que desenvolvem dispositivos de saber e poder a respeito do sexo (FOUCAULT, 1999, p. 98)”. Esses dispositivos de poder são respectivamente: “Histerização do corpo da mulher”, “Pedagogização do sexo da criança”, “Socialização das condutas de procriação” e “Psiquiatrização do prazer perverso” (FOUCAULT, 1999, p. 98 e 99).

São esses dispositivos de saber e poder que irão nos revelar como as autoridades irão impor as formas de conduta dos indivíduos, dentro e fora do âmbito privado. Foucault, então, descreve esses dispositivos da seguinte forma: o primeiro, “Histerização do corpo da mulher”, trata-se de um “tríplice processo” onde o corpo da mulher foi analisado, “qualificado e desqualificado”, integrado ao “campo das práticas médicas” e finalmente posto em “comunicação com o corpo social, familiar e com a vida das crianças”; o segundo, “Pedagogização do sexo da criança”, confere a dupla afirmação de que as crianças são “suscetíveis a atividade sexual” e que essa atividade traz perigos “físicos e morais, coletivos e individuais”, assim, cabe aos “pais, as famílias, os educadores, os médicos e, mais tarde, os psicólogos” tomar conta desse “germe sexual”; o terceiro diz respeito à socialização econômica da reprodução, onde se tenta frear a “fecundidade dos casais”; e o quarto e último dispositivo, aquele que diz que o “instinto sexual foi isolado como instinto biológico e psíquico autônomo” (FOUCAULT, 1999, p. 98 e 99).

Conforme Foucault, essas estratégias de regularização da sexualidade têm finalidade de definir o que é certo e errado dentro do campo sexual, para não normalizar a sexualidade como algo animalesco. Todavia, as regras tornam-se tabus e coíbem mais que a sexualidade bruta, coíbe a expressão e o discurso.

Nessas estratégias, de que se trata? De uma luta contra a sexualidade? De um esforço para assumir seu controle? De uma tentativa de melhor regê-la e ocultar o que ela comporta de indiscreto, gritante, indócil? De uma maneira de formular, a seu respeito, essa parte de saber que poderia ser aceitável ou útil, sem mais? De fato, trata-se, antes, da própria produção da sexualidade. Não se deve concebê-la como uma espécie de dado da natureza que o poder é tentado a pôr em xeque, ou como um domínio obscuro que o saber tentaria, pouco a pouco, desvelar. A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos

outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder (FOUCAULT, 1999, p. 97).

Outra maneira de impedir a sexualidade humana e sua manifestação foi a invenção do matrimônio, conforme Foucault, do “dispositivo de aliança”. Esse dispositivo regula as atividades sexuais, que assumem caráter próprio das uniões estáveis. De acordo com o filósofo: “Pode-se admitir, sem dúvida, que as relações de sexo tenham dado lugar, em toda sociedade, a um dispositivo de aliança: sistema de matrimônio, de fixação e desenvolvimento dos parentescos, de transmissão dos nomes e dos bens (FOUCAULT, 1999, p. 100)”.

Ainda com Foucault, veremos que há um outro dispositivo ainda mais potente que o da aliança, o “dispositivo de sexualidade”. Esse visa regular a sexualidade de maneira mais profunda, regulando o corpo e as suas sensações.

Enfim, se o dispositivo de aliança se articula fortemente com a economia devido ao papel que pode desempenhar na transmissão ou na circulação das riquezas, o dispositivo de sexualidade se liga à economia através de articulações numerosas e sutis, sendo o corpo a principal — corpo que produz e consome. Numa palavra, o dispositivo de aliança está ordenado para uma homeostase do corpo social, a qual é sua função manter; daí seu vínculo privilegiado com o direito; daí, também, o fato de o momento decisivo, para ele, ser a “reprodução”. O dispositivo de sexualidade tem, como razão de ser, não o reproduzir, mas o proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global. Devem-se admitir, portanto, três ou quatro teses contrárias à pressuposta pelo tema de uma sexualidade reprimida pelas formas modernas da sociedade: a sexualidade está ligada a dispositivos recentes de poder; esteve em expansão crescente a partir do século XVII; a articulação que a tem sustentado, desde então, não se ordena em função da reprodução; esta articulação, desde a origem, vinculou-se a uma intensificação do corpo, à sua valorização como objeto de saber e como elemento nas relações de poder (FOUCAULT, 1999, p. 100 e 101).

Portanto, a sexualidade e o erotismo foram reprimidos ao longo dos anos e tornaram-se temas tabus. Falar sobre esses assuntos não era matéria fácil. Tudo ao redor do sexo gera desconforto, pois configura uma temática que as pessoas aprenderam a manter na ordem do privado. Quando a literatura assume a postura de falar sobre a sexualidade das pessoas e seu erotismo, ela transgride esse tabu.

Nelson Levy, em seu artigo intitulado “Princípio da Liberdade”, atesta que a liberdade só é completa quando um indivíduo é “dotado de autonomia” e que o desejo é “lugar privilegiado da liberdade, pois se constitui pela autonomia criativa e legisladora do ser” (LEVY, 1990, p. 158). E é essa liberdade do desejo que recebe da tradição cristã o estigma de falsa liberdade, de força irracional que deve ser controlada. O discurso bíblico, portanto, construiu o livre arbítrio e suas consequências, por meio do “pecado original” cometido por Adão e Eva.

A autonomia do desejo, justamente por escapar ao controle das leis objetivas do Senhor, é caracterizada pela alegoria bíblica como uma falsa autonomia, pois não seria imanente à criatura, mas implantada por uma pretensa força cósmica a-racional. Assim, o desejo seria fonte de escravização humana a uma força do Mal. Enquanto conformidade com as leis objetivas do Senhor, essa sim, seria a fonte de uma liberdade adquirida pela redução de todo Bem ao reino das necessidades objetivas satisfeitas (LEVY, 1990, p. 159).

Assim, como é sabido, ao longo da história da humanidade, a liberdade passou a representar aquilo que se almeja ter, já que é reveladora dos mais íntimos desejos do ser. Como já visto nesse trabalho, tanto a religião como a razão coibiram a liberdade dos indivíduos através de discursos didáticos, conforme afirma Levy:

Como se sabe, na trajetória da civilização ocidental, a tradição judaico-cristã se encontra, num mesmo vértice, com a tradição racionalista, desde a Antiguidade clássica até a mais recente modernidade. Portanto, para ficarmos no estrito domínio do pensamento filosófico, é válido postular que, de Platão a Marx, toda a vertente racionalista dogmática perseguiu também uma desqualificação do desejo, e, portanto, da autonomia enquanto lugar privilegiado da liberdade. Desqualificação que sempre se fez acompanhar de um culto da liberdade concebida como consciência realizada da necessidade (LEVY, 1990, p. 159).

Depreendemos que o desejo tem aqui uma relação intrínseca com a liberdade, já que é através do desejo que se pode produzir e é a liberdade manifestação deste desejo concretizado.

Ao contrário do que a Psicanálise reivindica, o desejo não é falta¹², mas sim produção, pois é vida, é movimento, é liberdade. Em *Diálogos* (1998), Deleuze e Parnet formulam que a Psicanálise “destrói todas as produções de desejo, esmaga todas as formações de enunciados. Com isso, ela quebra o agenciamento sobre suas duas faces, o agenciamento maquínico de desejo, o agenciamento coletivo de enunciação (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 63)”. Dessa maneira, os críticos rejeitam a Psicanálise e tratam o desejo como um “sistema dos signos asignificantes com os quais se produz fluxos de inconsciente em um campo social (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 64)”. Logo, para Deleuze e Parnet “não há eclosão alguma de desejo, em qualquer lugar que seja, pequena família ou escola de bairro, que não questione as estruturas estabelecidas. O desejo é revolucionário porque quer sempre mais conexões e agenciamentos (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 64)”.

Dessa maneira, Deleuze e Parnet afirmam que em tudo há desejo e há produção, distanciando-se completamente da ideia de falta psicanalítica “(...) até mesmo a raridade das

¹² Essa afirmação contradiz o que afirma a psicanálise, para a qual o desejo é o reconhecimento de que há uma falta. Ao contrário disso, pretendemos demonstrar que desejo é impulso, é motivação, é vida. Logo, não nos deteremos na análise do desejo segundo a psicanálise, não é nosso propósito entrar por esse terreno nos limites dessa pesquisa.

partículas e a desaceleração ou o esgotamento do fluxo fazem parte do desejo, e da pura vida do desejo, sem testemunhar de qualquer falta (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 73)”.

O desejo é aqui algo inerente ao sujeito e por isso representa a sua emoção, aquilo que é intuitivo e não racional. Não é algo que possa ser reprimido, pois é mais forte que o próprio ser e por isso revoluciona.

Desejo: quem, a não ser os padres, gostaria de chamar isso de "falta"? Nietzsche o chamava Vontade de potência. Podemos chamá-lo de outro modo. Por exemplo, graça. Desejar não é de modo algum uma coisa fácil, mas justamente porque ele dá, em vez de faltar, "virtude que dá". Aqueles que ligam desejo à falta, o grande bando de cantores da castração, testemunham de um grande ressentimento e de uma interminável má consciência. Será desconhecer a miséria daqueles a quem falta efetivamente alguma coisa? (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 73).

Nesse contexto, o desejo é o pulso que move os indivíduos. Desejar algo faz com que as pessoas se movimentem e rompam com construções sociais fixas. Abordar o erotismo poético demonstra o desejo maior das autoras, que estamos analisando nesse capítulo, de se imporem enquanto escritoras na sociedade patriarcal. Na mesma linha de raciocínio, o desejo sexual é também impulso e vontade, logo, torna-se importante mola impulsadora para buscas e transgressões.

Em outro texto crítico, *Anti-édipo*, Deleuze e Félix Guattari discorrem sobre o desejo e seu fluxo de produção. É ele que irá fazer com o ser se mova e produza: “A produção como processo não cabe nas categorias ideais e forma um ciclo cujo princípio imanente é o desejo (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p. 11).”.

O desejo faz constantemente a ligação de fluxos contínuos e de objectos parciais essencialmente fragmentários e fragmentados. O desejo faz correr, corre e corta. «Amo tudo o que corre, mesmo o fluxo menstrual que arrasta os ovos não fecundados», diz Miller no seu cântico do desejo. Bolsa das águas e cálculo dos rins; fluxo de cabelo, fluxo de saliva, fluxo de esperma, de merda ou de mijo, que são produzidos por objetos parciais, sempre cortados por outros objetos parciais que, por sua vez, produzem outros fluxos, que são ainda re-cortados por outros objetos parciais (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p. 11).

Dessa forma, é o desejo que irá mover os seres humanos, como um fluxo natural para, então, romper e fazer com que o homem alcance o produto desejado. Logo, Gilka Machado e Judith Teixeira serão movidas pelo desejo de escrever literatura sobre mulheres, sobretudo, sobre a sexualidade feminina, porque precisavam romper com os padrões conservadores e se colocarem no cenário literário de seus países.

O desejo, portanto, se desenvolverá em dois planos, o desejo de produção, definido pelos filósofos Deleuze e Guattari como: “conjunto de sínteses passivas que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção

(DELEUZE e GUATTARI, 2004, p. 31)”; e desejo sexual, que é a vontade em sua forma erótica. Isso porque, a produção literária objeto resultante da vontade de escrever, é antes de tudo, constituída da vontade de ter voz na sociedade e no meio literário. Tanto a sexualidade feminina como a escrita, foram reprimidas por anos pelo poder patriarcal, assim, a força das autoras aqui mencionadas é enorme e invoca todas as instâncias de transgressão para alcançar sucesso.

O real resulta disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo com autoprodução do inconsciente. Ao desejo não falta nada, não lhe falta o seu objeto. É antes o sujeito que falta ao desejo, ou o desejo que não tem sujeito fixo; é sempre a repressão que cria o sujeito fixo. O desejo e o seu objeto são uma só e mesma coisa: a máquina, enquanto máquina de máquina. O desejo é máquina, o objeto do desejo é também máquina conectada, de modo que o produto é extraído do produzir, e qualquer coisa no produto se afasta do produzir, que vai dar ao sujeito nómade e vagabundo um resto (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p. 31).

Entendemos, todavia, que a repressão relativa ao sexo, se perpetuou por diversos discursos misóginos e delegou às mulheres o papel de reprodutoras. Os discursos de repressão ao sexo fomentaram o poder masculino por séculos, pois reforçavam a ideia de trabalho ao invés de lazer, esforço ao invés de satisfação, luta ao invés de prazer. Sexo passa a limitar-se à reprodução humana, porque, assim, fundamenta a manutenção das máquinas humanas que se conformam em trabalhar para o sustento de casa e ou cuidar dos frutos que nascem. De acordo com Marilena Chauí, “a repressão sexual pode ser considerada como um conjunto de interdições, permissões, normas, valores, regras estabelecidas histórica e culturalmente para controlar o exercício da sexualidade (CHAUÍ, 1984, p. 9)”.

Marilena Chauí discorre sobre a repressão sexual e como ela é incentivada por diferentes sociedades, inclusive a nossa, por representar um perigo quando foge da sua intenção natural que é a reprodutiva (CHAUÍ, 1984). Logo, para a autora:

Deslocamento que aparece com maior nitidez quando nos lembramos que reprimir, numa das acepções oferecidas pelos dicionários, significa ocultar, dissimular, disfarçar. Com efeito, a repressão sexual será tanto mais eficaz quanto mais conseguir ocultar, dissimular e disfarçar o carácter sexual daquilo que está sendo reprimido, um dos melhores exemplos disso estando nos sonhos nos quais objetos, pessoas e situações que parecem nada ter de sexual estão sendo mobilizados para mascarar conteúdos e desejos altamente sexualizados (CHAUÍ, 1984, p. 10).

A sexualidade é concebida socialmente através de interditos de diferentes contextos: moral, religioso e científico. Assim, Chauí designa o contexto da moral como a que estabelece “fronteira entre o lícito e o ilícito”, o contexto religioso aquele que demarca os “limites do pecaminoso e não pecaminoso” e o contexto científico a regulamentação da administração do sexo (CHAUÍ, 1984, p. 17).

Nesse aspecto, o discurso de Marilena Chauí assemelha-se ao de Foucault, como visto anteriormente. Logo, a questão da repressão sexual é profunda, visto que representa um conjunto de regras de conduta sexual de cada sociedade. Reprimir a sexualidade humana é uma forma de controlar as atitudes dos seres humanos. As regras que regulamentam o certo e o errado no que diz respeito ao sexo (sejam as relações sexuais ou o que se fala sobre sexo) foram norteadas pelas sociedades modernas e, principalmente, condenando o que é considerado “anormal” e transgressor. Nesse aspecto, as mulheres e as pessoas homoafetivas sofreram e sofrem mais com a repressão sexual. Consequentemente, nesse jogo de poder, os homens brancos e héteros controlam as sexualidades através de discursos moralistas, onde promovem a censura dos primeiros e a liberdade deles próprios. Como afirma Chauí:

As considerações sobre as diferenças temporais e espaciais, históricas e geográficas não se referem apenas às existentes entre nossa sociedade e outras, mas também às existentes em nossa própria sociedade, na qual se transformam símbolos, representações, fantasias, práticas, valores e preconceitos referentes ao corpo, ao casamento, a família, à casa, à infância, à adolescência, à velhice, ao amor, ao prazer, à culpa, à codificação dos interditos e das permissões (CHAUÍ, 1984, p. 26).

Dessa maneira, o erotismo na literatura atua como ruptura da comunicação padrão dos temas literários. Ele é a ruptura do interdito social, da repressão sexual perpetuada por séculos através de discursos religiosos, filosóficos e científicos. A literatura torna-se, então, lugar privilegiado de contestação do proibido. A sexualidade feminina, principalmente, será abordada por escritoras no começo do século XX, como meio de questionar o lugar que fora submetido às mulheres e o porquê de suas vozes serem silenciadas ao longo da história da humanidade.

2.3 O erotismo como transgressão literária

O erotismo sempre foi matéria atraente para os poetas, poetizar a sexualidade humana é uma forma, também, de libertar-se das amarras do conservadorismo. Logo, ele, o erotismo, se manifesta desde as pinturas rupestres e se estende em diversas manifestações artísticas ao longo da história. Conforme Marianne Roland Michel, em *A arte e a sexualidade* (1973), a arte é uma “linguagem de eleição para a sexualidade”, logo, “uma maneira figurada de exprimir o amor, o corpo, o sexo; por isso, o modo como uma determinada sociedade vive e sente sua sexualidade, transparece com vigor na arte (MICHEL, 1973, p. 207)”.

O discurso erótico foi utilizado em vários textos narrativos e também poéticos como arma de contestação dos discursos moralistas. Logo, obras como: *Satíricon* (escrito provavelmente 60 anos d.C) de Petronius Arbiter; *Decameron* (novelas escritas entre 1348 e 1353) de Boccaccio; *Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem* (1904) de Marquês de Sade; *Trópico de Câncer* (1934) de Henry Miller; *Mulheres* (1978) de Charles Bukowski; *O elogio da madrasta* (1980) de Mario Vargas Llosa representam o erótico na literatura. No Brasil, nomes como: Gregório de Matos, Aluísio Azevedo, Gilka Machado e Hilda Hilst; e, em Portugal, Eça de Queiroz, Florbela Espanca e Judith Teixeira são exemplos da representação erótica em textos literários ao longo do tempo.

Desse modo, durante o século XIX, como já visto anteriormente, a sociedade começa a se modernizar e questões como a sexualidade humana passam a ser debatidas e trazidas para dentro da literatura. Nesse sentido, nos ateremos à poesia que inicia em meados do século XIX e se estende ao começo do século XX, a fim de compreendermos como Gilka Machado e Judith Teixeira desenvolvem o erotismo na poesia. Para isso, retomaremos aqui Charles Baudelaire e sua poesia, pois identificamos em sua manifestação poética os primórdios mais evidentes dessa transgressão, o que lhe valeu, aliás, um processo judicial em 1857, obrigando-o a retirar de sua coletânea 6 poemas que tratavam diretamente do erotismo e do lesbianismo.

É nesse tempo que alguns poetas passam a questionar a sociedade e seus discursos. Charles Baudelaire, é um dos mais importantes poetas desse momento na Europa, assim como visto anteriormente; a partir dele, a poesia ganha nova perspectiva, já que passa a abordar as temáticas sociais e formula, assim, uma crítica à sociedade e à própria literatura.

Charles Baudelaire utiliza-se de vários personagens para traduzir a sociedade parisiense. As ruas parisienses são reveladas pelo olhar das personagens do poeta. Temos então: o artista como um homem do mundo, “homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes” (BAUDELAIRE, 1996, p. 16); o trapeiro, que não tem nenhum valor por recolher o lixo da sociedade, mas que contempla as mudanças que o tempo impõe às ruas; *flâneur*, que anda pela cidade observando suas mudanças e estudando seus habitantes; o *dândi*, “homem rico, ocioso e que, mesmo entediado de tudo, não tem outra ocupação senão correr atrás da felicidade” (BAUDELAIRE, 1996, p. 47), e a mulher, que pode ser vista em algumas personagens do poeta, como forte, viril e como a representação do Moderno.

Uma das imagens mais utilizadas pelo poeta Baudelaire, então, será a mulher e a representação da *femme fatale*. Através dessa personagem, ele toca a sociedade parisiense no

seu mais fundo tabu, o da sexualidade feminina. Ao evidenciar as mulheres e seus corpos sedutores, o poeta aponta para o artista e seu fazer artístico.

Dominique Maingueneau discorre, em seu trabalho *Féminin fatal* (1999), extensivamente sobre a construção da figura da mulher fatal e o artista: “A *femme fatale* é muito mais que um simples tema literário, ela é como o próprio operador do desenvolvimento estético. O mito vincula sua pergunta sobre as mulheres a uma questão sobre a arte (MAINGUENEAU, 1999, p. 87)¹³”.

Portanto, cabe aqui dizer que encontramos o mito da mulher fatal ao longo da história através de muitos discursos misóginos, que colocavam a mulher no lugar de devoradora de homens. Ainda hoje é possível encontrar discursos semelhantes, que posicionam a mulher como possível salvação ou destruição do homem. No entanto, a *femme fatale*, a partir de Baudelaire, vai ressignificar o papel da mulher e do próprio poeta nesse contexto. Maingueneau, logo, correlaciona a imagem da mulher na arte e a reflexão que a própria arte faz através da mesma. A *femme fatale* reflete o papel da mulher e do artista nessa sociedade.

A arte não representa somente a imagem de uma mulher, mas a incerteza de qualquer arte que, para ser realizada, obriga a colocar a mulher em imagens: questionando-se sobre suas próprias imagens, a arte é tomada como uma reflexão sobre o feminino; ao questionar o feminino, ela é pega em uma reflexão sobre seus próprios poderes e seus próprios limites (MAINGUENEAU, 1999, p. 14).

Desse modo, no final do século XIX, a imagem da mulher fatal aparece em diversas manifestações artísticas como na ópera, nas artes plásticas e na literatura. Logo, o mito da *femme fatale* é utilizado pelos artistas nesse momento para pensar a condição humana como uma condição trágica e, em particular, a condição do artista e da arte em geral. Conforme Claudia Oliveira, em sua obra *As pérfidas Salomé*s, estas Salomés representavam uma transformação no estereótipo das mulheres convencionais daquela sociedade e da heroína clássica:

As Salomés de Gustave Moreau eram alvas como as deusas clássicas, mas calçavam sandálias com saltos, suas faces eram maquiadas e seus corpos adornados. Sua anatomia unia o ideal da beleza clássica, encarando o fascínio do artista simbolista e decadente pelos corpos ondulantes e olhos magnetizantes (OLIVEIRA, 2008, p. 18).

Observamos aqui que a autora faz menção à maquiagem, artifício também explorado por Baudelaire em seus artigos críticos. A maquiagem “conserta”, corrige a natureza, modo particular de expressar que a arte não imita a natureza, mas sim a transforma. A natureza não nos dá em si a beleza; a transformação pela arte é que é capaz de nos levar à Beleza.

¹³ Tradução minha.

Dessa maneira, a figura de Salomé - personagem bíblica, dançarina que através de sua sensualidade consegue a cabeça de João Batista do tetrarca¹⁴ Herodes Antipas - encontra lugar privilegiado na produção artística do fim do século XIX, sendo revisitada por artistas como: Gustave Moreau (pintura); Richard Strauss e Jules Massenet (música); Heinrich Heine, J. K. Huysmans, Gustave Flaubert, Stéphane Mallarmé, Théodore de Banville, Jules Laforgue e Oscar Wilde (literatura). A dançarina sensual representará a morte, o mal e a fatalidade; a encarnação da beleza feminina simbolizará os questionamentos dos artistas finisseculares.

Assim, se Stéphane Mallarmé recria a Salomé da Bíblia em seu poema *Hérodiade*, esta será totalmente diferente da personagem bíblica. O próprio autor afirma que pretende: “fazer de minha personagem um ser puramente sonhado e absolutamente independente da história (MALLARMÉ, 1998, p. 699)”. A *Hérodiade* de Mallarmé é uma *femme fatale*, mas ao mesmo tempo conserva uma pureza. Conforme Larissa Agostinho em artigo intitulado “A poesia de S. Mallarmé” (2011), a pureza de Hérodiade é seu mistério, sua sedução; contudo, este mistério é uma tradução daquele poeta que está em busca do “desconhecido”.

Mas o que é essa virgindade do mito, essa pureza, esse aspecto do intocável que Hérodiade possui? Qual é a relação entre a arte e o poder de sedução e a pureza da personagem do poema? A pureza de Hérodiade a faz sedutora. Sua beleza, virgem estéril, solitária, como num *château de pureté*, é a negação do mundo, da vida. Ela se dirige ao desconhecido, se desprende das pedras frias em direção ao mistério. O poeta que procura o desconhecido segue o mesmo caminho. Ele se desprende do mundo, do que o mantém preso à vulgaridade do mundo. A babá não vê Hérodiade porque deseja vê-la. Assim ela contempla e deseja o reflexo no espelho. Quando Hérodiade se vê diante do espelho, toma consciência da nudez de seu sonho. O espelho mostra a realidade como falsa e desnuda o sonho. Ele mostra que a realidade é um sonho, fruto de um desejo, e que o sonho desnudo é a realidade, ela mesma anulada (AGOSTINHO, 2011, p. 32).

A abordagem destas *femme fatales* nos revela a mudança poética que o século XIX atribui, pois, elas são as verdadeiras simbologias da arte, sua beleza e agressividade. A mulher fatal é, também, o poema, a pintura, o teatro e toda a cultura que é bela, porém corta a sociedade de maneira cruel, fazendo refletir os problemas que a afligem.

Sob esse aspecto, a *femme fatale* ressignifica o papel do próprio poeta neste contexto. Barros, em artigo “A poesia da *Belle Époque* nas revistas *Kósmos* e *Renascença*: Victor Silva” nos atesta que:

Dominique Maingueneau ressignifica o mito da mulher-fatal para além do significado usual de feminino sedutor e cruel. Destacando a semelhança entre o artista e a mulher, por ao mesmo tempo pertencerem à sociedade sem lhe pertencerem de fato, posição ambivalente conceituada como paratopia, o artista utiliza os poderes mortíferos de sedução da *femme fatale* para transgredir a ordem vigente, mas, ao mesmo tempo, aprisiona a mulher dentro do escrínio da obra de arte (BARROS, 2014, p. 50).

¹⁴ Tetrarca é o nome dado ao sistema de governo pertencente aos domínios de Herodes, o Grande.

Desse modo, a obra de Maingueneau *Féminin Fatal* (1999), que citamos acima, vai ser de grande importância em nossa pesquisa para nos dimensionar o lugar da *femme fatale* na literatura. O francês fala sobre a vaga estereotipização das *femme fatales*, que são aquelas mulheres que, ao longo da história, foram colocadas em um lugar de sedutoras maléficas. Todavia, é no final do século XIX que a *femme fatale* encontrou sua era de ouro, pois foi quando se passou a investigar mais o enigma do feminino (MAINGUENEAU, 1999). É exatamente nesse ponto que nos interessa trazer as reflexões do crítico para o nosso trabalho sobre a escrita transgressora dessas poetisas.

Então, ainda conforme Maingueneau, o mundo patriarcal não consegue compreender o mundo feminino, bem como não faz questão de fazê-lo. A fantasia da *femme fatale*, construída pelos homens, serve para mostrar a visão do homem sobre as mulheres. Logo, a relação do feminino e do masculino tem a ver com a arte e o artista, sobretudo no período que aqui nos interessa tratar, entendido como um momento de "transição". Como diz Maingueneau:

Como a tragédia grega, que faz parte da reminiscência dos fundamentos míticos da cidade e dos novos valores ligados ao regime democrático, o caráter da *femme fatale* faz parte de um universo social de transição, que restringe ainda fortemente comportamentos, mas já confere uma grande autonomia aos indivíduos (MAINGUENEAU, 1999, p. 12).

A mulher fatal vai evidenciar, no contexto artístico, “um intenso interrogatório sobre a natureza do feminino (MAINGUENEAU, 1999, p. 14)”. Trata-se do questionamento do artista a respeito do feminino e da sua arte, “ao se perguntar sobre o feminino, ele é levado a refletir sobre seus próprios limites e poderes (MAINGUENEAU, 1999, p. 14)”. Por conseguinte, para o autor, a mulher fatal é uma mulher comum que, criada por um homem, torna-se a projeção de suas incertezas:

a *femme fatale* que nos interessa não é uma princesa de algum reino arcaico, ela evoluiu no mundo comum. O homem que conhece a mulher, que considera fatal, deixa-se capturar nas redes de um ser que ele pensava poder dominar dentro do seu mundo familiar (MAINGUENEAU, 1999, p. 16).

Voltando ao discurso poético de Baudelaire, percebemos como há uma aproximação entre a imagem da prostituta e a do artista, mesma aproximação realizada com a *femme fatale* no contexto finissecular apontada pelo crítico Maingueneau. Os personagens são representantes da boemia e do espírito livre em contraposição ao capitalismo e ao conservadorismo da sociedade do século XIX. A prostituta ditava suas próprias regras e isso a sobrepunha ao mecanicismo que as indústrias e a Modernidade impunham.

Antes de nos determos na poesia baudelaireana, faz-se necessário voltar à crítica de

Baudelaire. Em *Sobre a Modernidade*, como vimos no capítulo anterior, o autor faz uma crítica aos tempos modernos através da evidência de personagens comuns nas ruas parisienses. A mulher, desse modo, é a personagem principal da crítica baudelaireana. Ela encarna vários perfis da sociedade francesa e revela as modificações sociais e culturais do seu tempo. Logo, a mulher é retratada por Baudelaire como algo místico e “incomunicável como Deus”, não somente uma “fêmea do homem”. Ele afirma que:

(...) É antes uma divindade, um astro que preside todas as concepções do cérebro masculino, é uma reverberação de todos os encantos da natureza condensados num único ser; é o objeto da admiração e da curiosidade mais viva que o quadro da vida possa oferecer ao contemplador. É uma espécie de ídolo, estúpido talvez, mas deslumbrante, enfeitiçador, que mantém os destinos e as vontades suspensas a seus olhares (BAUDELAIRE, 2007, p. 57 e 58).

O aqui crítico Baudelaire insiste em traduzir a mulher como algo misterioso e difícil de decifrar, seus adereços e seus trajes as tornam ainda mais enigmáticas, “Tudo que adorna a mulher, tudo que serve para realçar sua beleza, faz parte dela própria”. A beleza é aqui, então, retomada pelo autor. Para ele é a artificialidade da mulher e da arte que as tornam ainda mais atrativas, sendo isso o que os artistas que se dedicam “ao estudo desse ser enigmático adoram finalmente todo o *mundo muliebris* (BAUDELAIRE, 2007, p. 58)”.

Com isso, Baudelaire reafirma que a beleza é algo artificial e não natural. Portanto, para ele é a arte a reinvenção do natural e seu melhoramento. De acordo com ele: “A mulher está perfeitamente nos seus direitos e cumpre até uma espécie de dever esforçando-se em parecer mágica e sobrenatural (BAUDELAIRE, 2007, p. 64)”. Mais adiante ele continua sua análise dizendo que:

O catálogo dessas práticas seria inumerável; mas, para nos limitarmos àquilo que nossa época chama vulgarmente de maquilagem, quem não vê que o uso do pó-de-arroz, tão totalmente anatematizado pelos filósofos cândidos, tem por objetivo e por resultado fazer desaparecer da tez todas as manchas que a natureza nela injuriosamente semeou e criar uma unidade abstrata na textura e na cor da pele, unidade que, como a produzida pela malha, aproxima imediatamente o ser humano da estátua, isto é, de um ser divino e superior? (BAUDELAIRE, 2007, p. 64)

Ao seguirmos a analogia de Baudelaire em seu ensaio, notamos a sua proposta de equiparar o artista e a mulher. A sociedade francesa/europeia recebe o olhar do poeta/crítico, ele revela a sua visão sobre as mudanças que os tempos modernos trazem para sociedade e para a arte. Por todo o ensaio, o poeta/crítico formula teorias comparando a arte à sociedade francesa. Dessa forma, ele revela algumas mulheres representativas da época que vivia, demonstrando as diferentes mulheres que conviviam na Paris do século XIX. Ao abrir o capítulo “As mulheres e as cortesãs”, Baudelaire começa seu desbravamento sobre as

mulheres, situando-as na pintura da Modernidade, que ele elabora nesse ensaio.

Assim G¹⁵, tendo-se imposto a tarefa de buscar e explicar a beleza na Modernidade, apraz-se, em representar as mulheres muito enfeitadas e embelezadas por todas as pompas artificiais, seja qual for o meio a que pertençam. Aliás, na coleção de suas obras, como no fervilhamento da vida humana, as diferenças de casta e de raça, sob qualquer aparato de luxo com que as pessoas se apresentem, saltam imediatamente aos olhos do espectador (BAUDELAIRE, 2007, p. 67).

Há, todavia, no texto de Baudelaire algumas descrições sobre mulheres que conviviam nas ruas das cidades europeias. Cada uma em um lugar específico e representando um modo de vida. Sendo assim, ele começa essas descrições com as mulheres que passeiam junto as suas famílias “nas alamedas dos jardins públicos”. Essas mulheres caminham lentamente de “braços dados com os maridos, cujo aspecto sólido e satisfeito revela uma fortuna realizada e o contentamento de si (BAUDELAIRE, 2007, p. 68)”. Ora, as primeiras mulheres são as casadas, que circulam ostentando os maridos como troféus e a si próprias como dignas de estarem naquele espaço público, representação que condiz com o esteriótipo de família perfeita, criado pelo patriarcado. As próprias mulheres encarnam seus papéis de mães e esposas conformadas pela colocação que as deram.

A segunda representação feminina que o crítico faz em seu ensaio é a da atriz. Mulheres que emergem de “um mundo inferior”, mas que “orgulhosas de aparecerem enfim sob as luzes da ribalta, as jovens dos pequenos teatros, delgadas, frágeis, ainda adolescentes, agitam suas formas virginais e doentias fantasias absurdas (BAUDELAIRE, 2007, p. 68)”.

Surgem na análise de Baudelaire outros tipos femininos, como a amante, a cortesã e ainda as mulheres das ruas de Paris e de Londres, que o autor chama de errantes e revoltadas. Essas últimas imagens de mulher são as mais interessantes de observarmos, já que são as próprias *femme fatales*, configurando a ideia de sedução mortal que essas mulheres inspiram nos homens. É preciso ressaltar que as análises de Baudelaire sobre os perfis de mulheres do século XIX são críticas à sociedade europeia e não às próprias mulheres. Aí, vemos então desfilar uma série de “tipos”.

A amante, é a primeira dessas mulheres encontradas por Baudelaire nas ruas de Paris. Diferente da esposa, essa não passeia orgulhosa de seu marido/troféu, ela carrega consigo um “charuto desproporcional” e o título de “leviana”:

À porta de um café, apoiando-se nos vidros iluminados por todos os lados, exhibi-se um desses imbecis, cuja elegância é feita pelo alfaiate e a cabeça, pelo barbeiro. A seu lado, com os pés apoiados sobre o indispensável tamborete, está sentada sua

¹⁵ No ensaio *Sobre a Modernidade* de Charles Baudelaire, o autor analisa a obra do pintor Constantin Guys (1802-1892), fazendo essa análise, ele aborda questões sobre a arte, sobre a moda e sobretudo sobre as implicações da Modernidade para a vida em sociedade.

amante, mulher bastante leviana, a quem não falta quase nada (esse quase nada é quase tudo, é a distinção) para aparecer uma grande dama. Como seu belo companheiro, ela tem todo o orifício da pequena boca ocupado por um charuto desproporcional (BAUDELAIRE, 2007, p. 68).

A cortesã, é a nossa *femme fatal*, porque com sua “elegância provocante e bárbara” ela caça os homens como presas. Tendo uma “beleza que lhe vem do mal”, a *femme fatal* cortesã, conforme Baudelaire, “representa perfeitamente a selvageria na civilização”:

Ela inventou uma elegância provocante e bárbara, ou então aspira, com maior ou menor felicidade, a simplicidade de praxe na melhor sociedade. Caminha, desliza, dança e rodopia com seu peso as crinolinas bordadas que lhe servem ao mesmo tempo de pedestal e de contrapeso. Lança o olhar por debaixo do chapéu, como um retrato em sua moldura. Representa perfeitamente a selvageria na civilização. Ela tem sua beleza que lhe vem do mal, sempre desprovida de espiritualidade, mas por vezes matizada de uma fadiga que simula a melancolia. Ela dirige o olhar ao horizonte, como animais caçando; mesma exaltação, mesma distração indolente e também, às vezes, mesma fixidez de atenção. Espécie de boêmia errante nos confins de uma sociedade regular, a trivialidade de sua vida, que é uma vida de astúcia e de combate, vem à luz fatalmente através de seu invólucro majestoso (BAUDELAIRE, 2007, p. 70).

As mulheres das ruas de Paris e de Londres, representam as últimas mulheres elencadas por Baudelaire. A análise longa dessas mulheres nos demonstra várias mulheres fatais, que possuem vidas distintas, porém, ligadas pela margem que as submeteram:

Na galeria imensa da vida londrina e parisiense, encontramos os diversos tipos de mulher errante, da mulher revoltada em todos os níveis: inicialmente a mulher galante, na flor da idade, arrogando-se ares aristocráticos, orgulhosos ao mesmo tempo de sua juventude e de seu luxo, no qual ela põe todo o seu engenho e toda a sua alma, levantando delicadamente com dois dedos uma ampla faixa de cetim, de seda ou de veludo que esvoaça à sua volta, e avançando o pé pontiagudo, cujo calçado excessivamente ornado bastaria para denunciá-la, na falta da ênfase um pouco viva de toda a sua indumentária; seguindo a escala, descemos até as escravas, que são confinadas em pocilgas frequentemente decoradas como bares; desditadas, mantidas sob mais severa tutela, e que não possuem nada de seu, nem mesmo o excêntrico adorno que lhes serve de condimento à beleza. (...) Descemos até o último degrau da espiral, até o *foemina simplex* do satírico latino. Ora vemos se destacar, sobre o fundo de uma atmosfera onde o álcool e o tabaco misturaram seus vapores, a magreza inflamada da tísica ou as curvas da adiposidade, essa hedionda saúde do ócio. Num caos brumoso e dourado, insuspeitado pelas castidades indigentes, agitam-se e convulsionam-se ninfas macabras e bonecas vivas cujo olhar infantil deixa escapar uma claridade sinistra, enquanto atrás de um balcão repleto de garrafas de licores se emproa uma gorda megera, cuja cabeça, amarrada num lenço sujo que projeta na parede a sombra de suas pontas satânicas, faz pensar que tudo o que é consagrado ao mal está fadado a ter chifres (BAUDELAIRE, 2007, p. 71 e 72).

Esse pequeno panorama das mulheres europeias, que Baudelaire trás em *Sobre a Modernidade*, na verdade revela o olhar do autor para o vulgar, o miserável e o marginal. Para o crítico, o que torna essas imagens de mulher “preciosas e as consagra” “são os inumeráveis pensamentos que despertam, geralmente severos e sombrios”. Logo, o olhar da sociedade para

o que está à margem é que o interessa. Evidenciar essas mulheres faz com que a sociedade repense também o lugar que designa as mulheres pobres e comuns. Deste modo, o artista e crítico brinca com a alegoria das mulheres para ratificar sua análise sobre a arte, através das caricaturas de Constantin Guys.

Mas, se, por acaso, algum impudente procurasse nessas composições de G., espalhadas em quase toda parte, a ocasião de satisfazer uma curiosidade malsã, previno-o caridosamente que nada encontrará que possa excitar uma imaginação doente. Encontrará apenas o vício inevitável, isto é, o olhar do demônio emboscado nas trevas, ou a espádua de Messalina resplandecendo sob a luz; nada, a não ser arte pura, isto é, a beleza particular do mal, o belo no horrível. E até, para reafirmá-lo de passagem, a sensação geral que emana de todo esse cafarname contém mais tristeza do que graça. O que confere beleza particular a essas imagens é sua fecundidade moral. São ricas em sugestões, mas em sugestões cruéis, ásperas, que minha pena, embora acostumada a lutar com as representações plásticas, talvez só insuficientemente tenha traduzido (BAUDELAIRE, 2007, p. 72).

Dessa forma, as mulheres catalogadas por Baudelaire em sua crítica à Modernidade são também as *femme fatales* que agora assumem o papel de mulheres cotidianas presentes nas ruas europeias.

Ainda fazendo uma análise das mulheres e suas representações na visão de Baudelaire, vemos também algumas das representações das *femmes fatales* nos seus poemas. Essas, são, na verdade, modelos de mulheres que viviam em seu tempo. As mulheres modernas se diferenciavam das mulheres conservadoras burguesas, porque elas começam a participar da cidade e a se manifestarem com mais liberdade.

Nos versos de “A musa venal”, poema de Baudelaire, podemos observar como o poeta discorre sobre o papel da prostituta em sua sociedade. Assim, em “Ó musa de minha alma, amante dos palácios,/Terás, quando janeiro desatar seus ventos,/No tédio negro dos crepúsculos nevoentos,/Uma brasa que esquite os teus dois pés violáceos?”, percebemos que a indagação à musa nos denota a falta de preocupação com o futuro, o que fica mais evidente quando o eu lírico questiona: “Sem um níquel na bolsa e seco o paladar,/ Colherás o ouro dos cerúleos firmamentos?” e nos versos “Tens que, para ganhar o pão de cada dia,/ Esse turíbulo agitar nas sacristias,/ Entoar esse Te Deum que nada têm de novo (BAUDELAIRE, s/a, p. 8)”. Segue a transcrição do poema:

Ó musa de minha alma, amante dos palácios,
Terás, quando janeiro desatar seus ventos,
No tédio negro dos crepúsculos nevoentos,
Uma brasa que esquite os teus dois pés violáceos?

Aquecerás teus níveos ombros sonolentos
Na luz noturna que os postigos deixam coar?
Sem um níquel na bolsa e seco o paladar,
Colherás o ouro dos cerúleos firmamentos?

Tens que, para ganhar o pão de cada dia,
Esse turbulo agitar nas sacristia,
Entoar esse Te Deum que nada têm de novo,

Ou, bufão em jejum, exhibir teus encantos
E teu riso molhado de invisíveis prantos
Para desopilar o fígado do povo. (BAUDELAIRE, s/a, p. 8)

Nos poemas “O Letes” e “Mulheres malditas” há a elaboração de personagens femininas imponentes e representativas da Modernidade, como podemos notar nos versos transcritos abaixo:

O Letes

Venha ao meu peito, ó surda alma ferina,
Tigre adorado, de ares indolentes,
Quero os meus dedos mergulhar frementes
Na áspera lã de tua espessa crina;
(...)
O meu destino, agora meu delírio,
Hei de seguir como um predestinado;
Mártir submisso, ingênuo condenado,
Cujo fervor atíça o seu martírio,
(...)
Sugarei, para afogar meu rancor,
Do mágico nepentes o conteúdo
Nos bicos desse colo pontiagudo,
Onde jamais pulsou um coração (BAUDELAIRE, s/p).

Nestas estrofes notamos a construção de um homem que, tomado pelo desejo por uma mulher, fica totalmente preso aos seus encantos. Essa é a representação da *femme fatale*, que vai deixar este homem submisso sem ter pena ou compaixão da dor que provoca nesse amante. Temos aí uma subversão dos conceitos patriarcais, pois esta mulher é poderosa e coloca o homem em lugar de inferioridade. É a sexualidade e o desejo da mulher fatal sua libertação dos padrões machistas conservadores. A crueldade desta mulher é o que a torna poderosa e imponente, além de figurá-la como a própria Modernidade. Nos versos finais do poema fica claro o poder desta mulher e de seu corpo: “Nos bicos desse colo pontiagudo,/ Onde jamais pulsou um coração” (BAUDELAIRE, s/a, p. 99).

As mulheres são realmente elementos basilares da poesia de Baudelaire e, mais ainda, podemos perceber que a imagem andrógina – que expressava a força do homem, com as características femininas – era configurada nas figuras da lésbica e da prostituta. Ambas são figuras da Modernidade, que procuram se equiparar ao homem em todos os aspectos sociais, visando à igualdade de direitos. Por serem fortes, viris e estéreis se assemelham às características masculinas, apropriadas aqui como uma busca de igualdade. Em vista disso, a esterilidade é de extrema significância para esta figuração já que se opõe aos únicos papéis

que concediam às mulheres: de esposa e de mãe.

Baudelaire utiliza-se destas personagens “masculinizadas” para conferir às mulheres uma resistência à esperada, porém, temida Modernidade, já que não se sabia o que estava por vir. Uma resistência que cabia tanto ao ambiente hostil das indústrias, onde os chefes colocavam as trabalhadoras em um lugar subalterno na organização do trabalho; quanto ao sexo, tendo em vista que os homens ainda julgavam dominar o corpo e o desejo femininos, subjugando-a ao lugar de reprodutora.

Claire Demar, militante ativa do movimento saint-simoniano — movimento que difundiu a doutrina ideológica de Saint-Simon de viés socialista — e considerada feminista, escreveu que as mulheres deveriam libertar-se da maternidade. Logo, a mulher não reprodutora representava uma nova mulher naquela sociedade. Mulher livre que escolhia seus amantes e não se rendia aos desejos de um marido.

Se observarmos as mulheres presentes na poética de Baudelaire veremos que há uma representação do estereótipo de uma mulher que naturalmente conquista e destrói, nas prostitutas e nas *femme fatales*, por exemplo, porém, o poder que elas exercem sobre os homens tem o intuito de contestação. Falar das lésbicas e das *femme fatales* era como um soco no âmago da burguesia crescente do século XIX, bem como no campo literário canônico. Conforme Dolf Oehler:

Dos poemas sobre as lésbicas que chegaram a nós, deduz-se que tal livro de poemas foi concebido como um grande arrazoado da revolução sexual e uma rejeição da falocracia, contendo longas passagens hínico-utópicas sobre as alegrias do homoerotismo e do erotismo sem finalidade, bem como impressionantes ataques satíricos à triste realidade burguesa (OEHLER, 1997, p. 247).

O poema homoerótico de Baudelaire “Mulheres malditas – Delfina e Hipólita” representa sua crítica ostensiva ao patriarcado. Ele apresenta o amor entre mulheres como um ataque ao amor idealizado e ao convencionalismo do casamento entre homens e mulheres. Nele podemos perceber como se desenvolve o amor entre duas mulheres e de que esse amor precisa lutar contra os padrões preestabelecidos para que viva.

À tibia das lamparinas voluptuosas,
Sobre sensuais coxins impregnados de essência,
Sonhava Hipólita as carícias poderosas
Que lhe erguiam o véu da púbere inocência.
(...)
Posta a seus pés, serena e cheia de alegria,
Delfina lhe lançava à carne olhos ardentes,
Como o animal feroz que a vítima vigia,
Após havê-la antes marcado com seus dentes.

Bela e viril de joelhos ante a frágil bela,
Soberba, ela sorvia com volúpia intensa

O vinho da vitória e, acercando-se dela,
 Punha-se à espera de uma doce recompensa.
 (...)
 - "Hipólita, amor meu, que me dizes então?
 Compreendes quão pueril é oferecer agora
 Em holocausto as tuas rosas em botão
 A um sopro que as pudesse espedaçar lá fora?
 (...)
 Mas Hipólita então a fronte levantando:
 - "Não sou ingrata e do que fiz não me arrependo,
 Minha Delfina, eu sofro e à dor vou definhando,
 Como após um festim crepuscular e horrendo.
 (...)
 Não me olhes mais assim, ó tu, meu pensamento!
 Tu que eu adoro e que és enfim minha eleição,
 Mesmo que fosses um fantoche fraudulento
 E a própria origem dessa estranha perdição!"

Delfina, a sacudir nervosa a crina ondeante,
 E como a tripudiar sobre um tripé supremo,
 O olhar fatal, gritou, despótica e arrogante:
 - "E quem diante do amor ousa falar do inferno?
 (...)
 (BAUDELAIRE, s/a, p. 97)

Ao observarmos os versos do poema citado, vemos que o eu lírico parece confrontar os que condenam esse amor: “- E quem diante do amor ousa falar do inferno?”. No entanto, o amor condenado também é questionado pelo eu lírico, talvez um questionamento que suscite a reflexão daqueles que julgam este amor: “Maldito para sempre o sonhador inútil/ Que por primeiro quis, em sua insanidade,/ Enfrentando um problema insolúvel e fútil,/ Às delícias do amor juntar a honestidade! (BAUDELAIRE, s/a, p. 97)”.

Em outro aspecto, o “sonhador inútil” seria também o poeta moderno. Sua “insanidade” está em imaginar novas formas de fazer arte e de confrontar a sociedade racional e objetiva. As mulheres deste poema são, também, heroínas da modernidade, elas se assemelham ao poeta moderno e as suas indagações a respeito do novo, contudo, retomam o antigo e sua grandeza. Por isso, conclui Walter Benjamin então que:

A antiguidade de Baudelaire é a romana. Só num lugar a antiguidade grega penetra no seu mundo. A Grécia forneceu-lhe a imagem da heroína que parecia digna e possível de ser transposta para a modernidade... Nomes gregos - Delfina e Hipólita - têm as figuras das mulheres em um dos maiores e mais famosos poemas das Fleurs du mal. É dedicado ao amor lésbico. A lésbica é a heroína da modernidade. Nela, um motivo erótico de Baudelaire - a mulher, que testemunha a dureza e masculinidade - foi penetrado por um motivo histórico - o da grandeza do mundo antigo (BENJAMIN, 1975, p. 23).

Em outro poema Baudelaire coloca a figura da *femme fatale* como a “Serpente que dança”. Tanto a serpente como a dançarina receberam da tradição cristã adjetivos maléficos.

Aqui a serpente dança para envolver e iludir quem a vê, bem como a *femme fatale* ela é uma “lânguida amante”, que atrai e depois dá um bote em sua presa/amante. Isso porque seus olhos jamais traduzem se possui “rancor ou doçura”.

Em teu corpo, lânguida amante,
Me apraz contemplar,
Como um tecido vacilante,
A pele a faiscar

Em tua fluida cabeleira
De ácidos perfumes,
Onda olorosa e aventureira
De azulados gumes,

Como um navio que amanhece
Mal desponta o vento,
Minha alma em sonho se oferece
Rumo ao firmamento.

Teus olhos, que jamais traduzem
Rancor ou doçura,
São joias frias onde luzem
O ouro e a gema impura (...)
(BAUDELAIRE, s/a, p. 16)

Através dos poucos exemplos que vimos anteriormente, podemos constatar que a representação da mulher fatal encontra lugar na poética de Baudelaire, pois configura a imagem da rebeldia que, neste contexto, transmite o desejo dos poetas em criar uma nova forma de conceber um discurso poético.

Deste modo, as personagens representadas pelo poeta francês Baudelaire vão agir com a emoção, sem pensar nos limites e na razão, contestando os dogmas cristãos e a ditadura do masculino. O desejo se torna na literatura a possibilidade de libertação. A expressão do mal/pecado é para o autor finissecular símbolo da contestação e da insatisfação, pois citando Bataille (1987), o “lado do Bem é o da submissão, da obediência. A liberdade é sempre uma abertura à revolta, e o Bem está ligado ao caráter fechado da regra” (BATAILLE, p. 176).

Dessa maneira, neste capítulo vimos que o discurso poético que aparece em meados do século XIX, premido pela necessidade argumentativa, rompe com a poesia clássica, através do erotismo poético de Charles Baudelaire. Não obstante, o poeta coloca sua poesia a serviço da luta contra aquela sociedade hipócrita, que começava a saborear as conquistas do capitalismo, mas era profundamente arraigada aos pressupostos moralistas pregados por discursos austeros como os religiosos. Assim, ele irá transgredir através de seu discurso literário erótico, que mexe com a sociedade francesa em suas mais profundas incertezas.

Sua poética traduz as mulheres europeias pela perspectiva da *femme fatale*, porque aqui essa mulher maléfica é qualquer mulher que tenta se expor nas ruas da cidade de Paris. Dessa maneira, os artistas que surgem após Baudelaire vão inspirar-se nessa poética iniciada por ele e falar mais profundamente das questões que os afligiam no final do século XIX.

Gilka Machado e Judith Teixeira, no início do século XX, irão reverberar todas as mudanças advindas dos tempos modernos e se manifestarão, poeticamente, sob a luz da poesia engendrada por Baudelaire e desenvolvida pelos poetas finisseculares. Logo, as enquadraremos nesse trabalho, na escola literária que denominamos Decadentismo-Simbolismo. A partir dessa visão, veremos como ambas poetisas deram voz ao erotismo feminino através de seus versos e com isso romperam com padrões sociais, da mesma maneira que romperam com a poesia feminina que vinha sendo produzida no cenário literário de seus países, Brasil e Portugal.

PARTE II: POESIA DE AUTORIA FEMININA, DISCURSO E TRANSGRESSÃO

3 A ESCRITA DE AUTORIA FEMININA DO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX; BRASIL E PORTUGAL

Escrever a história das mulheres? Durante muito tempo foi uma questão incongruente ou ausente. Voltadas ao silêncio da reprodução materna e doméstica, na sombra da domesticidade que não merece ser quantificada nem narrada, terão mesmo as mulheres uma história? (DUBY e PERROT, 1990, p.7).

O século XIX foi crucial para os grandes avanços da humanidade, inclusive no que diz respeito às lutas das mulheres. Todavia, as conquistas femininas foram pequenas e as batalhas continuaram ao longo do século XX.

Dessa maneira, no que diz respeito ao campo literário¹⁶, abriu-se um espaço para a escrita de autoria feminina; no entanto, este era insipiente comparado ao dos homens, principalmente porque eles dominavam a crítica literária. Foi somente na segunda metade do século XX que as mulheres passaram a ter mais força dentro do campo literário, o momento que começam a ganhar maior visibilidade por parte da crítica.

A literatura de autoria feminina foi deixada em segundo plano em relação às obras de autoria masculina, posto que as mulheres não tinham lugar destinado a grandes feitos, nem aquele destinado aos grandes escritores e tampouco o espaço destinado aos grandes heróis. Isso porque, para as mulheres, cabiam os lugares de “fragilidade” e “ignorância”, não sendo possível, assim, reproduzirem heroínas valentes ou narrativas extraordinárias. Ria Lemaire, em seu artigo “Repensando a história literária” (1994) afirma que:

a história literária, da maneira como vem sendo escrita e ensinada até hoje na sociedade ocidental moderna, constitui um fenômeno estranho e anacrônico. Um fenômeno que pode ser comparado com aquele da genealogia nas sociedades patriarcais do passado: primeiro, a sucessão cronológica de guerreiros heróicos; o outro, a sucessão de escritores brilhantes. Em ambos os casos, as mulheres, mesmo que tenham lutado com heroísmo ou escrito brilhantemente, foram eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais, mostrando que, em assuntos de homem, não há espaço para mulheres “normais” (LEMAIRE, 1994, p. 58).

Ainda conforme Lemaire, a historiografia seguindo essas duas bases, a de “guerreiros heroicos” e a de “escritores brilhantes”, possui outra preocupação, a de manter “uma tradição única e ininterrupta que desqualificam, isolam ou excluem, como marginais ou inimigos,

¹⁶ A noção de campo literário que adotamos ao longo de nossa tese, é a de Pierre Bourdieu, que diz respeito às engrenagens referentes a produção e o consumo das obras literárias. Nesse sentido, ele aborda a ideia de valor para cada produção literária, onde é necessário que os artistas tenham uma tomada de posição que os legitime dentro do campo. Entendemos, portanto, que às mulheres ficavam à margem desse campo, porque não se encaixavam nos moldes literários canônicos, instituídos pelos homens.

indivíduos que, por uma razão ou por outra (ideias, raça, sexo, nacionalidade), não se adequam ao sistema construído” (LEMAIRE, 1994, p. 59)¹⁷. Portanto, essa historiografia cria “a ilusão de uma só história, de uma só tradição” (LEMAIRE, 1994, p. 59).

Sob a ótica da hegemonia masculina literária, encontramos a historiografia literária do crítico e professor da Universidade de Yale, Harold Bloom, *O Canône Ocidental* (1994), onde o mesmo elenca vinte e seis escritores considerados canônicos na cultura Ocidental, sendo que desses vinte e seis somente três nomes são femininos: Jane Austen, Emily Dickinson e Virginia Woolf. A obra de Bloom evidencia o mote do campo literário dominado pelo patriarcado, o de colocar à margem a literatura de autoria feminina, com a desculpa de que o cânone pertence aos escritores homens.

Bloom separa seu livro em cinco partes: “Sobre o cânone”, “A Era Aristocrática”, “A Era Democrática”, “A Era do Caos” e “Catalogando o Cânone”. Nessa obra, Bloom seleciona alguns escritores para os colocarem como centrais para formação literária ocidental, mas esquece de diversos nomes (femininos e masculinos) importantes para a literatura. O crítico estabelece uma relação elitista e patriarcal em relação à história literária, onde valoriza os escritores já consagrados e coloca as obras de autoria feminina no lugar de minoria. Sem contar que, ao situar Jane Austen como primeira referência na escrita de autoria feminina, esquece de outros nomes anteriores a ela. Segundo Lola Luna, em *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer* (1996):

Qualquer leitor e, especialmente, um leitor crítico de uma "História da literatura" pode se surpreender com a ausência de escritoras ou com sua escassa presença neste ou em qualquer um dos manuais tradicionais que canonizam a instituição literária. Por que - será perguntado - as escritoras se apresentam como uma exceção à norma? Qual é a razão da invisibilidade das mulheres na história? Elas nunca adquiriram o pensamento simbólico essencial à literatura? Ou elas foram silenciadas e removidas dos escritos da História? Depois de mais de uma década de debates sobre a possibilidade de uma história feminina, o pensamento feminista e a nova escola francesa dos Anais tentaram resolver essa falta com uma História feminina publicada simultaneamente em vários países europeus. Ou seja, a construção de uma hipótese histórica de longo prazo, alheia aos fatos do poder político-público e atenta a uma categoria historicamente excluída da escrita e da história por pertencer a um gênero sexual e cultural (LUNA, 1996, p. 129) (tradução minha do original em espanhol).

Desse modo, é preciso observar que, ao longo da história, a escrita de autoria feminina foi invisibilidade pela historiografia criada pelo discurso masculino. Portanto, torna-se matéria difícil situar a literatura de autoria feminina e contabilizar a quantidade de mulheres que escreveram ao longo dos séculos.

¹⁷ Ria Lemaire, artigo “Repensando a história literária” (1994).

3.1 A invisibilidade da mulher e de sua escrita

A respeito da invisibilidade da escrita feminina, é preciso ressaltar que são vários os motivos e que podemos notá-la tanto na historiografia literária como na História da humanidade. Sob essa ótica, Lola Luna afirma que “a História é o modo que uma sociedade se configura e documenta os fatos (LUNA, 1996, p. 130)”. É a sociedade e sua ideologia dominante que dita o que é “normal” dentro dela. Lola Luna, assim, continua sua análise:

(...) a retórica da história construiu sua hipótese metodológica de acordo com um paradigma de valores que pertencem ao tecido ideológico discursivo de seus autores. Tendo em mente que estamos lidando com uma construção, será necessário analisar as categorias operacionais que a sustentam. E é aqui, nessa construção crítica da realidade, que é uma história literária, na qual o leitor que está procurando por mulheres reais e empíricas encontra temas ausentes ou deformados pela interpretação. Existem tantos exemplos desse tipo de crítica ao esquecimento e à desvalorização, transmitidos e disseminados pelos historiadores, que seria fácil para alguém detectá-los em uma das "histórias" ou "manuais" da literatura [...] (LUNA, 1996, p. 130).

Há algumas décadas os estudos acerca da história das mulheres começam a tomar novas cores. Assim, achamos algumas perspectivas sobre a invisibilidade histórica feminina em *História das mulheres no ocidente* (1990), historiografia organizada por George Duby e Michelle Perrot.

Michelle Perrot aborda a questão da escrita feminina desde os primórdios. De acordo com a autora dois lugares eram comuns à escrita das mulheres desde a Idade Média “os conventos e os salões”.

Na Idade Média, os conventos favorecem a leitura e mesmo a escrita das mulheres, a tal ponto que, ao final do século XIII, as mulheres da nobreza pareciam culturalmente superiores aos homens que se dedicavam a guerrear, como nas cruzadas ou em outras circunstâncias. Cultas e desejosas de amar de uma outra maneira: daí surge, talvez, o amor cortês. As religiosas copiam os manuscritos e se apropriam do latim proibido. Os conventos diversificam sua clientela e sua função no século XVII, mas permanecem como centros de cultura para as mulheres, cada vez mais exigentes. Teresa de Ávila, as religiosas de Port-Royal, a borgonhesa Gabrielle Suchon (1632-1703) afirmam-se como mulheres do livro. Gabrielle, religiosa secularizada, publica em 1693 um *Traité de la morale et la politique* muito apreciado, o que prova que as mulheres não se isolam mais na piedade religiosa. No século XVII, o salão de Mme. de Rambouillet é o bastião das Preciosas, que exigem galanteria e linguagem elevada. Seguindo essa linha, Madeleine de Scudéry escreve romances intermináveis que renovam a expressão do sentimento amoroso. E Mme. de La Fayette, com a mais breve das obras-primas: *La Princesse de Clèves*. O caminho encontra-se então aberto para as "mulheres que escrevem", para essas mulheres autoras que o século XIX misógino tentará, em vão, limitar e conter. Mulheres que, em sua maioria, são de origem aristocrática, com poucos recursos, e que tentam ganhar a vida de maneira honrosa com "a pena", tanto quanto com o pincel (PERROT, 2007, p. 32).

Sobre Michelle Perrot é preciso dizer que a francesa dedicou grande parte de seus estudos à reconstrução da história das mulheres. A historiadora publicou vários livros nessa mesma temática como: *Os excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros* (1988), *A História das mulheres no Ocidente* (1990), *Mulheres públicas* (1998), *As mulheres ou o silêncio da História* (2005) e *Minha História das mulheres* (2007).

Em *Os excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros* (1988), Michelle Perrot evidencia três personagens esquecidos pela historiografia tradicional, os operários, as mulheres e os prisioneiros. No que se refere às mulheres, Perrot abarca as histórias das mulheres que são as mais excluídas na sociedade, as mulheres pobres: donas de casa, operárias, prostitutas, lavadeiras, todas com pouca escolaridade, que batalham em busca do sustento de suas famílias. Assim, ela comenta que:

Muitas vezes observou-se que a história das classes populares era difícil de ser feita a partir de arquivos provenientes do olhar dos senhores – prefeitos, magistrados, padres, policiais. Ora, a exclusão feminina é ainda mais forte. Quantitativamente escasso, o texto feminino é estritamente especificado: livros de cozinha, manuais de pedagogia, contos recreativos ou morais constituem a maioria. Trabalhadora ou ociosa, doente, manifestante, a mulher é observada e descrita pelo homem. Militante, ela tem dificuldade e se fazer ouvir pelos seus camaradas masculinos, que consideram normal serem seus porta-vozes. A carência de fontes diretas, ligada a essa mediação perpétua e indiscreta, constitui um tremendo meio de ocultamento. Mulheres enclausuradas, como chegar até vocês? (PERROT, 1988, p. 198).

Na mesma linha de abordagem, Joan Scott, em “História das mulheres” artigo que faz parte da obra *A escrita da história: novas perspectivas* (1992), escreve sobre o lugar da mulher na História, afirmando que havia uma necessidade de revisitar esse lugar e que isso só poderia ser feito pelas próprias mulheres. Segundo ela:

A emergência da história das mulheres como um campo de estudos acompanhou as campanhas feministas para a melhoria das condições profissionais e envolveu a expansão dos limites da história. Mas esta não foi uma operação direta ou linear, não foi simplesmente uma questão de adicionar algo que estava anteriormente faltando. Em vez disso, há uma incomoda ambiguidade inerente ao projeto da história das mulheres, pois ela é ao mesmo tempo um suplemento inócuo à história estabelecida e um deslocamento radical dessa história (SCOTT, 1992, p. 75).

Desse modo, somente com a revisitação feita pelas próprias mulheres as suas histórias começam a ser contadas de maneira diferente. Scott continua sua análise acerca do lugar da mulher na História e diz que uma nova visão histórica da mulher começa a ser observada com Virginia Woolf em 1928:

Em *A Room of One's Own Woolf* abordou a questão da história das mulheres, como muito de seus contemporâneos fizeram no período que se seguiu à concessão do direito de voto às mulheres na Inglaterra e nos Estados Unidos. Ela divaga sobre as

inadequações da história existente, uma história que necessita ser reescrita, diz ela, porque “frequentemente parece estranho, como se fosse irreal, desequilibrado”, ou seja, carente, insuficiente, incompleto (SCOTT, 1992, p. 75).

Dessa maneira, fazia-se necessário reescrever a história das mulheres até então narrada por homens, pois foi justamente o discurso masculino que acentuou as diferenças de gênero. Não havia interesse em tratar de assuntos próprios do gênero feminino, logo, era preciso que se retomasse o pulso da história e se recontasse incluindo o gênero feminino e seus feitos, como sugere Scott, as histórias das mulheres: “Tem tomado como axiomática a ideia de que o ser humano universal poderia incluir as mulheres e proporcionar evidência e interpretações sobre as várias ações e experiências das mulheres no passado (SCOTT, 1992, p. 77)”.

Virginia Woolf, em *A Room of One's Own*, fala da mulher e seu papel ao longo do tempo. Dessa forma, ela começa seu texto falando sobre “as mulheres e a ficção”, matéria central de seu ensaio que reúne de maneira ficcional uma série de palestras que proferiu em 1928. No referido ensaio, ela coloca a mulher e a sua ficção como estados de fala de uma mulher. No entanto, ela inicia sua argumentação sobre esse assunto localizando a mulher e sua escrita em problemáticas maiores como a independência financeira necessária: “a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção (WOOLF, 1929, p. 8).”

Assim, vemos com Virginia Woolf que a dificuldade da mulher escrever ficção estava, também, no fato de muitas vezes ela não possuir recursos financeiros próprios. Isso se dava devido às mulheres não possuírem papel fora do lar, dentro do ambiente de trabalho onde estas pudessem adquirir seus próprios bens. A mulher dependia de seu pai e depois de seu marido para ter algum dinheiro, que lhe era dado para coisas triviais e cotidianas. Em seu ensaio ficcional, Virginia Woolf evidencia essa situação através de citações alegóricas e marcada por um tom sarcástico que evidencia o olhar do patriarcado. Em dado trecho do ensaio ela discorre sobre a riqueza não adquirida por uma mulher e mãe: Seton. Essa mulher, conforme Woolf, não pudera trabalhar e arrecadar nenhum dinheiro, tendo em vista a criação de seus filhos e o lugar doméstico que lhe foi imposto.

(...) é igualmente inútil perguntar o que teria acontecido se a sra. Seton e sua mãe, e a mãe de sua mãe, tivessem acumulado uma grande riqueza e a tivessem depositado aos cuidados das fundações da faculdade e da biblioteca, porque, em primeiro lugar, lhes era impossível ganhar dinheiro e, em segundo, se tivesse sido possível, a lei lhes negava o direito de possuírem qualquer dinheiro ganho. Só nos últimos quarenta e oito anos é que a sra. Seton pôde ter algum centavo de seu. Em todos os séculos antes disso, o dinheiro teria sido propriedade do marido — um pensamento que talvez tenha contribuído para manter a sra. Seton e sua mãe fora da Bolsa de Valores. Cada centavo que eu ganhe, teriam dito elas, será retirado de mim e empregado de acordo com o critério de meu marido. . . talvez para custear uma

bolsa de estudos ou doar fundos para uma fellowship em Balliol ou Kings, de modo que ganhar dinheiro, mesmo que eu pudesse ganhá-lo, não é um assunto de grande interesse para mim. É melhor deixar isso para o meu marido (WOOLF, 1928, p. 30).

Consequentemente, Virginia Woolf nos retrata a situação das mulheres na sociedade inglesa. O não lugar da escrita de autoria feminina se justificava, principalmente, pela falta de condições para que isso acontecesse. Em uma sociedade dominada pelo discurso masculino, cabia à mulher se submeter ao que fora ensinado desde os primórdios da humanidade, submeter-se ao lugar que lhe cabia, dentro do lar e da família, sem poder de fala e, sobretudo, sem capital. Com isso, era muito difícil encontrar escritas de autoria feminina sobre si e tampouco produções literárias. Conforme Virginia Woolf:

O sexo e sua natureza bem poderiam atrair médicos e biólogos; mas era surpreendente e de difícil explicação o fato de que o sexo — quer dizer, a mulher — atrai também ensaístas agradáveis, romancistas desonestos, rapazes com diploma de licenciatura em letras, homens sem diploma algum, homens sem qualificação aparente, salvo o fato de não serem mulheres. Alguns desses livros eram, a julgar pela aparência, frívolos e jocosos; mas muitos, por outro lado, eram sérios e proféticos, moralistas e exortatórios. A mera leitura dos títulos sugeria inumeráveis diretores de escolas, inumeráveis clérigos subindo em suas tribunas e púlpitos e arengando com uma loquacidade que em muito ultrapassava o tempo habitualmente concedido a tal discurso sobre este assunto (WOOLF, 1928, p. 35).

Virginia Woolf nos demonstra, através de *A Room of One's Own Woolf*, que as formas de aniquilação das mulheres eram muitas e todas se concentravam na falta de recursos financeiros próprios. As mulheres não tinham o direito de se instruírem e adquirirem, assim, uma profissão que suprisse casa e alimentação. Portanto, as vidas das mulheres estavam subjugadas às condições de sobrevivência que a sociedade patriarcal impunha, como casamentos forçados ou trabalhos subalternos. Vemos ainda no livro de Virginia Woolf como a mulher era tratada na sociedade inglesa do início do século XX e vista através do discurso de um historiador, que ela retoma criticamente aqui:

(...) fui até a prateleira onde estão os livros de história e apanhei um dos mais recentes: a História da Inglaterra, do professor Trevelyan. Mais uma vez, procurei "Mulheres", encontrei "Posição das", e fui às páginas indicadas. "Surrar a esposa", li, "era um direito legítimo do homem, praticado sem nenhuma vergonha tanto nas classes altas como nas baixas. . . Da mesma forma", prossegue o historiador, "a filha que se recusasse a desposar o cavalheiro escolhido pelos seus pais estava sujeita a ser trancafiada, surrada e atirada no quarto, sem que isso causasse abalo algum na opinião pública (WOOLF, 1928, p. 54).

Destarte, Virginia Woolf conclui que “a ficção, trabalho imaginativo que é, não cai como um seixo no chão, como talvez ocorra com a ciência”, porque é a escrita ficcional “obra de seres humanos sofredores e estão ligadas a coisas flagrantemente materiais, como a saúde e o dinheiro e as casas em que moramos (WOOLF, 1928, p. 53 e 54)”.

Em *Segundo Sexo* (1970), de Simone de Beauvoir, observamos que o discurso formulado pelos homens ao longo da história em relação às mulheres foi responsável pelo confinamento delas aos seus lares e às funções domésticas e, em consequência disso, o confinamento intelectual e educacional.

Esses discursos de autoridade formulados por homens, como teóricos e religiosos, delegaram às mulheres lugares mitológicos. Para Simone de Beauvoir, o mito da fêmea, negativa e frágil, em detrimento do macho, positivo e imponente, retirou da mulher sua identidade.

O termo "fêmea" é pejorativo, não porque enraíze a mulher na Natureza, mas porque a confina no seu sexo. E se esse sexo parece ao homem desprezível e inimigo, mesmo nos bichos inocentes, é evidentemente por causa da inquietada hostilidade que a mulher suscita no homem; entretanto, ele quer encontrar na biologia uma justificação desse sentimento (...) (BEAUVOIR, 1970, p. 25).

Todo o mito em torno da “fêmea” fez com que a mulher se tornasse socialmente um estereótipo negativo, que tem o poder de envolver o macho através de várias artimanhas, inclusive biológicas, e que o leva ao mal. Assim, é a fêmea uma figura desprezível e condenada ao seu próprio confinamento, a biologia.

A palavra fêmea sugere-lhe uma chusma de imagens: um enorme óvulo redondo abocanha e castra o ágil espermatozoide; monstruosa e empanturrada, a rainha das térmitas reina sobre os machos escravizados; a fêmea do louva-a-deus e a aranha, fartas de amor, matam o parceiro e o devoram; a cadela no cio erra pelas vielas, deixando atrás uma esteira de odores perversos; a macaca exhibe-se impudentemente e se recusa com faceirice hipócrita; as mais soberbas feras, a leoa, a pantera, deitam-se servilmente para a imperial posse do macho (BEAUVOIR, 1970, p. 25).

Consequentemente, os papéis destinados a ambos os sexos, masculino e feminino, foram construídos pela história contada pelos homens. Os mesmos formularam lugares bem definidos onde eles eram a imagem forte e segura que detinha o poder de tudo, inclusive sobre suas crias, e às mulheres cabiam o papel de procriadora e de cuidadora. Nesse sentido Simone de Beauvoir afirma que:

Quanto ao papel respectivo dos dois sexos, trata-se de um ponto acerca do qual as opiniões variaram muito. Foram, a princípio, desprovidas de fundamento científico, refletiam unicamente mitos sociais. Pensou-se durante muito tempo, pensa-se ainda em certas sociedades primitivas de filiação uterina, que o pai não participa de modo algum na concepção do filho: as larvas ancestrais infiltrar-se-iam sob a forma de germes no ventre materno. Com o advento do patriarcado, o macho reivindica acremente sua posteridade; ainda se é forçado a concordar em atribuir um papel à mulher na procriação, mas admite-se que ela não faz senão carregar e alimentar a semente viva: o pai é o único criador (BEAUVOIR, 1970, p. 29).

Na obra *O segundo sexo – a experiência vivida*, Simone de Beauvoir afirma que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1967, p. 9). Continua, então, sua

premissa dizendo que nada relacionado ao “biológico”, ao “psíquico” e ao “econômico” pode definir a “forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino (BEAUVOIR, 1967, p. 9)”. Beauvoir, aqui, aborda a questão do discurso patriarcal que define quais papéis os gêneros ocupam socialmente. Logo, não são as crianças que distinguem em seus primeiros anos de vida as diferenças dos gêneros. Elas são ensinadas a como se comportarem dentro de seus lugares predefinidos. “Não há, durante os três ou quatro primeiros anos, diferença entre a atitude das meninas e a dos meninos; tentam todos perpetuar o estado feliz que precedeu a desmama (BEAUVOIR, 1967, p. 11)”. Os costumes dos gêneros são moldados desde a infância até a fase adulta nos contextos sociais em que as crianças estão inseridas. Quando adultas, essas crianças vão exercer seus papéis nos diversos contextos sociais e às mulheres caberá o papel de mãe e esposa.

O discurso masculino, então, confinou a mulher ao lar e aos cuidados com os filhos e com a casa, da mesma maneira que seus desejos e sua liberdade foram anulados. Com isso, percebemos que a distinção constituída ao longo da História entre os gêneros feminino e masculino (propagadas através de discursos científicos e religiosos) é responsável por uma sociedade misógina. Esses discursos se apropriavam das características dos gêneros para legitimar a dominação de um e colocar o outro em condição de inferioridade.

Em *A dominação masculina*, de Pierre Bourdieu (2005), vemos que o gênero feminino ficou em lugar de inferioridade em relação ao gênero masculino e que a justificativa utilizada para essa desigualdade é principalmente de ordem biológica. O homem sendo mais forte física e psicologicamente teria o controle sobre a mulher:

A força particular da sociodiceia masculina lhe vem do fato de ela acumular e condensar duas operações: *ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada* (BOURDIEU, 2005, p.33). (Grifos do autor)

O poderio masculino é assim um *constructo* social, que se perpetuou pela concepção de que a natureza deu aos homens atributos que os propiciavam dominar e às mulheres características frágeis e suscetíveis à submissão.

O corpo e seus movimentos, matrizes universais que estão submetidos a um trabalho de construção social, não são nem completamente determinados em sua significação, sobretudo sexual, nem totalmente indeterminados, de modo que o simbolismo que lhes é atribuído é, ao mesmo tempo, convencional e “motivado”, e assim percebido como quase natural (BOURDIEU, 2005, p.20).

Dessa maneira, a sociedade durante muitos séculos foi totalmente dominada pelo poder masculino. Conforme reafirma Bourdieu, a mulher não tinha lugar na sociedade, a não

ser o espaço do lar, pois o poder sobre todos os âmbitos públicos pertencia aos homens, assim, eles ditavam as regras a serem seguidas.

As regularidades da ordem física e da ordem social impõem e inculcam as medidas que excluem as mulheres das tarefas mais nobres (conduzir a charrua, por exemplo), assinalando-lhes lugares inferiores (a parte baixa da estrada ou do talude), ensinando-lhes a postura correta do corpo (por exemplo, curvadas, com os braços fechados sobre o peito, diante dos homens respeitáveis), atribuindo-lhes tarefas penosas, baixas e mesquinhas... enfim, em geral tirando partido, no sentido dos pressupostos fundamentais, das diferenças biológicas que parecem assim estar à base das diferenças sociais (BOURDIEU, 2005, p.34).

A fragilidade do corpo feminino tinha a ver com sua natureza, pois, fora projetado para conceber filhos e satisfazer os homens. O natural era a desculpa para a arbitrariedade e a violência contra as mulheres. O corpo e o desejo da mulher eram reprimidos por ditadores do certo e do errado, do bem e do mal. Predominava a ideia de que a mulher era inferior física e cognitivamente ao homem e que o sexo biológico definia os papéis na sociedade.

O discurso religioso era muito forte e, por muito tempo, impregnou a cabeça das pessoas com a ideia de que a mulher e seu corpo eram frutos do mal. O discurso machista que surge com o judaísmo cristão é embasado no “episódio bíblico da legitimação do poder de nomeação dos animais atribuído por Deus a Adão (FONSECA, 2017, p.16)”. Além disso, existe o fato de o homem ter tido o privilégio de ter sido criado antes da mulher, ao passo que à mulher cabe uma “condição secundária”. Esta condição secundária nos leva a pensar na condição da mulher no decorrer do tempo. Desde os primeiros discursos o homem tentou subjugar a mulher e fazia isto por meio da religião, principalmente.

Sobre isto Pedro Fonseca, em *Mulher e misoginia, na visão dos padres da Igreja e do seu legado medieval* (2017), atesta que a “história da misoginia” e sua “correlação femifóbica” estão presentes “na mentalidade e na cultura ocidentais, não só como uma construção herdada da Antiguidade clássica, mas também, e principalmente, como uma formação do pensamento judaico-cristão desenvolvido na Idade Média” (FONSECA, 2017, p. 21).

Por conseguinte, é preciso relembrar o mito do pecado original, que seria o causador de todos os males da humanidade: pecado, sofrimento, morte, doenças e quaisquer adversidades de ordem natural. A teologia cristã, então, vai personificar o mal através da figura do Diabo. Conforme Fonseca:

Durante o período inicial dos tempos modernos, mesmo a função e a importância do humanismo renascentista na renovação da arcaica mentalidade europeia não conseguiram substituir o que o cristianismo medieval havia firmado acerca dessa visão derogatória e maledicente da figura feminina. Antes, o humanismo haveria de formar com o cristianismo, principalmente nos países de forte tradição católica, uma

espécie de conluio ideológico, no qual o verdadeiro humanismo seria aquele representado pela figura de um homem, como o Cristo, e não pela figura de uma mulher, como a Virgem Maria. (FONSECA, 2017, p. 21).

Confinar o ser humano, principalmente a mulher, à natureza biológica fez com que alguns homens se sobrepusessem às vontades da maioria dos indivíduos. Com isso, as regras de conduta começaram a ser impostas baseadas no natural e no religioso. Pedro Fonseca (2017) revela que:

Da imensa quantidade de atributos, moral e religiosamente denegridores da natureza e do caráter da mulher, não faltavam, via de regra no seu retrato, traços de uma pessoa de inveterada compulsão para o ciúme e para a inveja, defeitos esses acompanhados de perto por uma terrível intemperança de uma fala normalmente abrasiva e virulenta. Não menos ainda era normalmente criticada por ser uma intolerável criatura costumeiramente compulsiva, egoísta, consumista, frívola, dissimulada e imbecil para o conhecimento e entendimento das coisas superiores, isto é, que exigiam maior competência intelectual e espiritual (FONSECA, 2017, p. 53).

Na citação acima, é perceptível a configuração da mulher como problema. Uma criatura “compulsiva, egoísta, consumista, frívola, dissimulada e imbecil para o conhecimento e entendimento das coisas superiores” precisava ser comandada por alguém com maior controle emocional. Além de atribuir características negativas biologicamente justificadas e atestadas religiosamente, o discurso misógino que cresceu no período medieval, também costumava expor o corpo feminino como um corpo impuro e demoníaco. “O sexo feminino em geral e o seu inexorável poder de sedução exercido sobre os homens eram considerados não só biologicamente adversos como também de infalível destruição (FONSECA, 2017, p. 59)”.

Fonseca nos mostra em seu livro que, na Idade Média, a quantidade de textos misóginos destinados a reprimir e insultar as mulheres era imensa. Através destes discursos advindos de padres e até filósofos encontramos diversos motivos para se colocar a mulher à margem. Conceitos que circulavam acerca das mulheres como: da tendência para práticas malignas, da pouca inteligência, do corpo como impuro, da vagina como amaldiçoada, da menstruação como monstruosa e incapacitante foram disseminados por meio de manuais e obras científicas, o que ratificava a clausura da mulher. Em mais uma citação de Fonseca, conseguimos mensurar a importância dos mitos que iam se incorporando no imaginário popular.

As crenças derivadas das então tidas como científicas observações sobre a menstruação iam das mais suaves às mais grotescamente sinistras como, por exemplo, aquela que relatava que qualquer mulher podia ser venenosa durante a menstruação. Entretanto, na menstruação irregular de uma mulher, ou mesmo de uma velha, cujo sistema menstrual era considerado encontrar-se em estado de

deterioração, fluidos venenosos, procurando uma saída, podiam ser transmitidos pelos olhos e podiam envenenar crianças pequenas (FONSECA, 2017, p. 58).

Como percebemos até aqui, a História da humanidade fora contada por homens influentes e suas perspectivas discursivas pautadas em teorias biológicas e religiosas. Esses discursos foram responsáveis por uma doutrinação contra a mulher, fazendo com que as pessoas tivessem medo delas e que as próprias mulheres tivessem medo das consequências de seus atos. Toda esta doutrinação tinha o único propósito de manter as mulheres em casa, submissas e sem liberdade. Contudo, sempre existiram mulheres que se rebelavam contra esta dominação, nem sempre elas conseguiram alguma vitória, mas a história também nos mostra que as lutas se proliferaram e, aos poucos, os resultados apareceram.

Carla Cristina Garcia, em *Breve história do feminismo* (2015), corrobora que alguns discursos foram legitimadores da “desigualdade entre homens e mulheres”. Assim, ela afirma que “a mitologia e as religiões são bons exemplos” disso, porque, “na Grécia Clássica e na tradição judaico-cristã, Pandora e Eva respectivamente desempenham o mesmo papel: o de demonstrar que a curiosidade feminina é a causa das desgraças humanas”. Não obstante, “a ciência e a filosofia ocidentais também têm funcionado como legitimadores da desigualdade e continuam, em maior ou menor medida, cumprindo essa tarefa” (GARCIA, 2015, p. 12).

Sabe-se que o termo “feminismo” surgiu na França entre os anos de 1870-1880 e se propagou pelo mundo na virada do século XIX para o XX. Contudo, quando falamos de feminismo é preciso ter em mente que eles são vários, portanto, “feminismos”, no plural, seria o termo mais adequado para tratar esse movimento. Entendemos, assim, que esses feminismos se formularam com a premissa de reinscrever uma história das mulheres, agora contada por elas próprias.

Para a pesquisadora Anne Cova, em “O que é o feminismo? Uma abordagem histórica” (1998), o feminismo reúne diferentes ideologias que se encontram com diferentes propósitos. No entanto, eles visam recolocar a mulher na sociedade, seja de maneira radical ou amistosa. Portanto, tanto as sufragistas no final do século XIX, que por meio de certo radicalismo, incomodaram a sociedade patriarcal, como as feministas mais moderadas que valorizavam a maternidade lutavam, principalmente, pelo direito à educação feminina, direito de se profissionalizarem e de votarem. É possível encontrar um exemplo dessa manifestação das feministas “moderadas” no *Journal des femmes*, que conforme Anne Cova, tinha por finalidade “o melhoramento da condição da mulher do ponto de vista educacional, econômico, social, filantrópico ou político (COVA, 1998, p. 10)”.

Todavia, foi a partir da redefinição do conceito de patriarcado, agora organização baseada no poder austero do homem em todas as esferas: social, política e familiar, e não mais “governo de patriarcas”, que se começou a repensar a distribuição dos papéis sociais. O enraizamento do patriarcado fazia com que as mulheres não questionassem seus lugares no mundo. Elas consideravam até os maus-tratos como natural do convívio familiar, já que seu lugar era o de obediência ao homem, pai e depois marido: “Durante séculos as mulheres acreditaram que a culpa pela violência que sofriam era delas” (GARCIA, 2015, p. 17). É a mudança de perspectiva sobre o conceito de patriarcado que irá fazer com que as mulheres constatem que seus problemas eram comuns a todas as outras mulheres do mundo e que isso se devia ao sistema autoritário patriarcal a que eram submetidas.

Como vimos anteriormente, o discurso androcêntrico colocou as mulheres em lugar de inferioridade física e intelectual, conforme Norma Telles em *Palavras da crítica*: “a figura da autora foi deformada (...) e para se chegar a ela é preciso ler através das ocultações que apontam conflitos sincrônicos entre as representações de sua desfiguração e sua afirmação pela escrita” (TELLES, 1992, p. 45-46).

Se observarmos a crítica literária brasileira e portuguesa da virada do século, notaremos que as obras canônicas, escritas por homens, apresentam heroínas que reforçam os papéis sociais disseminados ao longo da História da humanidade atribuídos às mulheres: frágeis, domesticáveis, submissas, prendadas, mães e esposas. Ou seja, essas heroínas representavam o olhar do escritor desse tempo, que configurava a personagem como uma mulher que reflete o ideal das mulheres na sociedade do século XIX e início XX. Esse esteriótipo do gênero feminino é encontrado em obras cumbres da literatura brasileira e portuguesa, que, de certa forma, nortearam as leitoras e os leitores do século XIX e do início do XX.

No entanto, no caso brasileiro, é importante ressaltar que a literatura era consumida por uma pequena elite alfabetizada, composta, em sua maioria, por mulheres ricas alfabetizadas que tinham como um lazer às aventuras românticas que reforçavam que seu espaço era o do lar. Laurence Hallewel examina em sua obra *O livro no Brasil* (1985) a condição das mulheres brasileiras no século XIX. Segundo o autor, o progresso de maior importância no Brasil, “no que diz respeito à publicação de livros”, foi o que ele chamou de “valorização da condição da mulher”, que na verdade era a permissão para que mulheres ricas pudessem se alfabetizar e assim poderem contribuir para o consumo de livros (HALLEWEL, 1985).

Muita coisa mudara no Brasil entre a Independência e a maioridade de D.Pedro II:

João Camilo de Oliveira Torres chega a dizer que esse período assistiu a progressos sociais mais importantes que qualquer outra coisa ocorrida nos cem anos seguintes. O maior deles, no que diz respeito à publicação de livros, foi a valorização da condição da mulher, que criou um público leitor feminino suficientemente numeroso para alterar o equilíbrio do mercado. Até então, o Brasil tinha seguido os costumes impostos pelos mouros a Portugal durante a Idade Média. As mulheres raramente saíam de casa, a não ser para ir à missa, e tinham como únicas ocupações a confecção de renda, o preparo de doces e os mexericos com as escravas da casa. Apenas na década de 30 — e ainda mais tarde nas províncias — o analfabetismo feminino deixou de ser encarado como um sinal de nobreza: esse traço era tido como uma contribuição essencial à moralidade, pois evitava os amores secretos por correspondência! A primeira escola para moças no Rio foi aberta em 1816, mas só em meados do século tornou-se normal para as jovens brasileiras bem-nascidas freqüentar, nas maiores cidades, uma escola elegante (invariavelmente dirigida por um estrangeiro) até os treze ou quatorze anos. Mesmo então, como Elizabeth Agassiz nos revela claramente, a escolha de seu material de leitura era estreitamente circunscrita (HALLEWEL, 1985, p.87).

Dessa maneira, ao observarmos as obras literárias brasileiras do século XIX, pertencentes ao movimento romântico, como as dos autores Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e Machado de Assis, por exemplo, notamos como o discurso era voltado para reforçar os modelos femininos de esposa e mãe. Assim, evidenciamos em *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, a proposta educacional do autor em determinar aspectos ditos como femininos, onde as mulheres eram fúteis, suas conversas eram “sofríveis” e “sentimentais” e, onde as mesmas “estavam sempre em busca de casamento”. As mulheres para Macedo também tinham o costume de disputar atenções e, conseqüentemente, disputar maridos. Disputa essa que era vencida pela mulher mais simples, de gestos sutis e que não se exibia com vestidos e joias. Mais uma vez, a mulher é apresentada conforme a visão do homem, pois, para ser uma mulher escolhida para o casamento, a moça deveria ter maneiras elegantes, beleza sutil e natural, modéstia e uma certa submissão.

Entre todas essas elegantes e agradáveis moças, que com aturado empenho se esforçam por ver qual delas vence em graça, encantos e donaires, certo que sobrepuja a travessa Moreninha, princesa daquela festa. Hábil menina é ela! nunca seu amor-próprio produziu com tanto estudo seu toucador e, contudo, dir-se-ia que o gênio da simplicidade a penteara e vestira. Enquanto as outras moças haviam esgotado a paciência de seus cabeleireiros, posto em tributo toda a habilidade das modistas da Rua do Ouvidor e coberto seus colos com as mais ricas e preciosas jóias, D. Carolina dividiu seus cabelos em duas tranças, que deixou cair pelas costas: não quis adornar o pescoço com seu adereço de brilhantes, nem com seu lindo colar de esmeraldas; vestiu um finíssimo, mas simples vestido de garça, que até pecava contra a moda reinante, por não ser sobejamente comprido. E vindo assim aparecer na sala, arrebatou todas as vistas e atenções (MACEDO, s/a, p. 62).

José de Alencar foi outro importante escritor da literatura brasileira e do Romantismo que, através de suas obras, exibiu as formas consideradas próprias do gênero feminino. As personagens femininas aparecem em Alencar como “imagens idealizadas”, tornam-se distantes das mulheres cotidianas. Logo, essas personagens “são convocadas a desempenhar

um papel: serem exemplos de comportamento aceitável e inatacável (RIBEIRO, 1996, p. 102)”.

Luiz Felipe Ribeiro, em *Mulheres de Papel* (1996), analisa os perfis de mulheres elaborados pelos autores do Romantismo no Brasil, como José de Alencar, que afirma não ter este conseguido “escapar do círculo de giz dos preconceitos de seu tempo”. Por isso teria mantido em suas obras “a crença de que às mulheres cabe um papel necessariamente marcado pela pureza e, conseqüentemente, ideal e descarnalizado” (RIBEIRO, 1996, p. 102). Então, continua o crítico, essas heroínas eram “arquétipos” que apontavam para uma “carga significativa”, que visava a “estabilidade da família” e contribuía para “a consolidação da identidade da Pátria” (RIBEIRO, 1996, p. 102).

Mesmo em Machado de Assis, escritor mais moderno e contestador dos padrões sociais, podemos encontrar certa estereotipização própria da heroína Romântica e do tipo de mulher desejável no século XIX. Em *Helena* (1876), a protagonista homônima era descrita como “dócil” e “afável”, bem como com facilidade de “acomodar-se às circunstâncias do momento”, logo, manipulável e submissa. Assim como Joaquim de Macedo e José de Alencar, Machado de Assis enaltece a elegância, a delicadeza e “as virtudes domésticas” de sua personagem, predicados que levariam, segundo a visão androcêntrica, tanto as heroínas como as mulheres ao casamento ideal. Dessa forma, o narrador de *Helena* afirma que: “Havia nela a jovialidade da menina e a compostura da mulher feita, um acordo de virtudes domésticas e maneiras elegantes” (ASSIS, s/a, p. 15); e continua elogiando a menina através de suas “prezadas de sociedade”.

Além das qualidades naturais, possuía Helena algumas prendas de sociedade, que a tornavam aceita a todos, e mudaram em parte o teor da vida da família. Não falo da magnífica voz de contralto, nem da correção com que sabia usar dela, porque ainda então, estando fresca a memória do conselheiro, não tivera ocasião de fazer-se ouvir. Era pianista distinta, sabia desenho, falava correntemente a língua francesa, um pouco a inglesa e a italiana. Entendia de costura e bordados e toda a sorte de trabalhos feminis. Conversava com graça e lia admiravelmente. Mediante os seus recursos, e muita paciência, arte e resignação, — não humilde, mas digna, — conseguia polir os ásperos, atrair os indiferentes e domar os hostis (ASSIS, s/a, p. 15).

Algumas obras portuguesas do século XIX também demonstram categorizar as mulheres como espécies únicas e imutáveis, reproduzidas como espectros do discurso dos autores desse tempo. Notamos que a construção da personagem Eugênia ao longo do livro *O último amor*, de Lopes de Mendonça a transforma em uma mulher frágil, que com “um sopro bastaria a desvanecer da terra” (MENDONÇA, 1849, p. 513). Logo, no decorrer da obra, o narrador reforça padrões predeterminados socialmente ao gênero feminino, como no trecho

em que afirma que: “A mulher que se sente abrasada de afetos, acha que consolar os que sofrem é um dos mais sublimes condões da sua missão na terra (MENDONÇA, 1849, p. 10)”.

Em *Cenas da Foz* (1857), de Camilo Castelo Branco, obra que reúne algumas narrativas do autor, ainda no primeiro livro “A sorte em Preto”, vemos algumas descrições pejorativas acerca de mulheres, que denotam um certo senso coletivo de beleza, a beleza padronizada, que tornou-se outro elemento de aprisionamento das mulheres.

A senhora D. Amalia, se bem me recordo, era uma serpente. Orelhas, nariz, queixo, e todos os districtos da cara (nesse tempo eram comarcas) era tudo" aguçado e verrugoso, como uma molhada de nabos velhos, em que as fitas amarelas da touca representavam a rama das nabijas.

A menina Hermenegilda tinha cara de seraphim de côro de aldeia: gorda e vermelha, cheia de vida estúpida, olhos grandes como bogalhos, dentes anarquicos, mas brancos como o seu nedio pescoço, braço rico de tecidos celulares, rendilhado de tumidas veias vermelbas, onde borbilhava o sangue cruorico de felicíssimas digestões de cabeça de porco com feijão branco (CASTELO, BRANCO, 1857, p. 12).

Outro aspecto que é preciso se analisar a respeito da invisibilidade da literatura de autoria feminina é a crítica literária, que privilegiava os autores e que só faziam reforçar os esteriótipos femininos, porque eram os formadores de opinião dos seus próprios núcleos de intelectuais e literatos.

Neste sentido, os críticos literários brasileiros e portugueses excluíram ou deram pouca visibilidade às obras de autoria feminina, porque, bem como todos os homens que integravam a sociedade patriarcal do século XIX e início do XX, entre muitos motivos, não creditavam importância às temáticas abordadas pelas mulheres. Pois as mesmas, segundo a visão de alguns críticos, não atendiam aos moldes românticos e nacionalistas predominantes no período, não consideravam que as obras de autoria feminina pudessem tomar o gosto popular e, principalmente, não podiam permitir que essas escritoras tomassem o espaço pertencente aos homens e assim saíssem dos seus lares e assumissem novos lugares.

Por conseguinte, analisando as histórias literárias brasileira de José Veríssimo, Ronald de Carvalho, Silvio Romero, entre outros, notamos um total desprezo às autoras que escreveram durante o século XIX e o início do XX. Os referidos críticos e outros contemporâneos seus, quando falavam de alguma escritora, limitavam-se a poucas linhas e com total irrelevância para composição de uma História da literatura do Brasil. Sendo assim, Silvio Romero e Ronald de Carvalho, por exemplo, citam algumas escritoras de seu tempo, mas não com o mesmo destaque destinado aos escritores. O primeiro fala, brevemente, de Delfina Benigna da Cunha, Maria Firmina do Reis, Narcisa Amália e Nísia Floresta Brasileira Augusta, em sua *Historia da Literatura Brasileira* (1888) tomo 3; e o segundo, em

sua *Pequena História da Literatura* (1929), menciona apenas autoras estrangeiras: Safo, Mme. De Stael e George Sand. José Veríssimo, em *A História da literatura brasileira* de 1916, sequer cita o nome de alguma escritora brasileira ou estrangeira.

Em Portugal, a crítica literária também não dava crédito à escrita de autoria feminina. O papel da crítica portuguesa era o de “canonizar e consolidar” um discurso que “contribuía para o rebaixamento da escrita das mulheres”, porque elas abordavam “assuntos pouco relevantes aos domínios da racionalidade cartesiana que o positivismo colocara à baila (GIAVARA, 2015, p. 65)”.

Dessa maneira, os historiadores do século XIX e início do XX, assim como os mais contemporâneos silenciaram as mulheres e seus textos da História literária de Portugal. Esse silêncio faz com que se perca um acervo importante para o estudo de literatura na atualidade, mas que tentamos resgatar agora com novas pesquisas sobre o assunto.

O espaço destinado às escritoras dentro da historiografia literária é tão pequeno que é exemplificado em porcentagens ínfimas. Chatarina Edfeldt (2006) nos dá alguns exemplos desses pequenos espaços concedidos às autoras pelos críticos literários portugueses do século XX, como na *História da literatura portuguesa* de António José Saraiva e Óscar Lopes, o “espaço atribuído a autoria feminina na 17a ed. (2001): 15 páginas das 190 num total de 8%”; no *Dicionário de Literatura. Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega*, dirigido por Jacinto do Prado Coelho “na última edição (1992) colaboraram 38 homens e 3 mulheres” e no *Dicionário de Literatura Portuguesa*, dirigido e organizado por Álvaro Manuel Machado (1996), que “conta com 67 colaboradores, entre os quais 37 são autores e 30 são autoras. No dicionário são apresentados sob nome próprio, 646 escritores e 54 escritoras, portanto, as escritoras constituem um total de 7% (EDFELDT, 2006, p. 23, 24 e 25)”.

Portanto, ao pensarmos no discurso literário elaborado pelas escritoras nesse contexto social, vemos que é ele o próprio elemento de localização de uma literatura de autoria feminina neste período. É através do seu próprio discurso que as escritoras vão colocando seus nomes na história literária de seus países, ainda que não tenham obtido um êxito muito expressivo. O resgate das escritoras do século XIX e início do XX no contexto dos dois países nos constata que seus discursos foram simbólicos e representativos. De maneira mais marcante ou menos evidente, as escritoras que conseguiram escrever e publicar suas obras puderam estabelecer um paralelo com suas indagações pessoais. As angústias, as dúvidas, as dores, todas as questões acerca de um momento que privilegiava o homem e excluía a mulher podem ser evidenciadas por meio de seus discursos.

3.2 O lugar da escrita de autoria feminina no Brasil

A história das mulheres pode levar-nos a alguma coisa de maior extensão na história humana. Pode ajudar-nos a ver como a sociedade funciona, como o poder e os papéis são distribuídos, como operam os mecanismos de controle social, quais são as pré-condições para as mudanças sociais e quais são as experiências individuais comuns e quais as diferentes, baseadas em sexo, raça e classe. Em potencial, a história das mulheres na verdade representa o oposto do interesse estreito e sectário que lhe foi atribuído por alguns críticos. Concentrar-se na “outra metade” da humanidade fornece uma oportunidade inestimável para escapar do quadro limitado da história tradicional, e ajuda-nos a alcançar uma visão mais abrangente do passado (HAHNER, 1981, p. 23).

Sabe-se que o século XIX no Brasil foi um século de grandes modificações sociais, políticas e culturais. Dessa maneira, as mulheres brasileiras, influenciadas pelas europeias e por suas ideais de emancipação feminina, vão iniciar uma batalha em busca de espaços e de direitos que se estenderá por todo o século e se manifestará em todos os âmbitos da sociedade. Por conseguinte, na literatura, elas irão começar a aparecer e se fazer compreender. Todavia, será a partir do século XX que as mulheres começarão a receber o reconhecimento merecido de seus pares no campo literário brasileiro.

As obras escritas por mulheres no Brasil representam marco importante para a luta contra o patriarcado. No Império, o direito à educação feminina é reconhecido, através da luta de diversas pessoas engajadas na emancipação feminina, destaca-se, assim, a atuação de Nísia Floresta Augusta (1810 – 1885). Ela foi a fundadora da primeira escola para meninas no Brasil e grande ativista das causas emancipatórias feministas. Nísia redigiu vários livros e artigos de jornais sobre a questão feminina, o abolicionismo e o republicanismo. As obras *Conselhos a minha filha* (1842) e *Opúsculo humanitário* (1853) são obras essenciais para se entender o lugar das mulheres na sociedade brasileira.

Assim, em *Opúsculo humanitário*, Nísia Floresta começa seu discurso afiado em prol da educação das mulheres com a seguinte afirmação: “Enquanto pelo velho e novo mundo vai ressoando o brado - emancipação da mulher -, nossa débil voz se levanta, na capital do império de Santa Cruz, clamando: educai as mulheres! (FLORESTA, 1989, p. 2)”.

Esse brado de Nísia Floresta “Educai as mulheres” evidencia sua proposta de levantar as questões de emancipação das mulheres que já estavam sendo levantadas na Europa. Lutar pela educação feminina era tirar a mulher da prisão imposta pela ignorância e pela submissão ao poder patriarcal. Fazê-la pensar era retirá-la do lugar de invisibilidade que a História da

humanidade contada pelos homens lhe impôs.

O homem, ainda semi-selvagem, arrogou a si a preeminência da força física e tudo lhe foi submetido, a moral, assim como a inteligência da mulher, que ele quis permanecesse sempre inculta, para que mais facilmente desempenhasse a humilhante missão a que a destinava (FLORESTA, 1989, p. 6).

O Brasil do século XIX, apesar de reverberar as modificações do mundo, ainda era muito atrasado, tendo em vista a nossa história colonial. Logo, Nísia Floresta questiona o porquê de tantos avanços na sociedade brasileira e a continuidade do retardo no progresso da educação feminina.

Temos já transposto metade do século XIX, século marcado pelo Eterno para nele revelar ao homem estupendos segredos da ciência, tendentes a aplainar as grandes dificuldades que se opõe à universalidade do aperfeiçoamento das ideias, em ordem a fraternizar todos os povos da Terra. Temos testemunhado o empenho dos homens pensadores das nações cultas em harmonizar a educação da mulher com o grandioso porvir que se prepara à humanidade.

Nada, porém, ou quase nada temos visto fazer-se para remover os obstáculos que retardam os progressos da educação das nossas mulheres, a fim de que elas possam vencer as trevas que lhes obscurecem a inteligência, e conhecer as doçuras infinitas da vida intelectual, a que têm direito as mulheres de uma nação livre e civilizada (FLORESTA, 1989, p. 43 e 44).

Nos excertos que seguem, Nísia Floresta expõe sua pretensão em escrever sobre o tema da educação feminina para a sociedade patriarcal do século XIX brasileiro. A autora tinha a intenção de tocar de alguma forma os pensadores e intelectuais daquele tempo para que, através deles, se reconhecesse a importância das mulheres na construção da História brasileira e, para isso, sua necessária educação.

Não nos embala a vã pretensão de operar uma reforma no espírito de nosso país. Por demais sabemos que muitos anos, séculos talvez, serão precisos para desarraigar herdados preconceitos a fim de que uma tal metamorfose se opere. Esperamos somente que os zelosos operários do grande edifício da civilização em nossa terra atentem para os exemplos que a História apresenta do quanto é essencial aos povos, para firmarem a sua verdadeira felicidade, o associarem a mulher a esse importante trabalho. A esperança de que, nas gerações futuras do Brasil, ela assumirá a posição que lhe compete nos pode somente consolar de sua sorte presente. Entretanto, sigamos o exemplo do pobre e corajoso explorador de nossas virgens florestas, exposto aqui e ali à mordedura de venenosos reptis, para rotar um campo que outros terão de semear e de colher-lhe os saborosos frutos... Felizes nós se pudéssemos conseguir o primeiro resultado desse trabalho, que muito nos lisonjearíamos de oferecer às nossas conterrâneas como penhor do verdadeiro interesse que elas nos inspiram (FLORESTA, 1989, p. 45 e 46).

Mesmo no final do século XIX¹⁸, com a República brasileira estabelecida desde 1889

¹⁸ É preciso ressaltar que, apesar da educação feminina não ter mudado muito até meados do século XX, as mulheres já podiam frequentar escolas desde as reformas educacionais do Marquês de Pombal entre 1750 e 1777, contudo, essa inserção era pouco eficiente. Conforme Maria Inês Sucupira Stamatto: “Entretanto, não devemos nos iludir, esta reforma não representou um ensino extensivo a toda população, muito menos às mulheres, podemos apenas inferir que algumas tentativas pontuais ocorreram ocasionalmente, com sucesso

não há uma mudança consistente na situação educacional, social e política das mulheres, ainda não era possível votar, tampouco havia facilidade de acesso ao mercado de trabalho. O divórcio ainda era uma questão mesmo com a separação entre a Igreja e o Estado. No século XX, o Código Civil de 1916 estabelecia que a mulher era incapaz de viver independente de seu pai e de seu marido. Logo, nenhum cenário era favorável às mulheres no Brasil. As leis ainda eram arbitrárias, a Igreja e os ricos ditavam as convenções sociais, assim, às mulheres sobrava o claustro do cotidiano domiciliar.

Simon Schwartzman, Helena Maria Bousquet Bomeny e Vanda Maria Ribeiro Costa, no artigo “Tempos de Capanema”, falam da situação da mulher no começo do século XX, quando Gustavo Capanema foi ministro da educação. Conforme os autores, o tratamento educacional reservado às mulheres “se desdobraria em dois planos. Por um lado, haveria que proteger a família; por outro, haveria que dar à mulher uma educação adequada ao seu papel familiar (SCHWARTZMAN, BOMENY e COSTA, 1984, s/p)”. Portanto, para Capanema, a educação feminina deveria ser distinta da oferecida aos homens:

Os poderes públicos devem ter em mira que a educação, tendo por finalidade preparar o indivíduo para a vida moral, política e econômica da nação, precisa considerar diversamente o homem e a mulher. Cumpre reconhecer que no mundo moderno um e outro são chamados à mesma quantidade de esforço pela obra comum, pois a mulher mostrou-se capaz de tarefas as mais difíceis e penosas outrora retiradas de sua participação. A educação a ser dada aos dois há, porém, de diferir na medida em que diferem os destinos que a Providência lhes deu. Assim, se o homem deve ser preparado com têmpera de teor militar para os negócios e as lutas, a educação feminina terá outra finalidade que é o preparo para a vida do lar. A família constituída pelo casamento indissolúvel é a base de nossa organização social e por isto colocada sob a proteção especial do Estado. Ora, é a mulher que funda e conserva a família, como é também por suas mãos que a família se destrói. Ao Estado, pois, compete, na educação que lhe ministra prepará-la conscientemente para esta grave missão (SCHWARTZMAN; BOMENY e COSTA, 1984, s/p)

Desse modo, esse era o pensamento dominante mesmo no início do século XX. É preciso ter em conta, assim, como era difícil o acesso das mulheres à vida intelectual e literária.

Aqui, faz-se necessário ressaltar que existiam diferentes mulheres na sociedade brasileira desde a colonização. Essas mulheres tinham realidades distintas: as brancas ricas travavam batalhas no âmbito do lar contra a violência e em prol da emancipação física, financeira e intelectual; as brancas pobres enfrentavam uma vida doméstica difícil e violenta, e precisavam trabalhar para ajudar em casa; as mulheres negras tinham de lutar contra os maus tratos de seus algozes, a fome e a miséria (após a abolição da escravatura em 1888),

(STAMATTO, 2002, p. 4)”. Também é desse período a criação do magistério público, que abre oportunidade de trabalho para as mulheres.

além de serem vulneráveis à violência sexual; e as indígenas, que também sofriam violência física e sexual por parte dos homens brancos, e estavam em constante luta pela preservação de suas culturas, de seus povos e de suas terras.

Desse modo, as batalhas enfrentadas pelas mulheres no Brasil, em busca de igualdade de direitos e de um lugar na sociedade, precisava abarcar as demandas de um país que vivia a transição de Colônia à República. Lutar por liberdade da mulher e liberdade das mulheres negras era preciso. Aos poucos, as mulheres foram ganhando espaço, mas ainda hoje precisam enfrentar lutas sociais, étnicas e de gênero em diferentes esferas. A violência doméstica, o assédio sexual na rua, no trabalho e em casa ainda são enfrentamentos das mulheres brasileiras.

Ainda sim, o número de escritoras do período que estudamos - final do século XIX e início do XX - é considerável, o problema é que estas mulheres foram condenadas ao esquecimento, porque por muito tempo não havia interesse em suas falas. De acordo com Zahidé Muzart, o material a ser resgatado, referente às escritoras do século XIX, era de tal ordem que foi necessário, para a eficácia da pesquisa, fazer um recorte geográfico e temporal, conforme justifica no trecho a seguir:

(...) o número de mulheres no século XIX que escreveram, tanto em periódicos como em livros, é enorme e seu campo de atuação, também muito amplo: habitaram diversas regiões no Brasil, pertenceram a mais de uma classe social, da mais alta à bem pobre, foram brancas arianas ou negras africanas... de modo que, para falar dessa recuperação da memória das mulheres na imprensa do século XIX, seria obrigada a fazer um grande recorte e a me restringir a uma região ou a uma cidade, ou a um periódico e mais ainda a um tempo determinado (MUZART, 2003, p. 225).

Esse estudo que mencionamos não é um caso isolado. Na mesma perspectiva, vemos, com outra pesquisadora, estudos que demonstram que algumas mulheres conseguiram romper com os padrões machistas de sua época e, assim, mostrar sua escrita por meio de periódicos ou em pequenas publicações. É através dessas mulheres que começamos a entender melhor a sociedade e a cultura do período que estamos estudando. Pois é por meio da literatura de autoria feminina que podemos ver a sociedade brasileira com distanciamento do olhar masculino. Diz a estudiosa:

Mesmo assim, foi a partir dessa época que um grande número de mulheres começou a escrever e publicar, tanto na Europa quanto nas Américas. Tiveram primeiro de aceder à palavra escrita, difícil numa época em que se valorizava a erudição, mas lhes era negada educação superior, ou mesmo qualquer educação a não ser a das prendas domésticas; tiveram de ler o que sobre elas escreveu, tanto nos romances quanto nos livros de moral, etiqueta ou catecismo. A seguir, de um modo ou de outro, tiveram de rever o que se dizia e rever a própria socialização. Tudo isso tornava difícil a formulação do eu, necessária e anterior à expressão ficcional (TELLES, 1997, p. 337).

Norma Telles expõe a questão das escritoras que surgem no século XIX, mulheres que “pensaram ser algo mais do que bonecas” ou “personagens literárias” e que passaram a escrever sobre suas vidas e suas motivações, mesmo que em cadernos onde colocavam seus anseios e “onde, em meio a receitas e gastos domésticos, ousavam escrever uma lembrança ou ideia” (TELLES, 1997, p. 342). Dessa forma, Telles cita Ana Lisboa dos Guimarães Peixoto Bastos, que começa a escrever em seus cadernos de anotações e inspirações no começo do século XX e que se tornou, posteriormente, Cora Coralina, grande escritora de seu século.

Como esquecer dos cadernos de anotação e inspiração de Ana Lisboa dos Guimarães Peixoto Bastos, nascida numa casa antiga em Goiás Velho, em 1889. Casa ancestral que no final do século XX ela descreverá em livro, casa assombrada por memórias dos tempos e glórias passadas, por fantasmas da infância. Ali cresceu e se fez jovem. E seus anseios extravasaram a velha casa. Ana saiu, fez um belo nome como doceira, fez toda uma vida. “Pobre, vestida de cabelos brancos, voltei...” Ana voltou Cora Coralina. Ana cursara somente o primário, mas poetara desde os 14 anos. Morreu, na casa velha da ponte, em 1985, Cora Coralina, doutora honoris causa pela Universidade de Goiás, membro da Academia Goiana de Letras e tendo recebido, como poeta e ficcionista, o troféu Jabuti e o prêmio Juca Pato como intelectual do ano em 1984 (TELLES, 1997, p. 342).

Ainda conforme Telles, a conquista das letradas brasileiras foi difícil e demorada “tanto que, ainda hoje, ouvimos Hilda Hilst, escritora brasileira contemporânea, afirmar que a atividade de escrever requer muito esforço”, assim como Rachel Jardim dizer que demorou a reconhecer-se como escritora, “pois colocara sua necessidade de criar na casa e na combinação dos pratos que servia (TELLES, 1997, p. 342)”. Para Norma Telles, então:

Essa conquista, essa luta, como se observa, tem mais de século e foi travada, desde Nísia Floresta, por algumas mulheres que não colocaram em primeiro lugar “o que os outros vão dizer” e que tentaram se livrar da tirania do alfabeto, tendo primeiro de aprendê-lo para depois deslindar os mecanismos de dominação nele contidos (TELLES, 1997, p. 342).

Rita Terezinha Schimidt, em seu artigo *A crítica feminina na mira da crítica* (2002), discorre sobre a recuperação de obras que foram esquecidas pela crítica tradicional. Logo, há um grande acervo sendo retomado pelos críticos mais contemporâneos, que abarca “romances, poesia, drama, crônicas, ensaios” de autoria feminina.

O trabalho de recuperação de obras relegadas pela tradição crítica tem revelado um número surpreendente de escritoras do século XIX que tiveram acesso à cultura impressa, embora sem acesso à educação formal. Escreveram romances, poesia, drama, crônicas, ensaios, recorrendo, muitas vezes, ao contexto das tradições literárias portuguesas e francesas, mas também criando espaços enunciativos singulares para falar da nacionalidade, bem como de questões de classe e raça, além de assumir, por conta e risco, a representação da condição feminina, a sua própria, posicionando-se dentro e contra a ideologia de gênero de seu tempo (SCHIMIDT, 2002, p. 110).

Schimidt refere-se ainda à crítica de autoria feminina que surge no Brasil no século

XX e XXI e que visa reconstruir a história das escritoras no Brasil.

O legado desse enorme e eclético conjunto de produções, subtraído da memória de um período em que a literatura detinha um valor pedagógico na construção imaginária da nação, tem chamado a atenção para o quanto a exclusão é marca genérica da memória e como o gênero assume importância como categoria analítica para problematizar o lugar engendrado da história literária, lugar de institucionalização da memória nacional, cujo modelo vigente deixa bem claro a relação de cumplicidade entre aquilo que é e pode ser lembrado e posições de poder e autoridade. Desnecessário dizer que o questionamento desse modelo implica uma revisão dos discursos críticos e seus pressupostos valorativos, já que são eles responsáveis, em última análise, pela manutenção de uma certa definição de literatura que garante a legitimidade de certas obras, não por coincidência as de autoria masculina (SCHIMIDT, 2002, p. 110).

Por conseguinte, Schimidt atesta a importância da retomada feita por pesquisadoras que se dedicam a reedições e releituras de autoras silenciadas no século XIX. Essa nova visão, faz com que a história literária brasileira tome novos contornos, “uma história que se constrói não mais como lugar de consenso em torno de uma identidade referenciada na paternidade cultural, mas como lugar dialógico, aberto às tensões e contradições de uma cultura no plural (SCHIMIDT, 2002, p. 111)”. Conforme a autora, torna-se impossível render-se à literatura tradicional e canônica sem comparar a grandes escritoras e a obras de tamanha relevância para nossa construção social.

Com efeito, torna-se hoje impossível render-se incondicionalmente ao romantismo de Gonçalves Dias, em seu “Canto do Índio”, ou mesmo ao de José de Alencar em seu romance *Iracema*, depois de uma visada atenta ao poema “A lágrima de um caeté” (1848) de Nísia Floresta, ou ao romance *D. Narcisa de Villar* (1859) de Ana Luiza de Azevedo Castro. Assim também não se poderia deixar de observar a diferença das representações de raça, cotejando o clássico romance *A escrava Isaura*, de Álvares de Azevedo, com *Úrsula* (1859) de Maria Firmina dos Reis, um romance precursor da temática abolicionista. Da mesma forma, como não interrogar o script da mulher histórica, tão decantado nos romances naturalistas, como em *O Mulato*, de Aluísio de Azevedo ou *A Normalista*, de Adolfo Caminha, após uma leitura de *Celeste* (1893) de Maria Benedita Bormann? Ou então, como não revisar os limites da temática romântica, tal como trabalhada por autores canônicos, após tomarmos conhecimento de obras como *Sorrisos e Prantos* (1868) de Rita Barém de Melo, do drama *Fausta* (1886) de Amélia Rodrigues, ou mesmo de *Memórias de Marta* (1889) de Julia Lopes de Almeida? (SCHIMIDT, 2002, p. 111).

Zahidé Muzart, então, em “Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX” aponta a grande elaboração artística de origem feminina no Brasil do século XIX. Ela adverte para a exclusão de nossas artistas deste período, apesar da quantidade de contribuições femininas nos periódicos brasileiros. Portanto, a autora diz que, durante o século XIX, “Além da produção em jornais, elas publicaram muitos livros, uma produção, ainda que desaparecida, nada desprezível”, todavia, essa produção foi colocada de “escanteio a partir do século XX”, sendo lembrados somente alguns nomes como os de “Josefina Álvares de Azevedo, Corina Coaracy, Carmem Dolores”. Logo, Muzart afirma que é somente no século

XX que através da “obra de Gilka Machado” e de “feministas como Maria Lacerda de Moura – é que a mulher foi conseguindo firmar pé na literatura e na cultura brasileiras (MUZART, 2003, p. 226)”.

Apesar do apagamento das escritoras do século XIX e início do XX, suas obras tiveram grande importância na luta das mulheres, porque manifestavam o descontentamento das mulheres brasileiras diante de uma sociedade conservadora e repressora. Assim, os periódicos femininos que surgem assumem o papel de manifestar as insatisfações das mulheres naquele momento e de expor a luta dessas mulheres em prol de direitos sociais.

Uma das razões para a criação dos periódicos de mulheres no século XIX partiu da necessidade de conquistarem direitos. Em primeiro lugar, o direito à educação; em segundo, o direito à profissão e, bem mais tarde, o direito ao voto. Quando falamos dos periódicos do século XIX, há que se destacar, pois, essas grandes linhas de luta. O direito à educação era, primordialmente, para o casamento, para melhor educar os filhos, mas deveria incluir também o direito de frequentar escolas, daí decorrendo o direito à profissão. E mais para o final do século, inicia-se a luta pelo voto (MUZART, 2003, p. 226).

É, portanto, o jornal lugar de refúgio da mulher, pois era um espaço de expressão de suas angústias e de seus quereres. Importantes personalidades, atuantes em várias esferas sociais, passaram pelos jornais femininos brasileiros e também portugueses.

Conforme Muzart “o esquecimento de escritoras do século XIX é um esquecimento político”, visto que as escritoras que mais sofreram com esse esquecimento foram as que expressaram suas angústias, seus questionamentos e sua sexualidade. A respeito da política, Muzart afirma que as escritoras “brasileiras Josefina Álvares de Azevedo, Ana Aurora do Amaral Lisboa, Idefonsa Laura César e Maria Firmina dos Reis foram muito atuantes”, porém, não recebiam nenhum reconhecimento em seu tempo. Contudo, eram louvadas escritoras como “Júlia Lopes de Almeida, a Dona Júlia. Mulher de vida impecável, para quem a literatura ficava em segundo plano depois do atendimento ao marido e aos filhos, a casa, o jardim, foi muitíssimo respeitada e louvada em sua época (MUZART, 2003, p. 227)”. Dessa forma, Muzart conclui que escritoras de “ideias muito mais livres, sobretudo em relação ao sexo como o apoio ao divórcio, foram totalmente apagadas (MUZART, 2003, p. 227)”, a exemplo de Délia (Maria Benedita Bormann).

Sendo assim, várias escritoras e poetas publicaram em periódicos do século XIX e início do XX, mas hoje não são conhecidas do grande público. Observar estes jornais nos mostra as temáticas literárias femininas recorrentes daquele período. Havia uma mistura de assuntos, como: poesia, reportagens, receitas de bolo, moda, educação, saúde, horóscopo, nada muito diferente do que vemos hoje. Aparentemente, esses periódicos eram compostos

de assuntos fúteis (por serem do universo feminino), no entanto, eles funcionavam como espaços de manifestação dos pensamentos femininos que naquele momento representava um grande passo para emancipação feminina.

O primeiro jornal realmente feminino foi *O Jornal das Senhoras* (1852 – 1855), que abordava temas como moda, literatura, belas-artes, teatro e crítica. Tratava-se de um jornal semanal que saía sempre aos domingos, e foi criado pela escritora argentina Joana Manso de Noronha, casada com um diplomata, e que morava com sua família no Brasil. Joana foi importante intelectual deste período, atuante na escrita e na luta em prol dos direitos das mulheres, principalmente, do direito à educação e à cultura. Posteriormente, o jornal passa a ser comandado por outra grande mulher, a baiana Violante Ximenes Bivar e Velasco, que dirigiu o jornal até o seu fim em 1855.

Outros jornais femininos no Brasil merecem destaque, como: *O Sexo feminino* (1873 – 1889), de Francisca Senhorinha da Motta Diniz; *A Família* (1888 – 1894), de Josefina Alvares de Azevedo e a revista *A Mensageira* (1897 – 1900), criada e dirigida pela poetisa mineira Presciliana Duarte de Almeida.

Em análise do *Jornal das Senhoras*, de Joana Manso Noronha, vemos como sua escrita se anunciava como postura de um movimento que se preocupava com todas as mulheres de seu tempo. Assim, encontramos no texto de abertura um diálogo direcionado às mulheres, mostrando o público a serem destinados os assuntos do jornal. Segue um trecho do texto inaugural de Joana em sua revista:

As nossas Assinantes.

Redigir um jornal é para muitos literatos o apogeu da suprema felicidade, já sou Redator, esta frasezinha dita com seus botões faz crescer dois palmos a qualquer indivíduo. No circulo ilustrado o Redator é sempre recebido com certo prestígio do homem que em letra de imprensa pode dizer muita coisa, propícia ou fatal a alguém. N'outra roda de gente que considera o progresso do gênero humano, como uma heresia, e os literatos como uma casta de vadios, porque entendem que se possa cavar com uma enxada, porém o trabalho intelectual é para essa gente uma alocação em grego: e portanto o Redator é... é um vadio mesmo, um ente inútil.

Ora pois, uma Senhora a testa da redação de um jornal! Que bicho de sete cabeças será? Contudo em França, em Inglaterra, na Itália, na Espanha, nos Estados-Unidos, em Portugal mesmo, os exemplos abundam de Senhoras dedicadas a literatura e colaborando diferentes jornais.

Por ventura a America do Sul, ela ficará estacionaria nas suas ideais, quando o mundo inteiro marcha ao progresso e tende ao aperfeiçoamento moral e material da Sociedade? (NORONHA, 1852, p. 1).

O tom de Joana em seu texto dirigido para “Às nossas Assinantes” é bem direto e provocador, parecendo-se com um manifesto de afirmação da mulher editora. Ela questiona o porquê do espanto com relação às mulheres “literatas” se estas já são abundantes pela Europa e se coloca como representante do movimento de independência das mulheres na sociedade

brasileira.

Ora! Não pode ser. A sociedade do Rio de Janeiro principalmente Corte e Capital do império, Metropoli do sul d'America, acolherá de certo com satisfação e simpatia O jornal das Senhoras redigido por uma Senhora mesma: por uma americana que, senão possui talentos, pelo menos tem a vontade e o desejo de propagar a ilustração, e cooperar com todas as suas forças para o melhoramento social e para a emancipação moral da mulher (NORONHA, 1852, p. 1).

Aqui em “Às nossas Assinantes”, Joana convida as suas leitoras a participarem da edição de seu periódico, para que se expressem livremente e se apropriem do lugar de liberdade que aqueles escritos os daria. Assim, ela afirma que estava em campanha para encontrar mulheres que possuem uma “faísca de inteligência”. Conforme a autora, ali seria um espaço:

Confidente discreto das vossas produções literárias, elas serão publicadas debaixo do anônimo: porém não temais confiarmo-las, nem temais dar expansão ao vosso pensamento; se o possuís é porque é dom da Divindade, e aquilo que Deus dá, os homens não o podem roubar (NORONHA, 1852, p. 1).

Dessa forma, as respostas a Joana em cartas de leitoras evidenciam a importância de sua proposta. Uma leitora anônima escreve “O vosso convite”, carta que respondia o apelo da redatora do jornal. Nessa carta, a leitora afirma não saber o que escrever, porque era “estouvada e leviana”. Em tom irônico a leitora diz que todo o seu receio estava em não conseguir achar uma “reviravolta, como fazem os homens, que me conduza o artigo”. Ela conclui sua carta revelando que como as outras mulheres de seu tempo, para ela escrever não era algo fácil, já que a educação feminina era precária ou mesmo nula, manifestando a sua preocupação com a educação destinada às mulheres.

Esta educação! esta educação! Pobre sexo feminino que tão mal tem sido compreendido! Mas este é meu medo, este meu suor copioso e este turbilhão de coisas, que quero dizer e não posso, o que mais é se não o efeito da incompleta educação que recebemos tão cheia de festas no fim do ano? Mas, que estou fora da ordem. Pois bem, então guardei segredo, que eu entro em ordem (NORONHA, 1852, p. 2).

Ainda na primeira edição do *Jornal das Senhoras*, Joana publica um folhetim de sua autoria denominado *Os Misterios del Plata*, que conta a história de Alsina, uma compatriota argentina, e Juan Manuel Rosa, um tirano. Na introdução de seu folhetim, Joana explica a proposta de sua história e sua pretensão em colaborar com a reescrita da história feminina nos romances. Pois, temos aqui uma heroína que revela a “necessidade da ilustração das mulheres, não só em proveito de si mesmas, como em proveito do homem, de que são elas a companheira e o segundo chefe da família” (NORONHA, 1852, p. 7).

Dessa maneira, a primeira edição do jornal semanal de Joana Manso conta com texto

de abertura, cartas das leitoras, um folhetim, *Os Misterios del Plata*, um artigo sobre o Rio de Janeiro, outro sobre Moda, um texto com características de crônica, intitulado “A mulher”, um artigo sobre a terra natal de Joana, Argentina, uma crítica teatral e uma poesia sem autoria. Todos esses assuntos editados por Joana nos demonstra a diversidade de sua produção e quão inteligente ela foi, porque era ali o palco das manifestações femininas, onde elas podiam se expressar, anonimamente ou não, buscando, assim, terem suas vozes escutadas.

Produzido e editado por Francisca Senhorinha da Motta Diniz, *O Sexo feminino* era também destinado aos assuntos femininos e os assuntos de ordem política. As edições do jornal se preocupavam, entre outras coisas, bem como vimos no *Jornal das Senhoras*, com a educação das mulheres, fato evidenciado em seu texto inaugural de 7 de setembro de 1873.

O século XIX, século das luzes, não se findará sem que os homens se convençam de que mais de metade dos males que os oprimem é devida ao descuido, que eles tem tido da educação das mulheres. E ao falso suposto de pensarem que a mulher não passa de um traste dê casa, grosseiro e brusco gracejo que infelizmente alguns indivíduos menos delicados ousam atirar a face da mulher, e o que é mais às vezes, em plena sociedade familiar!!!

Em vez de pais de família mandarem ensinar suas filhas a coser, engomar, lavar, cozinhar, varrer a casa etc., etc, mandem-lhes ensinar a ler, escrever, contar, gramática da língua nacional perfeitamente, e depois, economia e medicina doméstica, a puericultura, a literatura (ao menos a nacional e portuguesa), a philosophia, a historia, a geographia, a física, a química, a historia natural, para coroar esses estudos a instrução moral e religiosa-, que estas meninas assim educadas não dirão quando moças estas tristes palavras: « Si meu pai, minha mãe, meu irmão, meu marido morrerem o que será de mim !! »

Não sirva de cuidado aos pais que suas filhas, assim educadas e instruídas, não saibam coser, lavar, engomar, cortar uma camisa, etc. etc.

A riqueza intelectual produzirá o dinheiro, e com ele se satisfarão as necessidades. O dinheiro, Deus o dá e o diabo pode tirar; mas a sabedoria que Deus dá—o diabo não a roubará (DINIZ, 1873, p. 1).

O texto de Francisca é muito emblemático, pois ela aborda um dos assuntos mais importantes para as mulheres nesse tempo: a educação. Francisca toca, assim, os homens através do tema financeiro, porque mostra-lhes como a saída das mulheres do lar para trabalhar, os ocasionaria uma melhor vida econômica. Muito interessante perceber que seu discurso é fácil e direto; mostra que a educação e o conhecimento são fundamentais para a libertação da mulher brasileira.

Como vimos nos exemplos acima retirados dos periódicos *Jornal das Senhoras* e *O Sexo Feminino*, estes veículos eram um dos meios de comunicação utilizados pelas mulheres escritoras para se expressarem politicamente ou não. Logo, os assuntos eram variados e abundantes, havia quem queria escrever e quem pudesse consumir. De acordo com Muzart:

Os títulos sucediam-se. Entre a moda e a literatura, a imprensa feminina brasileira caminhava. Com nomes de flores, pedras preciosas, animais graciosos, todos metáforas da figura feminina, foram editados *A Camélia*, *A Violeta*, *O Lírio*, *A Crisálida*, *A Borboleta*, *O Beija-Flor*, *A Esmeralda*, *A Grinalda*, *O Leque*, *O*

Espelho, Primavera, Jornal das Moças, Eco das Damas e assim por diante (MUZART, 2003, p. 228).

Ainda segundo Muzart, as mulheres começam a escrever em jornais mesmo antes da criação de um jornal totalmente feminino. “É o caso dos primeiros escritos de Nísia Floresta, no jornal *Espelho das Brasileiras*, periódico que, apesar de dedicado às senhoras pernambucanas, era dirigido por homens”. Foram vários “jornais dedicados às mulheres durante a primeira metade do século XIX”, como: “*O Espelho Diamantino*, Rio de Janeiro, 1827; *O Espelho das Brasileiras*, Recife, 1831; *A Fluminense Exaltada*, Rio de Janeiro, 1832, e outros” (MUZART, 2003, p. 228).

No entanto, por mais que tenham se manifestado em periódicos proficuamente e que tenham escrito textos, contos e poesias, as mulheres acabaram sendo silenciadas, durante muito tempo, pela historiografia literária brasileira.

3.2.1 Poetas brasileiras do início do século XX: Auta de Souza, Francisca Júlia e Gilka Machado

A contribuição de poetisas como Auta de Souza e Francisca Júlia da Silva vai ser importante como manifesto de afirmação das literatas brasileiras do final do século XIX e início do XX. Estarem inseridas na cultura, na arte e na literatura simboliza uma conquista, ainda que pequena, das mulheres em busca de sua independência. Lutar contra a misoginia na literatura era imprescindível desde que os movimentos feministas se firmaram. Logo, escrever poesias, lançá-las em revistas e jornais, compilar, editar e publicar livros são significativos avanços para as mulheres.

Auta de Souza nasceu no Rio Grande do Norte, em 12 de setembro de 1876 e morreu em 7 de fevereiro de 1901, com apenas vinte e quatro anos, devido a uma tuberculose. Sua única obra deixada reúne seu versar e sua poética está em consonância com os traços da literatura predominante daquele momento. *Horto* fora publicado em 1900, pelo Grêmio Polimático, em Natal, recebendo prefácio de Olavo Bilac que, naquela altura, concedia grande prestígio à autora. Mesmo assim, não temos quase nenhuma notícia de sua poesia hoje em dia. Por ser irmã de quatro homens, acabou recebendo uma educação formal que não era concedida às mulheres comumente, além de frequentar as rodas de conversa dos intelectuais amigos de seus irmãos.

Trilhando seus próprios caminhos, Auta começa a dedicar-se à poesia. Seus versos vão demonstrar suas próprias dores, advindas da tuberculose que a acompanha por toda a vida; o tom fúnebre é marcante em sua poética. Segundo Câmara Cascudo:

Todo o verso, as rimas, as imagens e a vida suave e dolorida da poetiza, vai nos envolvendo d'uma tristeza mansa e socegada, um desejo de se estar longe do mundo e morar além d'esta terra, esquecido, ignorado e feliz. O seu mysticismo é d'uma doçura comovente (CASCUDO, 1991, p. 135).

Assim, a fim de exemplificarmos a obra poética de Auta de Souza, apresentamos agora um poema de sua autoria, “Bohemias”. O poema nos apresenta a figuração de uma moça que chora, mas conforma-se com seu destino. O sofrimento parece corriqueiro, à medida que acompanhamos os versos, logo, o eu lírico o vivencia de diversas maneiras. Da mesma maneira que o choro nos parece ser uma metáfora irônica da vivência da mulher em seu tempo. Os versos “Eu choro porque no Mar/ Nem sempre cantam sereias” nos suscitam certo questionamento acerca da voz das mulheres na sociedade em que Auta estava inserida. Em outros versos, notamos a ironia ainda mais forte, no entanto, demonstrada através de um erotismo sutil, que se apresenta em versos como: “Choram o orvalho bendito,/ Que faz desabrochar as rosas” e nos versos: “O seio branco da aurora/ Derrama orvalhos a flux.../ O círio que brilha chora:/ A dor também fere a luz?”.

Dessa maneira, o poema “Bohemias” de Auta de Souza reflete as dores das mulheres tanto no âmbito social quanto no foro íntimo. O choro e a dor se misturam aos “olhos cheios de ardores” e ao riso que consola. A presença da sinestesia atribui ao poema as sensações do corpo e da alma da mulher e da poeta, demonstrando também o posicionamento das escritoras do começo do século XX, que lutavam por reconhecimento e por liberdade:

(...)
Teus olhos cheios de ardores
Aninham rosas nas faces...
Que seria dessas flores,
Responde, se não chorasses?

Sou moça e bem sabes que
A moça não tem martírios;
Se chora sempre, é porque
Pretende imitar os lírios.

Enquanto eu viver no mundo,
Meus olhos hão de chorar...
Ah! como é doce o profundo
Solução eterno do Mar!
Do lábio o consolo santo
É o riso que vem cantando...
O riso do olhar é o pranto:
Meus olhos riem chorando (SOUZA, s/a, s/p.)

Francisca Júlia foi outra escritora de grande visibilidade em seu tempo, tendo publicado seu primeiro livro no final do século XIX, *Mármore* (1895), que recebeu certo prestígio em sua época. Ela também despertou desconfiança de alguns críticos. José Veríssimo, por exemplo, aponta um dos motivos para o estranhamento dos outros críticos com relação à poesia de Francisca Júlia. De maneira geral, ele mostra que os temas abordados pela poeta causavam incômodo, pois, tratavam, na maioria das vezes, de amor e do desejo.

O amor é por ventura o principal dos temas líricos, particularmente o amor entre dois sexos. Esse tema, que faz o fundo, a essência, o indispensável da inspiração e dos cantos de todos os poetas, desde a mais remota antiguidade até hoje, e do qual eles têm usado e abusado, não o pode a mulher, ainda poetisa, utilizar; senão em escala muito limitada, com mil cautelas e disfarces (...) O mundo não toleraria que uma mulher, mesmo uma grande poetisa, lhe viesse para a rua como faz o homem, ainda maduro e grave, desembargador, conselheiro, pai de família, com as confissões, as declarações dos seus amores, as confidências das suas paixões, das suas alegrias ou dos seus desgostos sentimentais, e, à compita com eles, se pusesse a cantar os Anelios, os Marinas, ou os Márcios, como eles tão despejadamente, e sem escândalo público fazem. A que o fizesse, resvalaria na opinião do mundo às condições das que se não chamam senhoras. Só esta situação da mulher poetisa lhe estabelece uma manifesta inferioridade, e como as doçuras do lar e os encantos dos maridos não têm, parece, nada de especialmente estético, ela bastaria para explicar a forçada mediocridade da poesia feminina (VERÍSSIMO, 1907, p. 170 e 172).

Francisca Júlia começou a publicar seus poemas no jornal *O Estado de São Paulo*; posteriormente continua publicando em jornais e revistas, como era comum nesta época. Ao longo de sua vida publicou quatro livros: *Mármore* (1895), *O livro da infância* (1899) que, como o nome denuncia, era um livro de versos infantis, *Esfinges* (1903) e *Alma infantil* (1912), que publicou com seu irmão Júlio da Silva.

Apesar de um certo avanço nas conquistas femininas desde a segunda metade do século XIX, a sociedade machista e conservadora do final deste século e início do XX não considerava aceitável uma mulher se posicionar a respeito dos temas relacionados ao seu desejo. Bem como veremos com Gilka Machado mais adiante, Francisca Júlia evidenciava o desejo feminino através de seus versos, o que causava desconforto em seu meio social machista e conservador.

A respeito da abordagem do desejo feminino exposto pelo eu lírico de Francisca Júlia, Emmanuel Santiago, em *A musa de espartilho: o erotismo na poesia parnasiana brasileira* (2016), diz que “As principais figuras femininas na obra da poetisa são frígidas – indiferentes aos apelos da carne, contudo não apenas isso: impermeáveis, também, ao afeto; nada é capaz de comovê-las (SANTIAGO, 2016, p. 222)”. Ora, mais que apresentar uma personagem feminina e sua sexualidade, Francisca Júlia mostrava algo de firme e imponente nessas mulheres.

La prude

Deliciosa manhã de primavera doura
os campos. Ainda dorme o sol. Mas a pastora,
descuidosa, passeia, enfeitadinha já.
Quem a vê, a maciez das faces lhe namora.
E ela cantando vai pelos campos em fora:
Trá, lá, lá! Trá, lá, lá!

Por um beijo um pastor oferta-lhe uma ovelha,
duas quantas quiser... e ela fica vermelha
de raiva, bate o pé... tão formosa e tão má!
Encara-o com desprezo; e depois, apressando
os passos, segue adiante, aligeira, cantando:
Trá, lá, lá! Trá, lá, lá!

Um pastor lhe oferece o coração a ela;
fitas outro pastor lhe oferta; mas a bela
pastorinha gentil, enfasiada já,
ri de ambos, como riu das ovelhinhas brancas
do primeiro. E prossegue, entre risadas francas,
Trá, lá, lá! Trá, lá, lá! (SILVA, s/a, p. 26)

O poema acima nos apresenta uma mulher cobiçada por dois homens, que não cede aos encantos de nenhum dos dois, mas que se alegra com o cortejo e parece flertar com ambos, sem se render aos caprichos destes. Ela, ao invés disso, ri deles, “como riu das ovelhinhas brancas”, logo, parece-nos jogar com os sentimentos dos homens que a cortejavam.

No começo do século XX no Brasil, também, podemos destacar Gilka Machado, escritora que representa com maestria a imersão das mulheres no meio literário brasileiro e objeto de nosso estudo. A autora publica seu primeiro livro *Cristais Partidos* em 1915 e desde então traça um caminho árduo para se estabelecer na sociedade como uma poeta e como uma mulher independente. Suas obras demonstram o poder de suas palavras e de sua força poética. Por meio de seus versos percebemos a sociedade conservadora e preconceituosa que ela precisou enfrentar sozinha.

Antes mesmo de publicar *Cristais Partido* a menina Gilka já havia ganhado os três primeiros lugares de um concurso de poesia do jornal *A Imprensa*, dirigido por José do Patrocínio Filho. Nessa ocasião a poeta recebeu olhares espantados por parte dos patrocinadores do jornal. Eles não acreditavam que aquele poema pudesse ter sido escrito por uma menina, dado o tom erótico do mesmo. O referido poema, “Cio”, vencedor, causou desconfiança nos jurados, por trazer um erotismo que não pensavam - ou não admitiam - ver em uma menina.

É noite, Paira no ar uma etérea magia;
Nem uma asa transpõe o espaço ermo e calado;

E, o teor da amplidão, a Lua, do alto, fia véus luminosos
 Para o universal noivado.
 Suponho ser a treva uma alcova sombria, onde tudo repousa unido, acasalado.
 A Lua tece, borda e para a Terra envia,
 Finos, fluidos filós, que a envolvem lado a lado.
 Uma brisa sutil, úmida, fria, lassa,
 Erra de quando em quando. É uma noite de bodas esta
 Noite... Há por tudo um sensual arpejo.
 Sinto pelos no vento... É a volúpia que passa, flexuosa, a se
 Roçar por sobre as cousas todas, como uma gata errando em
 seu eterno cio.
 (MACHADO, p. 19, 2017)¹⁹

Sobre o poema inaugural de Gilka Machado, adolescente, podemos dizer que se trata de um estruturado jogo de palavras e versos com tons sensuais, onde é notória a capacidade poética daquela ainda menina. Maria Lúcia Dal Farra, em *Gilka – A mulher proibida*, sobre este poema vencedor do prêmio e sobre a própria poeta em si, afirma que:

Soneto alexandrino, de cunho muito sensitivo, todo em rimas alternadas e em exploração sonora de vocábulos, ostentando uma cumplicidade com a natureza e um estreito entendimento do cosmos – ele exala a marca da sensualidade e do aspecto formal a imperar na obra futura de Gilka. A peça se ocupa das bodas cósmicas; todavia, a volúpia é bem terreal, pois que escapulindo-se da magia etérea, incorpora os gemidos de uma “gata”. Tal feição poética erótica há de escandalizar a burguesia carioca, intrigar os críticos e dar pano para muitas mangas dos comentários maldosos. Alfinetadas que, ao longo de anos seguidos, além de incomodarem, começarão por envenenar o estro de Gilka que, com sagacidade, há de tomar tais críticas como interlocutores, como antagonistas a figurarem internamente em sua obra enquanto vivos atestados de um longo diálogo que sua produção vai buscar empreender e assimilar argumentando – embora muitas vezes de maneira contrafeita (FARRA, 2017, p. 20).

Diferente de algumas autoras de seu tempo, que de certa maneira precisaram se camuflar ou camuflar seus versos com amenidades e estereótipos do mundo tido como feminino, Gilka Machado se desnuda e desenvolve um eu lírico que não tem medo de revelar-se puro e autenticamente sensual. Seus poemas chocavam a crítica literária e essa crítica a tinha como uma mulher de conduta imoral.

Todavia, sua poesia se instaurou com grande ferocidade na sociedade brasileira, causando uma transformação na maneira de fazer poesia feminina. Como aponta Dal Farra em relação à publicação de *Cristais Partidos*: “A identificação do volume registrava, assim, não só o burburinho em torno desse lançamento, mas preconiza a quebra de interditos na sua poética e um simbólico rompimento com o destino rotineiro da mulher-poetisa nacional (FARRA, 2017, p. 18)”.

A transformação que Gilka Machado causou na poesia brasileira é evidenciada em vários momentos da sua trajetória literária. Em *Cristais Partidos*, ela continua com seu

¹⁹ Cito o poema conforme transcrito na antologia *Gilka Machado Poesia Completa*, 2017.

versejar sobre si, sobre a alma feminina, sobre seus anseios e sobre os seus desejos. Sua escrita abordava assuntos em voga na sociedade, pois era uma mulher/escritora em busca de reconhecimento e de aceitação no campo literário brasileiro. Os cristais se partem para expressarem sua alma forte e revolta. Nada mais poderia permanecer estanque, nem mesmo as mulheres, nem o silenciamento das mulheres, e nem os seus não lugares, era o momento de reverter o quadro apático que a elas fora imposto. Em “Silêncio”, Gilka Machado fala dos silêncios e das suas expressões, como podemos ver nos primeiros versos do poema: “Misteriosa expressão da alma das cousas mudas,/ Silêncio – pálio imenso aos enigmas abertos/ espelho onde a tristeza universal se estampa (MACHADO, 2017, p. 53-54)”.

(...)
 Silêncio – tenebroso e insondável oceano,
 tudo quanto nos teus abismos vive imerso,
 tem a secreta voz dos rochedos, das lousas.
 És a concentração do ser pensante, humano,
 a vida espiritual e oculta do universo,
 a comunicação invisível das cousas.
 (...)

Ó Silêncio! Ó visão subjetiva da Morte!
 Refúgio passional que eu sempre busco e anseio,
 Gozo de recordar... torturas e confortas,
 Pois fazes com que ao teu influxo eu transporte
 Ao seio da Saudade, a esse funesto seio
 Esquife onde revejo as ilusões já mortas.
 (...)
 (MACHADO, 2017, p. 53-54)

É o silêncio nesse poema “gestação das dores cruéis, agudas” e “solene imperador da Treva e do Deserto”. Ele estagna os sons e talvez represente a estagnação das vozes femininas. Mas também é o silêncio a “concentração do ser pensante”, portanto, no próprio silêncio o eu lírico encontra sua sabedoria.

Ao término desse subcapítulo, entendemos que algumas escritoras/poetas brasileiras, como Auta de Souza, Francisca Júlia e Gilka Machado, contribuíram efetivamente para a abertura de espaços às escritoras que surgiriam durante o século XX. Isso porque elas manifestaram suas insatisfações acerca do lugar das mulheres e de seus lugares enquanto artistas e intelectuais, por meio dos seus versejares. Com isso, percebemos como é importante sondar o cenário literário em que as escritoras brasileiras estavam inseridas para compreendermos a relevância dessas mulheres para a construção da História literária de seus países, bem como para a luta por espaços destinados às mulheres. A partir de agora, veremos como as intelectuais e as escritoras portuguesas do século XIX e do começo do século XX foram atuantes em busca da independência feminina em Portugal.

3.3 O lugar da escritora em Portugal

No percurso que fizemos nesse capítulo, notamos que a escrita feminina fora anulada por aqueles que ditavam o certo e o errado, o bom e o ruim, na sociedade e no campo literário: os homens. Todavia, percebemos, também, que as mulheres lutaram e foram em busca de seu espaço dentro da história da literatura. Da mesma forma, as mulheres portuguesas brigaram e conseguiram, aos poucos, se imporem no cenário literário português do século XIX e início do XX. Mesmo que depois elas tenham sido esquecidas pela historiografia literária, como ocorrera no Brasil, elas fizeram seus nomes serem ao menos falados.

Faz-se necessário ressaltar que a Modernidade intensifica a escrita, pois atribui valor de mercado a ela. Sendo assim, os jornais começam a se popularizar e, conseqüentemente, a quantidade de textos também aumenta. Tal como aconteceu no Brasil, em Portugal, as mudanças ocorreram mais devagar, devido à construção da primeira República e dos problemas econômicos do país. Assim, as transformações de cunho social e cultural aconteceram juntamente com a implantação do regime republicano. Os traços de modernização são os mesmos que reconhecemos na França. O movimento das coisas, o avanço industrial e a ascensão da burguesia que pregava a conservação das instâncias como a Família e a Igreja compunham o cenário político e social da época.

Sobre Portugal, dessa forma, faz-se preciso examinar o meio literário da virada do século XIX para entender porque as escritoras e suas manifestações literárias foram condenadas ao esquecimento, embora, assim como no Brasil, estas tenham escrito em abundância nesse período.

Muitas eram as dificuldades de inserção das mulheres nos meios intelectuais e literários, visto que havia todo um cenário que colocava a mulher longe dos veículos de comunicação literária. A mulher precisava receber uma educação formal (coisa difícil já que fora proibido por muito tempo), ter acesso a livros diversos (alguns livros considerados imorais não poderiam ser lidos por mulheres de famílias conservadoras), participar de saraus e lugares onde circulavam os intelectuais, ter uma família menos tradicional ou ser mais “atrevida” que suas contemporâneas. Tudo era muito complexo para se começar a escrever, não bastava somente querer, ter acesso à escrita era um percurso revolucionário. Por muitos séculos algumas mulheres viviam em conventos e lá recebiam educação formal e podiam ler

várias obras, o que facilitava na construção da escrita.

Outro aspecto que dificultava a escrita feminina residia na temática, já que temas sobre o corpo e o desejo da mulher eram condenados. Dessa forma, para que uma mulher fosse aceita na literatura, era preciso que ela falasse dos assuntos considerados inerentes ao mundo feminino, a educação dos filhos, e o cuidado com a casa e o marido, por exemplo.

As mulheres, embora já estivessem mais atuantes no âmbito público no final do século XIX, ainda seguiam concepções sociais que lhes determinava o que era conveniente às suas vidas em família e em sociedade. Logo, para escreverem textos literários ou textos em revistas e periódicos precisavam seguir certos padrões morais, bem como vemos com Sylvia Perlingeiro Paixão²⁰:

A poesia feminina estava direcionada no sentido de abordar certos temas, considerados próprios à fala da mulher. O olhar crítico da sociedade pré-determinava a conveniência ou não de certos assuntos, tendo, por isso, uma importância relevante no diz respeito à produção literária da mulher (PAIXÃO, 1990, p. 50).

Sobre esse aspecto, notamos que a sociedade portuguesa via a escrita de autoria feminina como algo menor, pois ela seria a expressão das prendas domésticas e dos afazeres fúteis femininos. Assim, reforçava-se a ideia de que às mulheres não caberia o papel de autora.

Todavia, podemos destacar algumas escritoras que, por meio de sua escrita, foram atuantes na luta das mulheres em Portugal, uma delas é Ana de Castro Osório, no início do século XX, que escreve *Às Mulheres Portuguesas* (1905). Na referida obra, podemos encontrar um grande manifesto a favor da mulher e contra os desmandos de uma sociedade patriarcal. Através de Andreia Neves e Filipa Catarino, na nota editorial que ambas assinaram na edição de 2015 de *Às Mulheres Portuguesas*, temos uma pequena noção do pioneirismo de Ana Osório “na luta pela igualdade de direitos entre o homem e a mulher”:

Ana de Castro Osório foi pioneira em Portugal na luta pela igualdade de direitos entre o homem e a mulher. Escritora, feminista e ativista republicana, nasceu a 18 de junho de 1872, em Mangualde, e faleceu a 23 de março de 1935. Escreveu, em 1905, *Mulheres Portuguesas*, considerado o primeiro manifesto feminista português. Foi uma das fundadoras do Grupo Português de Estudos Feministas, em 1907; da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, em 1909; da Associação de Propaganda Feminista, em 1912; da Comissão Feminina Pela Pátria, em 1916. A partir desta última, formou-se a Cruzada das Mulheres Portuguesas, cujo objetivo era ajudar os soldados que participaram na I Guerra Mundial (CATARINO e NEVES, 2015, p. 2).

O pioneirismo de Ana Osório era de tal ordem que a escritora dedicava sua obra a

²⁰ Usamos aqui o artigo “O olhar condescendente (crítica literária e literatura feminina no século XIX e início do século XX)” de Sylvia Perlingeiro Paixão.

discernir o que era o feminismo em Portugal, além de tratar de assuntos de grande urgência para as mulheres portuguesas. A autora explica como a palavra “feminismo” causa estranheza aos homens e constrangimento para a maioria das mulheres.

FEMINISMO: É ainda em Portugal uma palavra de que os homens se riem ou se indignam, consoante o temperamento, e de que a maioria das proprias mulheres córam, coitadas, como de falta grave cometida por algumas colegas, mas de que ellas não são responsaveis, louvado Deus!...

E, no entanto, nada mais justo, nada mais rasoável, do que este caminhar seguro, embora lento, do espirito feminino para a sua autonomia. O homem português não está habituado a deparar no caminho da vida com as mulheres suas iguais pela ilustração, suas companheiras de trabalho, suas colegas na vida pública; por isso as desconhece, as despreza por vezes, as teme quasi sempre. Mas siga a mulher o seu caminho, intemerata e digna, sem recear o isolamento como o ridiculo — que nem um nem outro atingem o verdadeiro mérito e a sã razão. Tenha o coração alto e o espirito alevantado; não faça do amôr o ideal unico da existencia nem o seu unico fim. Pense no trabalho e no estudo, e deixe que as suas faculdades afectivas se desenvolvam livremente, ou se não desenvolvam mesmo, que isso deve ser indiferente á sociedade. Cuidados de amôr devem ser cuidados tão absolutamente pessoais e intimos, que não os assoalhar deveria ser a maior prova de pudor (OSÓRIO, 2015, p. 14).

Ana Osório foi muito importante para a luta feminina pois, através de sua escrita, abordou temas que faziam a sociedade repensar algumas ideias consagradas. A autora questiona os homens, quanto à mulher que querem ao lado: “Responsável é só o homem, que, cheio de orgulho, não procura na mulher uma companheira, uma igual, mas uma inferior, embora finja endeusá-la para a conservar na rotina e no servilismo (OSÓRIO, 2015, p. 68)”. E ela continua seu discurso transcrevendo a postura dos maridos e a situação das mulheres portuguesas, seguindo o mesmo tom de crítica e questionamento. Nas palavras da autora, às mulheres os homens tiram “a instrução e a ciência, como alimentos impróprios para estômagos delicados”, porém as deixam “o sonho e a fantasia, que as tortura na ansia louca de encontrar na vida real o imprevisto de sensações romanescas, que seduz principalmente os ignorantes (OSÓRIO, 2015, p. 68-69)”.

Ana Osório foi elucidativa em seu livro/manifesto, pois apontou todos os problemas que as mulheres portuguesas enfrentavam naquela sociedade. Ela aborda diferentes temas e diferentes realidades em sua obra, tratando dos variados temas separados em capítulos, sendo eles: “Feminismo”, “As mulheres e a política”, “Ser português”, “No aniversário duma escola”, “A mulher de há 30 anos e a mulher de hoje”, “As pobres mães”, “A miséria do povo”, “A ignorância do povo”, “Mulheres desnaturadas, mães”, “Desnaturadas”, “A propósito de uma greve” e o último capítulo “A mulher em Portugal”, separado em quatro subcapítulos (“A mulher e o casamento”, “A mulher casada perante o código civil”, “A mulher solteira perante o código civil” e “O trabalho da mulher”) (OSÓRIO, 2015). O que

nos interessa aqui é ressaltar que Ana Osório foi de extrema importância para emancipação das mulheres portuguesas, isso porque ela escreveu sobre as mulheres, sobre seu comportamento e sobre as condições que elas enfrentavam naquela sociedade.

Adelaide Cabete foi outra intelectual portuguesa de grande importância para a emancipação das mulheres durante o século XX. Adelaide tem uma história de vida difícil, já que nasceu em uma família pobre e precisou trabalhar desde nova. Foi aprender a ler somente aos vinte anos de idade, após casar com o sargento republicano Manuel Cabete. Ela completou o ensino primário, o secundário e formou-se médica em Lisboa em um período de treze anos. Sendo a terceira mulher a cursar medicina em Portugal, começou a atuar como ginecologista e obstetra na Baixa de Lisboa. Atuou em várias frentes, participando de diversas associações, entre elas, o Grupo Português de Estudos Feministas, a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas e a Liga Portuguesa Abolicionista. Fundou, o CNMP – Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas –, que se tornou a mais importante organização de mulheres do começo do século XX. Adelaide afirmou, em uma intervenção no primeiro Congresso feminista de Portugal, que:

A maior parte dos homens de hoje já não receiam que a mulher se torne menos feminina por ser feminista. Eles vêem que a mulher à medida que se interessa pelas questões de ordem social, vai esclarecendo a sua inteligência, vai disciplinando o seu espírito, vai aperfeiçoando a sua própria individualidade, tornando-se assim um elemento de valor positivo, um ser consciente e portanto com maior direito ao título de mãe e esposa (CABETE, 1924, p. 6).

A médica representou Portugal em vários congressos internacionais, defendendo o direito da mulher em diversas esferas públicas, bem como o repouso para as grávidas após o parto. Por ser obstetra, as causas relacionadas às grávidas eram de grande importância para ela, assim, requereu o ensino da puericultura e da higiene, insistindo na abertura de uma maternidade em Lisboa. A mulher pobre, a imigrante e a prostituta também lhe interessavam, por isso lutava pela proteção destas mulheres marginalizadas socialmente. Sua preocupação era contra os maus tratos a estas mulheres e suas crianças, por tudo isso pedia pela melhora na Saúde Pública. Adelaide morreu em Lisboa, por complicações de saúde ao voltar de Angola, após passar anos atuando lá como médica, depois de se desiludir com a ditadura do Estado Novo.

Esse recorte que fizemos de duas mulheres atuantes na luta pela liberdade feminina nos leva à compreensão das batalhas que todas as mulheres, dentre elas as escritoras e intelectuais, travaram para se consolidarem na sociedade portuguesa. As ativistas das causas femininas em Portugal foram importantes, porque ajudaram a abrir espaços antes não pertencentes às mulheres. As intelectuais e as escritoras são favorecidas, então, e começam a

extrapolarem os campos domésticos para entrarem no campo literário. Bem como afirma Maria Regina Tavares da Silva, em *Feminismo em Portugal na voz de mulheres escritoras do início do século XX*, a sociedade portuguesa da virada do século XX reverberava as discussões propostas a respeito do papel da mulher.

Numa sociedade em mudança como é, em Portugal, a do virar do século e primeiras décadas do século xx, os conceitos relativos ao papel da mulher na sociedade, à sua função e valor como pessoa e à sua afirmação individual e relação social são inevitavelmente postos em causa, como postos em causa são muitos outros conceitos e valores fundamentais (SILVA, 1983, p. 875).

Assim, vemos nos estudos de Maria Regina Tavares da Silva um elenco de mulheres que lutaram em Portugal pelos seus direitos, contribuindo assim para o surgimento de escritoras que conseguiram se impor no cenário literário português.

Vozes de mulheres também: em primeiro lugar, o grupo que se dizia exclusivamente feminino, embora efectivamente o não fosse, que produziu já em 1868 a revista declarada e radicalmente feminista que se intitulou *A Voz Feminina*. Mais perto do final do século, várias mulheres, individualmente, começam a fazer ouvir a sua voz, chamando a atenção para a situação das mulheres, situação de inferioridade, quer legal, quer social, quer ainda cultural, e para a necessidade de a alterar, nomeadamente através de um processo de educação e de valorização a empreender urgentemente. Todas insistem neste aspecto, radicais e conservadoras, feministas confessas e não feministas declaradas. Cael pseudónimo de Alice Pestana, é uma das precursoras radicais; Maria Amália Vaz de Carvalho, a grande escritora, é uma não feminista profundamente preocupada com a educação das mulheres; Carolina Michaëlis de Vasconcelos, a eminente sábia, é também uma feminista consciente da carência e pobreza cultural das mulheres; Ana de Castro Osório é talvez a teórica mais notável do feminismo e uma das militantes mais empenhadas; Adelaide Cabete é uma das dirigentes mais impulsionadoras e prestigiadas da corrente feminista e das suas várias expressões. Estas são algumas das iniciadoras; muitas outras se lhes seguem (SILVA, 1983, p. 876).

As ativistas portuguesas, em concomitância com o pensamento das feministas do resto da Europa, tinham como principais temas a educação feminina, o direito ao voto e a independência económica, psicológica e afetiva. Era uma preocupação relatada pelas jornalistas e escritoras, que participavam dos movimentos em prol dos direitos das mulheres, nesse tempo (SILVA, 1983). De acordo com Maria Regina Tavares Silva, o direito ao voto, por exemplo, era assunto de revistas femininas.

Nesta campanha avultam, entre outras, figuras como Maria Clara Correia Alves, particularmente pelo tom radical e quase panfletário do que assina, nomeadamente na *Alma Feminina*, de que foi directora, Aurora de Castro e Gouveia, jurista e primeira mulher notária da Europa, Maria Veleda, a polémica feminista, directora de *A Mulher e a Criança* e, mais tarde, de *A Madrugada*, publicações da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, e Ana de Castro Osório, pela sua extensa obra de escritora e jornalista, impregnada de um autêntico feminismo militante (SILVA, 1983, p. 891).

A temática da educação feminina era de extrema importância. Várias escritoras se

dedicaram à defesa desse direito, conforme vemos em Vírgina de Castro e Almeida, na sua obra *A Mulher*:

Penso em tudo isto com uma tristeza infinita, porque em mim vejo a imagem de tantas mulheres criadas e educadas como eu e que, tomando rumos diversos, à mercê das contingências da vida, se dispersam leves, ôcas, brilhantes ou apagadas, arrastadas por qualquer brisa, levadas em turbilhão para destinos de acaso... Passaros, borboletas, pennas soltas e fluctuantes, folhas ou petalas arrancadas e levadas pelo vento, coisas que passam e não deixam vestígios, coisas que não sabem para onde vão e que hesitam, redemoinham, e ora cahem em pantanos, ora se elevam e desaparecem com o ar de subirem para as estrellas... E é tão grave a missão da mulher na hora presente, e ha tanto trabalho e tanta felicidade profunda para ella! Mulheres da minha terra!... Gatas Borrallheiras com o cerebro vazio, que esperam, sentadas na lareira e com estremecimentos morbidos, a hypothetica apparição do príncipe encantado, criadas graves, que passam a vida com as chaves da dispensa e a agulha na mão, sem terem a menor noção de economia domestica nem de hygiene, confundindo a honestidade com o desleixo da belleza; animaes de carga ou de reproducção, rodeadas de filhos que não sabem criar nem educar, bonecas de luxo, vestidas como as senhoras de Paris e com a intelligencia toda absorvida na decifração das modas, incapazes de outro interesse ou de outra comprehensão; pequenos phenomenos absurdos criados pela excepção de uma instrucção levemente superior e que, na vacuidade do meio, aparecem como prodigiosos folies cheios de vento, assoprados de vaedade, anormaes e infelizes; instrumentos passivos nas mãos habilidosas do jesuitismo que as modela como cera; servidoras ferventes do snobismo e da bisbilhotice; imitadoras superficiaes de modelos que mal conhecem.

[...]

Pobres mulheres da minha terra! (ALMEIDA, 1913, p. 16-17)

Por conseguinte, eram os periódicos femininos as plataformas principais de comunicação das escritoras portuguesas desde meados do século XIX. A *Assembleia Literaria: Jornal de instrucção / d. AG. Pusich* foi um periódico importante para a manifestação feminina, inclusive porque era editado por Antonia Gertrudes Pusich. Esta publicação esteve nas mãos de Antonia Pusich de 1849 a 1851. Tratava-se de um jornal semanal que saía sempre aos sábados, era destinado às mulheres e continha conteúdos do universo feminino. Pusich também lançou outros dois jornais, *A cruzada* (1852 – 1855) e *A beneficência* (1858), ambos de cunho literário e religioso.

Antonia Pusich nasceu em Cabo Verde quando seu pai servia a marinha no país e, em 1821, foi com seus pais para Portugal; lá se estabeleceu e se tornou intelectual. Sua contribuição para a sociedade portuguesa foi grande, pois prezava pela educação e preconizava a leitura como único meio de salvação para os adolescentes. Em artigo intitulado “Educação”, de abertura de seu *Assembleia literária* número 3, Pusich afirma:

A educação dos adolescentes é um dos principais objectivos que deve chamar atenção do Governo, e de todo aqueles em que pesar tão alta responsabilidade. Paes, parentes, amigos, ou tutores, olhai bem para os meios que é mister empregar, para formar o espírito dos vossos menores. As mães, ás mães cumpre em primeiro lugar o desempenho de tão sagrado, e gostos dever (...) Vamos pois á classe ainda esquecida!...abandonada!...as meninas!...Longo tem sido este discurso; longo será aquele que tratar de tão melindroso assumpto: reservamo-lo para outro número (PUSICH, 1849, p. 17).

No número 4, a autora continua abordando o tema da educação, mas agora direcionado para a educação das meninas.

(...) As meninas imploram a atenção do governo e de todas as pessoas que nutrem sentimentos de humanidade e desejos de ver prosperar a sua pátria! Quando trato da educação das meninas, entenda-se que é relativamente ás de uma classe media, ou inferior, que são as que mais avultam na sociedade; porque as meninas que nasceram de pais nobres, ou ricos, essas tem por certo uma excelente educação. As nossas fidalgas esmeram-se em aperfeiçoar o espírito das filhas. (...) Eduquem-se, pois instruem-se convenientemente as meninas, aproveitem-se as excelentes disposições do espírito de nossas jovens]compatriotas, e as gerações futuras serão mais felizes que a presente (PUSICH, 1849, p. 25-26).

Seus artigos nos demonstram uma preocupação com a educação dos jovens, em particular das meninas. Esta voz é combativa, porque vai contra o sistema patriarcal que propugnava a alienação das meninas. Maria Ivone Leal, em seu livro *Um século de periódicos femininos* (1992), fala sobre a importância do periódico de Pusich:

Com a publicação desse periódico acontece algo de verdadeiramente novo na sociedade portuguesa de então, abrindo às mulheres portuguesas perspectivas que o leitor desprevenido (o de hoje, evidentemente) não esperaria encontrar naquela data. O facto de uma mulher ser a fundadora, proprietária e redactora (hoje diríamos directora) de um jornal é, já por si, significativo. (...) Nos numerosos escritos sobre matérias de educação e instrução é sempre acentuada a «falta de instrução em Portugal». Falta tanto mais gravosa quanto se sabe que a «prosperidade das nações assenta na educação». (...) A partir deste momento inaugura-se uma nova fase no periodismo feminino. (...) Assumindo a iniciativa de publicar «um periódico consagrado à ilustração do sexo feminino» D. Antónia Gertrudes Pusich chama para o seu lado todos os que quiserem associar-se a essa «crusada em defesa da liberdade intelectual (LEAL, 1992, p. 55).

Pusich publicou uma vasta obra literária, sendo ela poeta e romancista. Destacamos aqui um poema publicado na primeira edição de seu periódico *Assembleia Literaria*, intitulado “Há males que vem para o bem!”²¹, onde, na primeira estrofe, ela fala de Lisboa e sua noite: “Noite medonha circunda/A nobre, altiva Lisboa!/Acorda o Tejo bramindo!/Negra tempestade soa!/Nem uma estrella aparece!/E a humanidade emudece!” (PUSICH, 1849, p. 21). Com efeito, a noite era frequente em sua poesia, já que também em outros versos vemos como ela aparece “amiga”, “serena”, “soberana”, “libertária” e “protetora”.

Noite amiga, vem serena
Estes campos animar!
Vem com tua amena brisa
Minha mente refrescar!

Com teu orvalho alimentas
Estas plantas inocentes;

²¹ O poema transcrito de Pusich nos serve como exemplo da autoria feminina do século XIX em Portugal, que era abundante, mas fora esquecida ao longo do tempo.

Com suas sombras escondes
 Minhas lágrimas ardentes!
 (...)

Noite amiga, és soberana
 Que nos triste dás liberdade;
 Que os queixumes soltar deixas
 A oprimida humanidade!
 (...)

Protegendo os desgraçados,
 Supeas os venturosos,
 Em ledos divertimentos,
 Ou em sonhos venturosos!

Em teu seio adormecidos
 Os echos da solidão,
 Despertam de quando em quando
 Aos gemidos de aflição! (...) (PUSICH, 1849, p. 69).

Pusich foi então uma escritora e editora de destaque em seu tempo. Seu nome é de extrema relevância, porque além de ter sido a editora de três periódicos, foi a primeira mulher portuguesa que pôs o seu nome no cabeçalho dos jornais, sem esconder-se atrás de um pseudônimo masculino.

Entretanto, cabe lembrar que, ainda que as escritoras portuguesas tenham proliferado durante o século XIX, é preciso ressaltar que as mulheres já escreviam romances e poesias, de maneira mais contundente, desde o século XVII, dentro do convento e fora dele. Corroborando o que estamos afirmando, Conceição Flores em seu artigo “Escrita feminina em Portugal”, lembra que de dentro do convento saíram várias produções literárias, como as de Sôrores Maria do Céu, Violante do Céu, Madalena da Glória e Mariana Alcaforado, sendo esta última a autora de *Cartas Portuguesas* que ainda correm o mundo. Já fora do convento, ainda no século XVII, podemos encontrar “Bernarda Ferreira de Lacerda, autora de *Soledades do Buçaco* (1634) e Maria Lara e Menezes, que escreveu *Saudades de D. Inês de Castro*, publicada pela Fênix renascida (FLORES, 2010, p. 22)”.

No século XVIII, as escritoras começam a contestar o discurso masculino, como vemos com as escritoras Paula da Graça, em *Bondade das mulheres vindicada, e malícia dos homens manifesta* (1743), que seria uma resposta a *Malícia das mulheres*, de Baltasar Dias; Dona Gertrudes Margarida de Jesus, com a *Primeira carta apologética em favor e defesa das mulheres* (1761), também em resposta a uma obra masculina, *Espelho no qual claramente se vêem alguns defeitos das mulheres*, onde o Frei Amador do Desengano tachava a mulher, entre outras coisas desfavoráveis, de ignorante; Teresa Margarida da Silva e Orta, autora que escreveu o primeiro romance escrito por uma mulher em português, *Máximas de virtude e*

formosura... (1752) e Marquesa de Alorna, que escreveu poesias (FLORES, 2010).

O século XIX, como já vimos, é o século que irá revolucionar a sociedade, de certa maneira, pois irá introduzir várias questões sociais e culturais em voga por toda a Europa. À vista disso, mais escritoras surgiram nesse século e passaram a abordar com mais veemência as temáticas em prol da emancipação das mulheres.

No século XIX, mais escritoras marcam presença, seja através de textos publicados em jornais, seja em edições de pequena tiragem que surgem país afora. Relembro duas: Maria Browne (1797-1861), a Soror Dolores, poetisa que abria as portas da sua casa aos intelectuais do Porto e por cujo salão passaram, entre outros, Faustino Xavier de Morais e Camilo Castelo Branco; e Ana Plácido (1831-1895), a companheira de Camilo, mais lembrada por esse fato do que pela escrita (FLORES, 2010, p. 24).

Ainda acompanhando a cronologia literária das escritoras portuguesas de Conceição Flores, percebemos que as referidas autoras, e as que surgiram durante todo o século XIX e o início do XX, produziram e foram reconhecidas, mesmo que com superficialidade, porém, hoje não mais “despertam interesse a não ser entre investigadores interessados em reconstituir a história das mulheres”. Todavia as escritoras mais ousadas em sua escrita, como Florbela Espanca e Judith Teixeira, só foram reconhecidas depois de suas mortes (FLORES, 2010).

Ao pesquisarmos as escritoras portuguesas do final do século XIX e início do XX, notamos que há mesmo um esquecimento das escritoras que produziram nessa época. No entanto, encontramos uma antologia do começo do século XX, de Nuno Catharino Cardoso, *Poetisas Portuguesas* (1917), que como o próprio autor coloca em sua capa possui “dados bibliográficos e biográficos acerca de cento e seis poetisas” do final do século XIX e início do XX. Nesta antologia, tão pouco conhecida, podemos ver como era volumosa a quantidade de mulheres escritoras deste período. Em seu prefácio, ele enaltece as senhoras da história literária de Portugal e também “as damas portuguesas de todos os ramos d’actividade intelectual” (CARDOSO, 1917, p. 6).

Como, ainda hoje, séculos passados, é suave e empolgante ler essas cartas de Soror Marianna, a Freira Portuguesa, cartas em que o amor, a ternura e o sofrimento em cada pagina se manifestam!

(...)

Como se no século XVI não bastassem os nomes de Camões, Bernardim Ribeiro, Cristovam Falcão, Sá de Miranda, António Ferreira, Diogo Bernardes, Gil Vicente, João de Barros, Damião de Góes, Fernão Mendes Pinto e outros, para tornarem em extremo gloriosas as paginas da Historia Literária da Pátria onde nasceram, como se o nome do Cantor dos Luziadas não fosse só por si penhor bastante para representar, belamente, uma literatura inteira, surgem, também, os nomes notáveis de Paula Vicente, filha de Gil Vicente e sua colaboradora; da Infanta D. Maria, filha de D. Manoel I e de sua terceira mu Iher, Infanta tão letrada e conhecida pelo esplendor dos Serões da infanta, a que se refere Sá de Miranda, e que tanto brado deram ; de Publia Hortencia de Castro ; de Leonor de Noronha, e de Joanna Vaz, a par das irmãs Luiza e Paula Sigea, conjuncto este de damas que, sem duvida alguma, teve importante papel no resurgimento literário que nessa época se dá em Portugal

(CARDOSO, 1917, p. 7 e 9).

Contudo, são as poetisas de seu tempo que mereceram uma pesquisa mais extensa do autor, compilando, deste modo, nomes para fazer segundo ele, “um balanço do movimento intelectual feminino em Portugal, a partir de meados do século XIX, até nossos dias, desígnio que, embora não completamente, penso ter realizado” (CARDOSO, 1917, p. 13). O autor não aparenta ter nenhum intuito de fazer uma crítica literária destas poetisas, mas sim apresentá-las ao público ou mesmo, tratando-se das já conhecidas, reafirmá-las no cenário do início do século. Nomes como: Anna Maria de Achioli, Maria Cecília Aillaud, Mafalda Mousinho de Albuquerque, Marqueza de Alorna, Domitilla de Carvalho, Catharina Maxima de Figueiredo Castelo Branco, Cacilda Coelho de Castro, Laura da Fonseca Chaves, Soror Dolores, entre muitas outras estão catalogados e dispostos com suas respectivas pequenas bibliografias e dois ou mais poemas a título de ilustração e referência às suas obras. Assim, Nuno Cardoso, ao elencar nomes de poetisas portuguesas em sua antologia e, de certa forma, homenageá-las, tece, no entanto, considerações nas quais podemos perceber um tom de superficialidade que ele infere às escritoras. Assim, o autor chama essas poetisas de “Musas” e diz que suas “composições poéticas” possuem “sentimento, graça, lirismo e beleza que nos encanta e seduz”, mas a inferioridade que Nuno atribui às autoras dispostas em sua antologia fica ainda mais evidente quando ele as compara aos “brilhantes” escritores da pátria portuguesa.

Como poderiam deixar de ser notáveis as Senhoras que nasceram na Pátria que se honra de contar no número de seus filhos insígnies:
Garrett, Herculano, Castilho, João de Deus, Anthero de Quental, Camillo Castelo Branco, Eça de Queiroz, Ramalho Ortigão, Fialho d’Almeida, Julio Diniz, Gonçalves Crespo, Thomaz Ribeiro, Bulhão Pato, (...) (CARDOSO, 1917, p. 9).

Como percebemos, mesmo que as escritoras portuguesas tivessem alguma notoriedade pela crítica portuguesa ou pelos leitores portugueses, elas eram comparadas aos escritores consagrados da literatura nacional e, nessa comparação, eram diminuídas. Não havia a compreensão da particularidade das temáticas femininas, de suas indagações e seus motivos poéticos eram tidos como de menor relevância.

3.3.1 Poetisas portuguesas da virada do século XX: Branca de Gonta Colaço, Mercedes Blasco e Judith Teixeira

Vamos aqui falar de três escritoras pouco conhecidas atualmente, que fizeram poesia no começo do século XX, em Portugal: Branca de Gonta Colaço, Mercedes Blasco e Judith Teixeira. Sobre as duas primeiras poetisas que analisaremos, é preciso dizer que nosso propósito não é o de aprofundar as análises, pois elas apenas servem de exemplo da escrita feminina que fora silenciada posteriormente pela historiografia literária; já sobre a terceira poeta, Judith Teixeira, nos deteremos, posteriormente, com mais afinco, já que ela representa um dos eixos do nosso estudo.

A primeira poeta portuguesa abordada nesse subcapítulo, Branca de Gonta Colaço, nasceu em Lisboa em 1880 e faleceu também em Lisboa no ano de 1945. Sendo seus pais intelectuais, participou ativamente das rodas culturais de sua cidade. Começou cedo a sua escrita poética e a contribuir para jornais e revistas da época. Suas obras se encontram em vários periódicos e há também algumas obras publicadas.

Não tendo acesso fácil a documentos referentes à autora portuguesa Branca Colaço, nos baseamos na antologia de Nuno Cardoso, com o objetivo de analisar o seu olhar sobre a poeta de seu tempo. Nuno Cardoso tece seus comentários a respeito da autora, sendo contemporâneo a ela, por isso, fala em um tempo presente. É interessante notar o prestígio que a mesma desfrutava.

D. Branca de Gonta Colaço, a inspirada e conhecidíssima Poetisa Portuguesa, nasceu em Lisboa. Filha do grande poeta Thomaz Ribeiro, D. Branca de Gonta Colaço que é casada com o notável artista Jorge Colaço, tem sabido continuar nobremente as gloriosas tradições literárias de seu pai. Esta Poetisa é auctora dos seguintes livros: *Matinas*, 1907, (esgotado); *Canções do meio dia*, 1912; *Poetas d'Hontem*, 1915. Como conferencista, a obra de D. Branca de Gonta Colaço é também muito apreciada. *Poetas d'Hontem*, assim se intitula uma de suas conferências, que por duas vezes fez nas elegantes salas da *Liga Naval Portuguesa*, de Lisboa, ante uma selecta assistência (CARDOSO, 1917, p. 115).

Cardoso ainda faz algumas colocações a respeito da referida conferência e descreve a crítica de um contemporâneo seu no *Jornal da Mulher*, de 1914.

Dessa conferencia, diz no *Jornal da Mulher* (nº 84 de 5 de junho de 1914), o Sr. António Batalha Reis, o disinctíssimo enólogo e escritor que tão considerado é pela sua competência e saber: «Tornar saliente a religiosa unção, com que ouvimos a conferente recitar algumas producções dos Poetas d'Hontem — entre as quais sobressaiu, com inconfundível brilho, a Borboleta de Thomaz Ribeiro, é ainda uma verdade bem verdadeira. Mas tudo isto, que quer aparentar alguma cousa, — não é nada, por fim de contas! E não é nada porque, em tudo que se pudesse dizer, — resultaria sempre a irremediável falta de sublime enlevo que imprimir naturalmente nos ouvintes, — a suave, carinhosa e insinuante voz de Branca de Gonta que chega aos nossos ouvidos como um canto celestial, — que nos delicia, — encanta, — prende e nos conduz, brandamente, a um verdadeiro extasis, completamente divino e único!» (CARDOSO, 1917, p. 115 e 116).

É claro que estas declarações positivas à conferência de Branca são, de certa forma,

frívolas, porque só enaltecem a beleza com que a conferencista conduz a palestra; não se trata, portanto, de falar do teor da palestra e de sua utilidade para aquele tempo. Porém, serve-nos como um bom exemplo do lugar que a mulher ocupava no meio cultural e intelectual. O que nos interessa aqui é entender, mesmo que com breves exemplos, como sua poética comunga com sua luta (uma luta sem batalhas aparentes) para ser aceita como escritora, poeta e “literata” de sua época.

Em “Meu amor”, Branca discorre sobre as sensações de amor e medo, pois é o medo que impede a amada de entregar-se ao amado. O eu lírico parece questionar o certo e o errado sobre o amor, questionamento este pertinente à época, já que uma mulher não poderia mostrar-se tão “disponível” ao amor ou ao beijo, como é descrito em seus versos.

MEU AMOR !

II

Negar-te um beijo a ti, é significativo
D’uma affoiteza enorme, ou d’um mortal receio?!
É fingir que desprezo aquillo porque anceio!
É quasi recusar- me aquillo porque vivo !

Não é coragem, não! — Afflige-me este enleio
que sinto ao pé de ti, não sei porque motivo
Quero dizer-te sim — o dôce lenitivo,
e sempre vem o não metter-se de permeio!

Longe, faço a mim mesma uma promessa ardente
de unir a minha bôcca á tua, brandamente,
n’um beijo que afinal não é crime nenhum!

Mas vejo-te, e não sei que tenho, mal te vejo!
Nem sei se é valentia o recusar-te um beijo
se um grande mêdo, amor de não te dar só um...
(COLAÇO apud CARDOSO, 1917, p. 118)

Os versos que nos parecem mais significativos neste poema de Branca são os que ela afirma que um beijo não é nenhum crime. Aqui, há uma crítica explícita à moral cerceadora e repressiva da época. Moral destinada às mulheres, que precisavam se guardar para seus maridos. O amor não era considerado, já que era proveniente de um casamento arranjado. A iniciativa da mulher também está presente nestes versos: “Longe, faço a mim mesma uma promessa ardente/de unir a minha bôcca á tua, brandamente,/n’um beijo que afinal não é crime nenhum! (COLAÇO apud CARDOSO, 1917, p. 118)”. Nos versos analisados a mulher assume o protagonismo, o que nos leva a crer que é mesmo uma escolha poética, posicionamento necessário e requerido para este contexto de revolução e afirmação feminina.

Mercedes Blasco é nossa segunda poeta esquecida pela historiografia portuguesa. A atriz e escritora escreveu cinco volumes de memórias com pouco mais que trinta anos. São

elas: *Memórias de uma atriz* (1907), *Vagabunda* (1920), *Desventurada* (1924), *Enjeitada* (1937) e *Diário de uma escriba* (1938). Essas memórias eram uma forma de Mercedes resgatar sua condição de mulher e atriz naquela sociedade e, de certa maneira, se impor contra os que suspeitavam de seu trabalho e dela própria. A respeito disso, Cláudia Oliveira diz:

Um dos alegados motivos da sua escrita memorialística é declarado, logo no primeiro livro: o resgate da sua identidade de atriz e de mulher contra o que sobre ela escreve Sousa Bastos na *Carteira do Artista*, referindo de modo lacunar o seu trabalho e lançando suspeitas sobre a sua pessoa (OLIVEIRA, 2014, p. 29).

A escritora pretendia ousar em muitos aspectos de sua vida artística, porque ela se julgava “uma mulher arrojada que desafiava os preceitos de seu tempo” (OLIVEIRA, 2014, p. 29). Ela se colocava como uma atriz que ousava no palco e inovava em muitos aspectos, contudo, ressaltava sua falta de reconhecimento como atriz de fama internacional. Seu sentimento de não aceitação se estende para os papéis de escritora, isso porque não era merecedora de um prêmio literário, tampouco de cidadã, já que não recebera uma condecoração após os serviços prestados na Primeira Guerra Mundial (OLIVEIRA, 2014).

É notório que Blasco encontra dificuldade para desenvolver sua arte plenamente, sendo reprimida pelo pai, a princípio, e posteriormente não obtendo o reconhecimento que pretendia em seu próprio país.

Sobre a poesia de Blasco, que também era volumosa, Mário Elias, em *O Drama de Mercedes Blasco* (1992), vai mostrar como era intensa e contemporânea, pois transmitia suas inquietudes e as inquietações que a Modernidade imprimia: “Na sua poesia, o seu estro era repassado entre a solidão, a natureza e o eu, separando-se, por vezes, do mundo social que a rodeava, tentando dar passagem para uma realidade intransponível” (ELIAS, 1992, p. 13), e, em seu estudo, menciona ainda uma escrita semelhante à de Florbela Espanca:

Analisa-se uma persistência no depoimento de uma alma ferida, servindo-se da pena para espelhar o seu sentimento conturbado por uma transcendência amorosa, idealizada acentuadamente frustrada, recordando certas afinidades com outra poetisa também alentejana que se chamou Florbela Espanca, quer pela profundidade dramática dos sentidos, quer, pelos caracteres sombrios postos em acção (ELIAS, 1992, p. 13).

Cabe retratar aqui que, apesar de tudo, ela era bem vista entre seus contemporâneos, que reconheciam sua grandeza nas artes em geral. Mário Elias transcreve em seu livro uma entrevista feita com Joana Rocha Machado, onde ele questiona se a poeta havia conhecido Mercedes. A sua resposta nos aponta o caráter impressionante desta poeta esquecida pela história literária portuguesa e cujos registros estamos aqui tentando recuperar.

Mercedes Blasco foi um gênio, autêntico da cultura nascido em Portugal. Ela

dominava quase tudo que se faz em arte, desde teatro, operetas, poesia, romance, contos, até ao jornalismo. Em todas essas actividades expressava as suas altas potencialidades criadoras. Como Camões, Gomes Leal e outros autores gloriosos, incompreendidos, Mercedes Blasco passou os martírios da miséria, da fome, essa negra madrasta que abafa no charco da vida, por vezes, os maiores talentos de sempre (ELIAS, 1992, p. 20).

A poesia de Blasco nos dá a dimensão de sua atitude contrária aos padrões estabelecidos ao longo dos anos e também evidencia o questionamento acerca do papel das mulheres na sociedade, exposto por diversas mulheres que lutavam por igualdade de direitos desde o começo do século XIX. Da mesma maneira, Mercedes Blasco manifesta sua insatisfação com a vida e, principalmente, com o papel da mulher na sociedade portuguesa afirmando que era: “revoltada contra a rotina e (...) em tudo adiantada (Blasco, 1937, p. 56)”. A atriz e poeta sempre manifestou sua revolta com o cenário artístico português que não lhe dava crédito por sua obra tão volumosa.

É triste, muito triste, sentir-se uma mulher na força da vida, em plena posse das suas faculdades de trabalho, nova ainda, com um passado glorioso, e ver-se manietada por uma criminosa indiferença da parte dos empresários portugueses (Blasco, 1920, p. 289).

Em seu livro *Versos de Mulher*, de 1924, Mercedes Blasco apresenta sua obra falando de sua intenção em escrever versos de “uma mulher, apenas, nada mais, d’uma pobre mulher, que amou, sofreu e riu (BLASCO, 1924, p. 11)”, ou seja, uma poeta que escrevia para se afirmar como mulher e para expressar sentimentos femininos.

Logo no primeiro poema do livro, vemos como Blasco queria expressar-se eroticamente através de seus versos. Esses versos nada mais eram que sinal de sua ousadia diante de uma sociedade conservadora e tradicional. Em “Escola do Amor”, ela fala de uma criança que descobre o amor pelos lábios de um menino pouco mais velho: “Era a escola do amor. Feliz e descuidada,/ eu beijava as lições da sua boca amada./ E foi d’esta maneira que eu aprendi a amar (BLASCO, 1924, p. 13)”.

Mas é em “O meu beijo d’amor” que Mercedes Blasco explora as sensações corporais através do beijo, que mais uma vez aparece em seus versos. No entanto, aqui o beijo demonstra a liberdade da mulher e o domínio de seu corpo. O eu lírico feminino fala do beijo que dava “ao eleito senhor dos meus loucos sentidos”. Um beijo que “era fatal”, “que nos aniquilava”, um beijo que deixava os dois amantes “perdidos”, como vemos abaixo no poema transcrito:

O meu beijo d’amor, o beijo em que eu me dava
ao eleito senhor dos meus loucos sentidos,
esse beijo fatal que nos aniquilava,

esse beijo em que os dois andávamos perdidos,

não era o gesto seco, o beijo sem paixão,
onde não há ventura, nem sombra de dor,
onde sobeja a carne e falta o coração.
Não era nada assim o meu beijo d'amor.

Não era o beijo meu esse gesto apagado,
beijo que aflora o labio e o deixa, apressado.
Era um misto profano e divino. Nem sei!

Falena do desejo, sempre a alma eu crestava
n'esse beijo d'amor que outro beijo esposava.
Eram beijos sem tino, os beijos que eu dei!
(BLASCO, 1924, p. 21)

As impressões que o beijo de amor que o eu lírico feminino exprime por todo o poema vão gradativamente ganhando maior ímpeto até se tornarem “um misto profano e divino”. Esses versos nos remetem ao posicionamento da mulher e a sua sexualidade. Aqui ela domina o seu próprio prazer representado pelo “seu beijo”. Não era o beijo que ela (eu lírico feminino) ganhara de um homem, sim o beijo que planejara e que destinava ao seu amor.

Julgamos necessário também aproximar aqui a poeta Judith Teixeira, tendo em vista que foi contemporânea de Branca de Gonta Colaço e de Mercedes Blasco, e que também vivenciou as angústias e incertezas de ser mulher e escritora na virada do século XX. Contudo, Judith Teixeira sofreu ainda mais com a crítica literária e o julgamento do público leitor português, visto que a temática homoerótica trazida por ela em sua poesia não era de agrado daquela sociedade conservadora e cristã. A poeta publicou os livros *Decadência* (1923), *Castelo de Sombras* (1923), *Nua. Poemas de Bizâncio* (1926), *De Mim. Conferência* (1926) e *Satânia. Novelas* (1927); posteriormente, Cláudia de Pazos Alonso e Fábio Mário da Silva adicionaram poemas inéditos da escritora na publicação de *Prosa e Poesia – Judith Teixeira* (2015).

Antes de assinar seus poemas com seu verdadeiro nome, Judith Teixeira publicou em vários jornais com o pseudônimo de Lena de Valois. Ela só assume seu nome de batismo quando publica *Decadência*, em 1923.

Na estreia de seu livro, alguns jornais demonstram apreciar a inovação poética de Judith, no entanto, este prestígio dura pouco e Teotônio Pereira e a Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa começam a atacar a autora e a fazer de tudo para destruir exemplares de *Decadência*. Nessa ocasião, foram recolhidas também obras de António Botto e Raul Leal, que foram queimadas pelo Governo Civil de Lisboa.

Havia uma verdadeira campanha contra algumas obras consideradas ofensivas à moral

portuguesa. Logo, diversos autores tiveram suas obras apreendidas. Contudo, o caso de Judith Teixeira era o mais grave, pois ela era mulher e isso a colocava num lugar de inferioridade em relação aos outros autores. Fernando Pessoa e Raul Leal fazem panfletos e manifestos contra a censura deste momento, porém, em nenhum desses panfletos e manifestos há uma linha em favor de Judith.

É a autora que fala sobre a censura sofrida e sobre não receber ajuda dos escritores seus contemporâneos, em sua conferência *De Mim. Conferência em que se explicam as minhas razões sobre a vida sobre a estática sobre a moral*. Como vemos em Alonso e Silva (2015), Judith estava sozinha e tinha se tornado alvo da crítica literária de seu tempo.

Teixeira tornou-se, efectivamente, um bode expiatório para a desordem social coletivamente imaginada, tida como monstruosamente visível. Entretanto, Livro de «*Soror Saudade*», a segunda coletânea de Florbela Espanca publicada também no início de 1923, escapou à censura apesar de também desafiar preconceitos vigentes acerca da sexualidade feminina, talvez porque parecesse menos ameaçadora para as normas sociais instituídas que a representação do desejo de cariz homossexual verbalizado por Judith Teixeira (ALONSO e SILVA 2015, p. 21e 22).

Analisando seus poemas, vemos o erotismo feminino sendo expresso por meio de seu eu lírico. Percebemos também que este eu lírico fala de um erotismo lésbico, que evidenciamos em vários poemas de *Decadência*. Esse erotismo lésbico, além de uma expressão dos seus sentimentos, é também uma manifestação crítica de uma poeta e de uma mulher em busca de um lugar. Isso fica evidente no poema *A outra*, onde Judith expõe através de versos sensoriais uma dupla personalidade percebida não só pelo título do poema, como também pelo verso “aquela que vive em mim”. Essa outra é na verdade sua própria sexualidade, o contato de seu corpo e suas sensações.

A Outra, a tarada,
aquela que vive em mim,
que ninguém viu, nem conhece,
e que enloirece
À hora linda do poente
pálida e desgrenhada.

Vem contar-me, muitas vezes,
na sua voz envolvente,
incoerente
e desgarrada –
A estridência da cor,
a ânsia do momento...

A rubra dor
do sensualismo,
no ardor
de cada paroxismo...

Não há angústia maior
que essa tragédia interior: -

A intransigência
dos seus nervos,
irreverentes servos
da sua inconsciência! (TEIXEIRA, 2015, p. 66)

Por meio de três poemas de cada escritora aqui resgatadas, Branca de Gonta Colaço, Mercedes Blasco e Judith Teixeira, notamos como todas essas poetisas foram de extrema importância para a literatura nacional portuguesa, porque conseguiram escrever sobre seus desejos e anseios em uma sociedade arraigada aos conceitos patriarcais e conservadores.

Dessa forma, resgatar e tornar visível a literatura realizada por mulheres é cada vez mais indispensável na atualidade. Disponibilizar as obras e a escrita de mulheres que lutaram em prol de outras mulheres de diferentes maneiras é um serviço de grande valor para a história literária, já que muitos críticos não deram espaço a essa escrita. À sociedade serve como conscientização sobre a luta destas mulheres por um lugar como intelectuais, artistas e escritoras, tendo como objetivo estabelecer uma sociedade mais justa, em que as mulheres dos tempos futuros tivessem o direito de se expressar em qualquer veículo. É importante também para que os novos leitores conheçam estas mulheres e suas contribuições para a literatura de seus países, sugerindo desdobramentos para essas e também futuras pesquisas.

4 GILKA MACHADO – POESIA E TRANSGRESSÃO

Amei intensamente meus filhos, minha mãe, minha família. Amei a Deus, o homem, a natureza, a bondade, a beleza e o Brasil. Amei demais. Amei tanto a todos e a tudo que não sobrou amor para mim mesma (MACHADO, 2017, p. 16-17).

O Brasil do início do século XX é marcado por várias transformações, bem como acontecia na Europa. No entanto, antes de a sociedade brasileira repercutir as ideais advindas dos intelectuais franceses, ela evoluía política e urbanamente.

A Proclamação da República em 1889 marca o início da *Belle Époque* brasileira, que se instaura lentamente ao largo do início do século XX. Logo, a modernização das ruas, os cafés aos moldes parisienses atingia várias cidades brasileiras, contudo, não evidenciava os problemas reais, de má distribuição de renda, por exemplo.

Nesse contexto, a *Belle Époque* carioca foi a mais significativa no Brasil, visto que era a capital do país e a que melhor se adequou às transformações urbanas aos moldes franceses. Conforme Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo:

As novas tecnologias de transporte, comunicação e distribuição de mercadorias, veículos e sujeitos concretizam práticas de mobilidade e circulação, eixos marcantes do crescimento do capitalismo. O cenário desse processo, no Brasil, é o Rio de Janeiro, que protagonizou os efeitos dessas mudanças na percepção do ser humano (FIGUEIREDO, 2016, p. 267).

Altera-se, nesse período, a percepção de mundo diante de tantas e tão profundas transformações e os artistas começam a refletir as indagações que o mundo moderno começa a introduzir. Carmem Lúcia evoca a “experiência urbana” e a “sensação de liberdade” que as pessoas passam a experimentar nesse momento: “A experiência urbana oferece a sensação de liberdade e êxtase, embriaguez e vertigem, numa atmosfera cambiante de sensações, com transgressão de limites espaciotemporais no deslocamento do sujeito pelas ruas (FIGUEIREDO, 2016, p. 268)”. Para a autora, é nesse ambiente urbano e inovador que o olhar “como visão estética” é melhor usufruído. Nesse momento, “os intelectuais das mais diversas matizes e tendências terão papel significativo (FIGUEIREDO, 2016, p. 269)”. Logo, o que começa a entrar em debate é a necessidade de modernizar também o discurso literário, “Estão em debate, também, o lugar do discurso literário e a urgência de um novo ritmo da palavra diante da temporalidade do instante (FIGUEIREDO, 2016, p. 274)”.

Portanto, Gilka emerge em meio a lutas e transformações, sendo mais fácil, de certa

forma, para ela falar daquilo que experienciava. Nessa mesma perspectiva, Maria Lúcia Dal Farra comenta sobre a formação “pessoal e literária” de Gilka Machado, que fomenta a sua poética transgressora.

Os anos de formação pessoal e literária de Gilka Machado coincidem com o período de transição cultural, política e social ocasionado, em 1889, pela proclamação da República Brasileira. A República é ainda muito jovem quando se dá o nascimento de Gilka em 12 de março de 1893, e o novo sistema político, muito embora simbolizado por uma linda mulher (a dita Marianne, oriunda da Liberdade, Igualdade, Fraternidade da Revolução Francesa) se erige (sob a égide do positivismo de Comte) contra quaisquer esforços de autonomia feminina. Numa palavra: a República propunha cidadania para os homens e maternidade para as mulheres. O poder mais nobre, o espiritual, é, claro, pertença feminina, o que ao mesmo tempo lhe ceifa quaisquer laivos de eficácia política; daí que a mulher resulte confinada à domesticidade. A República anulava bizarramente o feminino naquilo que (como sistema político) trazia de mais inovador: o direito à representatividade política, ao voto, ao sufrágio, e à cidadania. De maneira que, emblemática feminina, a República enaltecia a mulher para alijá-la de suas atividades de participação social (DAL FARRA, 2017, p. 24)²².

Assim, Gilka Machado cresce sob as influências políticas e sociais que despontam não só no Brasil como no mundo, além das ideias de emancipação feminina que se avolumam com as lutas das mulheres desde meados do século XIX.

Gilka Machado, então, torna-se atuante nas discussões a respeito do voto feminino, “Em 1910, embora seja ainda muito jovem, Gilka, que se casa nesse ano, faz parte das iniciativas para a fundação do Partido Republicano Feminino (DAL FARRA, 2017, p. 24)²³”. Esse interesse pela política vai se misturar a sua linguagem poética:

Note-se como o desvelo pela emancipação feminina já está entranhado na sua linguagem e no seu comportamento poético: é natural que ela busque respaldo político para exercer a sua literatura, num tempo em que tudo aquilo que implicasse em uma práxis (que tangenciasse uma zona interdita ou proibida) constituída por si só uma ação revolucionária. Ruy Castro lembra que, ainda em 1919, a sociedade carioca se espantava com as maneiras da jornalista Eugênia Moreira, conhecida pelo desprendimento de modos: fumava charuto e falava desembaraçadamente palavrões, sendo exímia amazona e remadora do clube Flamengo – e amiga de Gilka. Também a imagem que a nossa poetisa pleiteava para a mulher dos seus poemas se compunha de traços de independência, talvez aqueles mesmos aguardados pelo Modernismo Brasileiro (...) (DAL FARRA, 2017, p. 25).

Nessa época, a literatura brasileira também estava em constante mudança e recebia influências de várias correntes artísticas, principalmente as novas tendências que vinham da Europa. Conforme Maria Lúcia Dal Farra (2017):

Quando Gilka inicia o desvelamento do universo feminino e da sensualidade, expondo as carências, as vicissitudes, os traumas e as paixões da mulher do início do século passado, tanto ela quanto Hermes Fontes começavam, no dizer de Mário de

²² Todas as citações de Maria Lúcia dal Farra foram retiradas do prefácio “Gilka – a mulher proibida” que integra o livro *Poesia Completa Gilka Machado* (2017).

Andrade, “a abrir desvãos através dos quais seria possível prever a chegada da primeira revolução literária que houve no Brasil”. Mas nem por isso Gilka teria sido modernista. Seu comportamento formal a pende para uma fase de sincretismo literário, de convergência de parnasianismo e simbolismo, de *mélange* de movimentos de *fin-de-siècle*, para o dito decadentismo (DAL FARRA, 2017, p. 25).

Gilka é filha de Thereza Christina Moniz da Costa, atriz de teatro e rádio-teatro e, conforme a poeta, sua mãe “foi uma heroína, bonita e inteligente, enfrentou todas as dificuldades da vida sem desânimo, conseguindo obter relevo no teatro e no rádio (MACHADO, 2017, p. 14)²⁴”. Sua família era composta de poetas e músicos, como seu bisavô Francisco Moniz Barreto, um repentista baiano, e seu avô do lado materno, o violinista português Francisco Pereira da Costa. Ainda com dezessete anos casa-se com o poeta, jornalista e crítico de arte Rodolfo Machado, mas fica viúva depois de treze anos de casada, passando a cuidar sozinha de seus dois filhos, Heros²⁵ e Hélios. Por sinal, Gilka se orgulhava da educação que sozinha conseguiu dar aos seus filhos, de acordo com a autora sua maior vitória fora ter “dois filhos exemplares”.

Meu filho, que desde estudante fazia parte do quadro de trabalhadores da Prefeitura, formou-se em Direito e mais tarde alcançou o cargo de assessor jurídico do Estado da Guanabara. Minha filha, formada em bailado clássico, baseada no folclore, criou o bailado brasileiro. Tornou-se famosa no Brasil e no estrangeiro, e foi nomeada professora de Coreografia do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura. Foi essa a minha maior vitória: ter dois filhos exemplares. Por certo não lhes dera o que desejaria dar, o que eles também desejavam, mas nunca lhes faltou o conforto e o carinho (MACHADO, 2017, p. 15 e 16).

Gilka nasceu em 1893, no Rio de Janeiro, e morreu em 1980 também na cidade carioca. Sua escrita acontece no começo do século XX e marca sua entrada na poesia como importante poeta de seu tempo, bem como representante da escrita de autoria feminina. Seus versos vão tocar a sociedade brasileira através da audácia de sua escrita erótica. Gilka mostra-se, dessa maneira, consoante com a modernidade à volta e escreve sem medo de julgamentos. Isso porque, para ela, havia “uma torrente que era impossível represar: os versos fluíam, as estrofes cascateavam... e continuei, ritmando minha verdade, então com mais veemência (MACHADO, 2017, p. 14)”.

²⁴ Citação retirada das Notas Autobiográficas de Gilka Machado, presente no livro *Poesia Completa Gilka Machado* (2017).

²⁵ Heros Volússia Machado, filha de Gilka Machado, tornou-se uma bailarina de ritmos brasileiros de grande importância, obtendo fala nacional e internacional.

4.1 A recepção crítica de Gilka Machado

Gilka Machado iniciou sua vida literária na adolescência e chocou a sociedade com sua poesia erótica que abordava a sexualidade feminina. A expressão da sensualidade da mulher, tabu na sociedade brasileira, foi a sua marca e também o que a transformou numa “matrona imoral”.

Assim, a poeta não encontrava lugar dentro da literatura a ponto de suprir suas necessidades financeiras, sendo pobre e viúva, o preconceito a deixava ainda mais afastada dos espaços intelectuais. Talvez essa seja a explicação de sofrer tanto com a crítica literária de seu tempo. Uma mulher pobre, viúva e desamparada (visto que para aquela sociedade ela não tinha um homem que a amparasse nos momentos de dificuldade) não poderia compor poesia de qualidade. Em outro trecho das “Notas autobiográficas” de Gilka vemos seu relato a respeito de sua situação de vida humilde.

O grande poeta e homem puro Pereira da Silva, padrinho de minha filha, arranjou-me um lugar de diarista na Estrada de Ferro Central do Brasil. O salário não supria nem um terço das despesas das minhas crianças. Exausta dos caminhos inutilmente percorridos, pensei, pensei muito, e um a ideia me ocorreu: abrir uma pequena pensão. Foi ainda Pereira da Silva que me auxiliou na obtenção de crédito para as principais despesas. Moça corajosa e sadia, assumi com fé e esperança a nova faina. Entendia de culinária, e por muitos anos fui também cozinheira da minha bendita pensão (MACHADO, 2017, p. 15).

Como bem vimos nas palavras da poeta, sua necessidade de sobrevivência e de cuidar de seus filhos a puseram de lado dentro do cenário literário brasileiro por muito tempo. A menina que começa a escrever ainda na adolescência e choca pela consistência de seus versos e por seu teor erótico precisa cozinhar para outros artistas para manter-se com sua família. Maria Dal Farra fala dessa parte da vida de Gilka Machado, segundo ela o grau dos relacionamentos literários da autora decaí e:

ela torna-se a criada, a empregada, a que tem um pé no fogão... Antes, em 1912, Gilka publicara seus poemas na revista *A Faceira*, do rio de Janeiro, dirigida por Carvalhais; a partir de 1918, participou regularmente da revista *Souza Cruz*; em 1922, colabora em *A Maçã*, dirigida por Humberto de Campos, periódico, aliás, que não levava muito a sério a participação de escritoras nas suas folhas e que se comprazia em criticar jocosamente a companheira do homem, ridicularizando-a com a típica figura da “melindrosa”, símbolo da modernidade que pouco a pouco ia ocupando espaço nos elegantes salões que, aliás, Gilka não frequenta – confinada já então à cozinha (DAL FARRA, 2017, p. 30).

A formação educacional precária da escritora era também um empecilho para seu reconhecimento no campo intelectual brasileiro. De acordo com Dal Farra, a revista carioca *Sol Poente*, em 1924 escreveu sobre a falta de acesso da escritora à cultura e a uma educação mais elevada : “a questão da formação da poetisa surge no crivo de um comentador

desconhecido, à maneira de defesa, o que leva a crer que também este aspecto da vida de Gilka Machado deveria estar, naquela altura, sendo questionado (DAL FARRA, 2017, p. 28)”.

Apesar de pobre e de seus poucos recursos financeiros, Gilka Machado conseguiu certo reconhecimento por sua escrita em seu tempo, ela venceu o concurso da revista *O Malho*, em 1933, como a maior poetisa brasileira. Ela mesma fala desse feito e de sua estranheza: “Era eu a mais pobre, a de nenhum prestígio social e já então matrona. Vencera. Uma nova mentalidade surgia (MACHADO, 2017, p. 15).”

A declaração de Gilka a respeito da sociedade que começava a mudar de mentalidade é posterior à recepção de seus primeiros livros de poesia. Sua primeira obra, *Cristais Partidos* (1915), escandaliza a burguesia carioca e apresenta versos que rompem com a poesia canônica brasileira. O discurso de Gilka Machado era em prol das mulheres e de seu erotismo, logo tratava-se também de um ato político.

Não bastou ser pioneira da poesia erótica (quicá da literatura em geral) no Brasil. Gilka também foi um dos nomes mais importantes da política, por ter fundado – junto a Bertha Lutz – o primeiro partido político para mulheres e por ter sido uma das vozes mais imponentes na luta da mulher brasileira pelo voto (RKAIN, 2017, p. 5)²⁶.

Gilka Machado participou do Partido Republicano Feminino, que tinha objetivo de lutar pela igualdade de direitos das mulheres, sobretudo o do voto. O partido foi criado em dezembro de 1910 e era precedido por Leolinda de Figueiredo Daltro. A poeta fora a secretária do partido. Esse fato é relevante, pois mostra que Gilka Machado transmitia em sua poesia sua real vontade de transformar a sociedade brasileira e lutar pela emancipação das mulheres. Isso porque as ideias do Partido Republicano Feminino eram as mesmas da poeta de *Cristais Partidos*.

“Art. 1º De acordo com o art. 72, §8º da Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil, fica fundado o Partido Republicano Feminino, que obedecerá ao seguinte programa: §1º Congregar a mulher brasileira na capital e em todos os estados do Brasil, a fim de fazê-la cooperar na defesa das causas relativas ao progresso pátrio. §2º Pugnar pela emancipação da mulher brasileira, despertando-lhe o sentimento de independência e de solidariedade patriótica, exalçando-a pela coragem, pelo talento e pelo trabalho, diante da civilização e do progresso do século. §3º Estudar, resolver e propor medidas a respeito das questões presentes e vindouras relativas ao papel da mulher na sociedade, principalmente no Brasil, pleiteando as suas causas perante os poderes constituídos, baseando-se nas leis em vigor. §4º Pugnar para que sejam consideradas extensivas à mulher as disposições constitucionais da República dos Estados Unidos do Brasil, desse modo incorporando-a na sociedade brasileira. §5º Propagar a cultura feminina em todos os

²⁶ Citação escrita por Jamyle Rkain retirada da apresentação do livro *Gilka Machado, poesia completa* 2017.

ramos do conhecimento humano (*DIÁRIO OFICIAL*, 1910, p. 47)²⁷.

A poeta lutava pelas mulheres porque sentia na pele as dificuldades que a desigualdade de gênero trazia para se colocar no cenário literário e intelectual do Brasil. A primeira fase literária de Gilka Machado, que corresponde à publicação de sua primeira obra em 1915 até início dos anos 1940, é marcada por uma crítica que misturava seus versos eróticos com sua vida pessoal. Assim, seu apelido de “matrona imoral” ainda na sua primeira aparição pública aos 14 anos, irá marcar sua vida e sua poesia. “Aquela primeira crítica (por que negar) surpreendeu-me, machucou-me e manchou o meu destino. Em compensação, imunizou-me contra a malícia dos adjetivos (MACHADO, 2017, p. 14)”.

Em entrevista dada a Nádya Gotlib e Ilma Ribeiro, no ano de 1979, em seu apartamento, um ano antes de sua morte, Gilka Machado revela que seus versos expressam sua angústia e tristeza com o tratamento recebido pela crítica de seu tempo, bem como vemos nas transcrições abaixo:

Eu estou nos meus versos. Não existe nada que não esteja nos meus versos. Toda a minha tristeza, todas as minhas maluquices estão nos meus versos. Eu não me importo se acham meus versos bons ou maus. Tudo que eu sou está nos meus versos. (...) As minhas colegas todas escreveram com o cérebro. Eu escrevi com o corpo e a alma. Se você pegar o livro delas, você não sabe nada da vida delas. A minha vida está nos meus versos. (...) Ninguém dizia o que sentia. A própria Cecília Meirelles não dizia o que sentia. A mulher não tinha coragem nenhuma. Não tinha coragem. (...) As mulheres reagiam desse jeito [negativamente] porque pensavam que eu ia comer todos os homens. E os homens tinham curiosidade de saber como eu era na intimidade (GOTLIB, 2018, p. 372)²⁸.

Dal Farra também fala sobre o ressentimento de Gilka Machado por todas as dificuldades que encontrou, principalmente por ser mulher, para publicar suas obras. A produção editorial brasileira daquela época a excluía por diversos motivos: o pouco dinheiro e a tendência em tentar agradar ao público leitor, neste momento formado por mulheres, que não se agradavam da poesia erótica de Gilka.

Acerca da situação econômica das mulheres escritoras, ela assevera que apenas “quem tinha dinheiro, editava. Eu editei fiado. Conforme fui vendendo o livro, ia pagando.” E admite ter chegado a dispensar as benesses que o próprio Olavo Bilac lhe oferecera, porque queria manter-se independente dos homens. (...) De resto, havia ainda outra pecha: os intelectuais que escreviam sobre a sua obra temiam desagradar a outras mulheres. E para que se saiba: não só a moral masculina despejava-lhe farpas e a ofendia – mas também a feminina! (DAL FARRA, 2017, p. 37)

²⁷ Trecho do texto do estatuto do Partido Republicano Feminino, publicado na Página 47 da Seção 1 do Diário Oficial da União (DOU) de 17 de Dezembro de 1910. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/1796366/pg-47-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-17-12-1910>. Acesso em 25 de novembro de 2020.

²⁸ Citação retirada do artigo “Revisitando Gilka Machado: poesia e crítica” de Nádya Battella Gotlib, 2018.

Dessa maneira, a temática de suas poesias sempre causou certo estranhamento tanto nos leitores como no meio literário que frequentava. A crítica da época a favor de sua escrita tentava dissuadir do público leitor a ideia de que a *persona* poética de Gilka era a mesma da *persona* real. Isso talvez fosse uma manobra para convencer o leitor de que Gilka não tinha os mesmos desejos eróticos que expressava em seus versos, como se fosse algo repugnante para uma mulher naquela sociedade. A defesa espelhava a essência do patriarcado; separar o erotismo da mulher real era uma tentativa de explicar que o erotismo literário dessa mulher não poderia ser realizado naquela sociedade. Humberto de Campos (1933) é um dos críticos que tenta dissociar a imagem erótica da poeta da imagem de Gilka mulher.

Leal com a sua musa, imaginou a ilustre escritora que poderá externar em versos, impunemente, no Brasil, como Lucie Delarue-Mardrus, Marcelline Desbordes-Valmore ou a condessa de Noialles, todo o ardor da sua mentalidade creoula. E foi uma temeridade. Ao ler-lhe as rimas cheirando a pecado, toda a gente supôs que estas subiam dos subterrâneos escuros de um temperamento, quando elas, na realidade, provinham do alto, das nuvens de ouro de uma bizarra imaginação. Sátiros qua andavam soltos acenderam subitamente as narinas, aspirando o ar, com os dentes à mostra. (...) Poetisa de imaginação ardente, transpirando paixão carnal nos seus versos, a sra. Gilka Machado é, contudo, segundo nos informa o sr. Henrique Pongetti e proclamam os que lhe conhecem a intimidade, a mais virtuosa das mulheres e a mais abnegada das mães (CAMPOS, 1945, p. 400 e 401).

Sob esse mesmo viés, Agripino Grieco afirma que há uma inversão de papéis presente na poesia de Gilka Machado, onde a voz poética feminina tomaria a liberdade de dizer ao homem o que deveria esperar partir dele. No entanto, Grieco ressalta que não passava dos “domínios da arte”.

Objetarão haver em seus poemas uma inversão de papeis, apressando-se ela em dizer aos homens, como poetisa, certas coisas que devia esperar que lhes dissessem primeiro. Mas isso é apenas nos domínios da arte e, em sua vida modesta e altiva, nunca ninguém a viu tomar a atitude de certas madamas desabusadas – misto de sabichonas de Molière e de “bas-bleus” de 1830 – que pretendem adotar as maneiras masculinas, virando alunos de saias, usando gravatas e monóculo, fumando pelos botequins, quase indo ao extremo de andar travestidas pelas ruas, como fazia em Paris a quinquagenária Jane Dieulafoy (GRIECO, 1947, p. 93).

Com Medeiros e Albuquerque, em *Páginas da Crítica*, podemos observar uma crítica à poeta tomada por um posicionamento um tanto controverso, ao mesmo tempo que o autor diz que os versos de Gilka têm uma “originalidade que falta a quase todos os versos femininos”. Ele afirma que isso se deve à situação das mulheres em “cantar o amor”. Isso porque, para ele, “os homens têm o direito, não só de aludir ao sentimento amoroso no que nele há de abstrato, como de descer às minúcias descritivas que nos parecem deliciosas”. Desse modo, o crítico continua sua análise sobre a poesia de Gilka distinguindo-a das demais

poetas de seu tempo, que aqui, nesse caso, não nos parece ser um elogio genuíno.

A poetisa dos Estados de Alma está longe das audácias da autora do *Livre pour toi*; mas, em todo caso, tem a originalidade de confessar certas inclinações que, em geral, as poetisas escondem. (...) E isso não deve ser apenas uma atitude simulada, porque é impossível achar na nossa literatura um caso tão nítido de uma poesia em que predominem aqueles três sentidos elementares. Ella só entende o amor como uma fusão de corpos. Mesmo tratando de outras cousas, a imagem que mais lhe ocorre é a de absorpção de um ser por outro ser (MEDEIROS e ALBUQUERQUE, 1920, p. 72 e 73).

Essa “defesa” da atividade literária de Gilka Machado, por parte de críticos de sua época, não se justifica, tendo em vista que, por diversos momentos, a escritora deixou clara a sua intenção de libertar as mulheres e seus corpos por meio de seu poetizar erótico. Conforme Nádia Gotlib:

Havia, pois, em Gilka, não só a consciência da atividade literária, os seus riscos, num momento adverso, como a consciência profissional da atividade literária, sugerindo fundação de associações da classe que lhes dessem respaldo para o desempenho dessa atividade. Além do preconceito evidente na suposta ‘defesa’ de Gilka Machado, para isso tendo de dividir a escritora em duas – a artista e a pessoa (GOTLIB, 2018, p. 372).

Além dos preconceitos relativos ao gênero e a sua classe social, Gilka Machado também sofreu racismo. Em um depoimento feito por Afrânio Peixoto a Humberto de Campos, em 1930, notamos a percepção que os intelectuais contemporâneos a Gilka tinham da poeta pobre e negra que ousava escrever poesia erótica nesse tempo. O referido relato de Afrânio Peixoto a Humberto de Campos encontra-se no *Diário Secreto* (1954), de Humberto de Campos. Nesse relato, contado por Campos em seu livro, transparece o preconceito que ambos os autores possuíam em relação à poeta Gilka Machado, que agora para eles era mencionada como uma mulher negra e pobre.

Conta-me Afrânio Peixoto: - Você não imagina a tristeza que eu senti outro dia. Eu havia recebido de Gilka Machado pedido de um enxerto de obra minha, ou um trecho inédito, para uma antologia que ela estava organizando. E davam-me o endereço. Como era aqui perto da Câmara, na Rua da Misericórdia, e eu tivesse a carta no bolso, resolvi entregar pessoalmente, isto é, a um criado, a pessoa que me aparecesse. Subi uma escadinha suja e escura e dei, no segundo andar, com uma porta fechando um corredor escuro. Bati e apareceu-me uma mulatinha escura, de chinelos, num vestido caseiro. Perguntei se era ali que morava D. Gilka Machado. - Sim, senhor; sou eu mesma - respondeu-me a mulatinha. O doutor faça o favor de entrar... Afrânio continua: - Não entrei. Entreguei a carta, desculpando-me e sai... Mas "seu" Humberto, que tristeza! Eu não conhecia a Gilka, senão de retrato: moça branca, vistosa... E fiquei penalizado de vê-la naquela alfurja, o de tudo respirava pobreza e quase miséria (CAMPOS, 1954, p. 50).

Logo, a vida literária de Gilka Machado foi extremamente difícil; sua condição de mulher negra, pobre e “sozinha” em uma sociedade machista a torna alvo fácil de diferentes

ataques. De acordo com Luiza Lobo, Gilka, apesar de todas as adversidades que a acometeram, não “sucumbiu” aos diferentes preconceitos que sofreu e nem à “incompreensão dos críticos”:

Gilka Machado, que recebeu do pai, poeta boêmio, o nome de uma marca de vodca, e deu aos filhos os nomes de Eros Volússia (bailarina de ritmos brasileiros) e Hélio, cedo falecido, assim como o adorado marido, estava fadada ao fracasso. Mas, pioneira, ela não sucumbiu aos preconceitos de cor, classe e gênero e à incompreensão dos críticos realistas de sua linguagem erótica, sensual, libertária, mas totalmente imaginária. Com dignidade, ela prosseguiu e se igualou aos grandes da corrente espiritualista surgida na década de 1920: Cecília Meireles, Murilo Mendes, Jorge de Lima. Teceu sonetos finos como *Cristais partidos*, talvez apenas comparáveis aos de Vinícius de Moraes, no modernismo (LOBO, 2017, p. 428).

Dal Farra nos fala sobre a animosidade que rodeava a poeta e que atingia, inclusive, a edição de seus livros, “A primeira e a segunda edições, quase seguidas, de *Meu Glorioso Pecado*, pela Livraria Azevedo/Ervas de Almeida & Cia Editores, são impressas à revelia do olhar da poetisa, a quem não são destinadas sequer as provas para correção!”. Conforme Dal Farra, as edições são mal feitas e negligenciam a obra da poeta.

Há em ambas uma profusão de erros tipográficos, de omissão de versos, etc, etc. Para que se tenha ideia, o título que passa a vigorar para o volume, agora na segunda edição, deixa na sombra o nome original do livro. Este comparece apenas enquanto mero subtítulo e, ainda assim, acrescido de um artigo que não há. De maneira que se dá primazia a um anódino título de “*Poemas*” à segunda edição de *Meu Glorioso Pecado*, muito provavelmente um recurso cogitado de última hora para apaziguar um tanto a despropositada recepção da edição inaugural. Segundo Nestor Vítor, Gilka só tomou conhecimento dessa edição quando o volume já se encontrava à venda, o que a teria – sem considerar a inominável falta de respeito ao autor! – maltratado sobremaneira (DAL FARRA, 2017, p. 33).

Como vimos acima, Dal Farra cita o crítico simbolista Nestor Vítor, que dedicou parte de sua vida a elevar os nomes dos poetas simbolistas que surgiam por todo o Brasil. O artigo de Nestor Vítor citado por Dal Farra fora publicado no jornal *O Globo*, em 1928, e compõe a *Obra Crítica de Nestor Vítor*, vol. 2, de 1973. Ademais de falar sobre as edições turbulentas do último livro publicado por Gilka Machado, em *Meu Glorioso Pecado*, Vítor fala da grandiosidade da poesia e da artista que já era “a poetisa de mais vulto da América do Sul, com *Cristais Partidos* e *Estados de Alma*, com este último de seus livros subiu ainda mais do que subira (VÍTOR, 1973, p. 322)”. Continua, então, seu discurso a favor da escrita erótica de Gilka atestando que:

Safo é e será para sempre a figura típica das poetisas como estas. Das que deixam de ser mulheres, no que elas representam o recato, para representarem a mulher naquilo em que ela é irmã do homem, pelo delírio provindo do instinto que mantém a Espécie, mas lançando esta no plano sombrio onde se encontrou o primeiro casal bíblico quando perdeu a inocência. Fazem contraste com a Beatriz sonhada por Dante. Elas, assim, quanto mais alto cheguem, mais evidenciam o que há de grave na hora em que vêm, hora criada sempre pelo homem, cujo reflexo, por isso, afinal

representam (VÍTOR, 1973, p. 322).

Desse modo, Nestor Vítor faz considerações, também, sobre as obras *Cristais Partidos* e *Estados de Alma*, de Gilka Machado, em cartas que ele escreve para ela. A primeira carta²⁹, o crítico escreveu para Gilka Machado em 9 de fevereiro de 1916 para enaltecer o seu trabalho em *Cristais Partidos*. Na referida carta, Nestor Vítor escreve sobre as características positivas do livro, do que ele tem de moderno e de que como choca alguns por não ter uma “castidade” e nem um “recato feminino”. Para o autor, o livro tem de bom “representar a individualidade de um artista policromático, brioso, senhor de uma orquestração rica, dotado de um poder descritivo fora do comum, já possuindo a técnica necessária para trabalhar sempre com nobreza e distinção (VÍTOR, 1973, p. 79)”. O crítico tece vários comentários positivos sobre a obra de Gilka e afirma que: “Sendo assim, só com injustiça se lhe não dirá muito bem de seu livro, tanto mais tratando-se de um livro de estreia. Não há dúvida que tal atitude, da parte de uma mulher, é um indício eloquente do tempo (VÍTOR, 1973, p. 80)”.

Na segunda carta³⁰, de 8 de abril de 1917, Nestor Vítor tece seus comentários para Gilka Machado sobre seu novo livro *Estados da Alma*. Novamente ele faz uma homenagem à autora demonstrando sua admiração pela novidade de seus versos.

Ora, a senhora em *Estados d’Alma* tem páginas de poesia verdadeiramente superior, sobretudo aquelas que dá expressão aos seus sentimentos amorosos com toda a liberdade que lhe parece necessária para tanto, sem outra preocupação que não seja a preocupação estética. Vários números eu poderia citar deste livro que me parecem de sério valor. O “Poema de Amor”, entretanto, ao meu ver, contém e resume o que de mais característico e de mais elevada inspiração se encontra na sua poesia. Em quem o fez há o estofo, julgo eu, de um grande poeta (VÍTOR, 1973, p. 86).

Portanto, a poesia de Gilka Machado oscilava em receber reconhecimento por parte de seus amigos decadentistas-simbolistas, como Andrade Muricy e Nestor Vítor, e críticas de autores que permaneciam arraigados aos conceitos tradicionais que começavam a serem questionados no século XX. Nota-se, todavia, que a escrita de Gilka passa por um estranhamento inicial (uma menina que escrevia versos eróticos) e depois torna-se inovadora e transgressora.

Sobre a poesia de Gilka Machado, Massaud Moisés, em *História da literatura brasileira*, publicada na segunda metade do século XX, aborda a estética lírica e o valor transgressor que possui. Conforme o autor:

Gilka Machado ficou, e ficará, como exemplo, isolado em seu tempo, de corajosa

²⁹ Carta de Nestor Vítor destinada a Gilka Machado, compilada em “Cartas à gente nova”, presente na *Obra Crítica de Nestor Vítor*. Vol. 2. (1973).

³⁰ *Ibidem* ao 6.

transgressão das expectativas sociais com respeito à mulher. Feminista *avant la lettre*, rebelde, “selvagem”, o seu grito de liberdade exhibe todas as características do pioneirismo, tanto mais digno de nota quanto mais se ergueu, e permaneceu longamente sonoro, num período em que rígidos preconceitos dominavam o convívio social (MOISÉS, 2009, p. 448).

A crítica de Massaud Moisés parece ser mais contundente, pois, refere-se à revolução poética que a autora promove na literatura de autoria feminina brasileira. Isso porque Gilka inova com seu poetizar erótico, que expressa sem pudor frente aos críticos e aos leitores conservadores de seu tempo. Sendo assim, seu discurso poético é “escaldante, desabrido, sem fronteiras, a traduzir uma rica individualidade de mulher e poetisa” (MOISÉS, 2009, p. 448).

Em outro momento, Massaud Moisés atribui certa atitude “Barroca” à obra machadiana. No entanto, o dualismo que o crítico aponta é característico da poesia finissecular e pré-modernista, que questiona as verdades absolutas e as certezas sagradas. Não obstante, o “jogo” do “Bem x Mal, prazer x tédio, amor x ódio” traduz as incertezas dos poetas e, principalmente, da poeta/mulher em relação à sociedade como estava configurada.

Barroquizante, a poesia de Gilka Machado radica no jogo Bem x Mal, prazer x tédio, amor x ódio, em constante dualismo oxímoro, formada que é de contrários inconciliáveis, razão de uma persistente angústia e a um só tempo fonte de que promana um lirismo de primeira água, como raros na belle époque (MOISÉS, 2009, p. 449).

Portanto, que Gilka Machado se utiliza dos símbolos para abordar a questão da mulher e do seu corpo. Tendo em vista a temática da mulher na obra de Gilka Machado, pretendemos nos deter na sua visão a cerca da mulher e sua sexualidade. Isso porque é através do conteúdo de gênero que a poeta se colocará na cena literária brasileira. Conforme afirma Nádya Gottlib:

Gilka Machado inova na poesia por conciliar tendências plásticas de diferentes matizes: um engenhoso formalismo bem construído que herdou da geração de parnasianos e um leque aberto a múltiplas sensações de tradição simbolista. A escritora inova também e sobretudo porque essa poesia traduz uma sensibilidade feminina livre, que experimenta, à flor da pele, pulsões eróticas até então vedadas à escrita feita por mulheres, reivindicando assim direitos de expressão e reconhecendo forças cerceadoras no contexto social e artístico de seu tempo. Por tais motivos, pode ser considerada como uma precursora na luta pelos direitos de acesso à inclusão do prazer erótico no repertório da poesia feminina brasileira (GOTTLIB, 2017, p. 430)³¹.

Na mesma perspectiva de Gottlib, Schuma Schumacher, pedagoga e militante feminista, organizadora do *Dicionário mulheres do Brasil* (2000), afirma que Gilka Machado “polemizou a sociedade brasileira” com sua poesia “transgressora”. Schumacher faz um resumo do ativismo de Gilka Machado, que recusou até uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, porque era um espaço exclusivamente masculino.

³¹ A citação foi retirada das notas críticas do livro *Gilka Machado Poesia Completa* (2017).

Além do erotismo, como marca da sua poesia, Gilka trazia, nas entrelinhas, aspectos sociais que oprimiam as mulheres. Em 1910, fez parte do grupo da educadora e sufragista Leolinda Datro, que fundou o Partido Republicano Feminino (PRF) e mais tarde engajou na luta pelo voto feminino. Determinada, cheia de vontades próprias, recusou o convite para se tornar a primeira mulher a entrar na Academia Brasileira de Letras, quando esta era um espaço exclusivamente dos homens. Ironicamente, anos mais tarde, em 1979, recebeu o Prêmio Machado de Assis, pelo conjunto da obra, concedido pela Academia Brasileira de Letras. Faleceu no ano seguinte, no dia 17 de dezembro (SCHUMAHER, 2017, p. 431)³²

Sendo assim, diferente de algumas autoras de seu tempo que, de certa maneira, precisaram se camuflar ou camuflar seus versos com amenidades e estereótipos do mundo tido como feminino, Gilka Machado se desnuda e desenvolve um eu lírico que não tem medo de revelar-se puro e autenticamente sensual. Seus poemas chocavam a crítica literária e essa crítica a tinha como uma mulher de conduta imoral.

É preciso entender que Gilka Machado tem sua estreia no mundo literário em meio a outras autoras que despontavam como precursoras da literatura de autoria feminina no Brasil, como Francisca Júlia e Júlia Lopes de Almeida. O que diferenciava as poesias de ambas em relação à da Gilka Machado era a temática, que no caso da última poeta era muito mais forte em relação à manifestação da liberdade da mulher e de sua sexualidade. Porém, no livro *Cristais Partidos*, Gilka dedica o poema “Ânsia de azul” a Francisca Júlia, o que demonstra que ambas conviviam no mesmo tempo e espaço literário.

Manhãs azuis, manhãs cheias de pólen de ouro
que das asas o sol levemente sacode,
quem dera que, numa ode,
como numa redoma,
eu pudesse conter o intangível tesouro
da vossa luz, da vossa cor, do vosso aroma.
(...)
(MACHADO, 2017, p. 56)

Como sabido, Gilka Machado deixava claro seu discurso totalmente voltado para o gênero feminino. Seu posicionamento não deixava dúvida quanto aos seus critérios estilísticos. Gilka tocava na ferida do patriarcado sem medo e abordava tanto a vida da mulher e sua liberdade, como seu corpo e seu erotismo. Sendo, portanto, pioneira no discurso erótico feminino no Brasil. Assim, Dal Farra afirma:

Já na sua obra de estreia, há um poema que esclarece com lucidez que a posição da mulher é absolutamente paradoxal: é um “infinito curto” para “a larga expansão”. A sua alma foi talhada para a “liberdade” e para o “amor”, para escalar a “glória” – e, no entanto, a mulher se encontra como uma “águia inerte”, presa nos “pesados grilhões dos preceitos sociais” (DAL FARRA, 2017, p. 26 e 27).

³² Ibidem ao 9.

A respeito do discurso poético de Gilka Machado, vemos nas notas críticas de *Gilka Machado, poesia completa* (2017), alguns pesquisadores de hoje mencionarem a novidade de seus versos. Gilberto Araújo, assim, afirma que a obra da poeta “caracteriza-se pela ruptura”, porque “ao contrário da maior parte da poesia feminina oitocentista brasileira, eivada de lágrimas e flores, a carioca reivindica a complexidade e o desejo como atributos inerentes à mulher (ARAÚJO, 2017, p. 425).³³”

Mirtes de Moraes aborda a questão da luta feminista em Gilka Machado, de sua importância enquanto ativista política, que lutou pelo sufrágio feminino. Porém, apesar de sua atuação grandiosa na vida política e literária brasileira manteve-se por muito tempo silenciada.

Como poetisa, escreve poemas sobre anseios femininos, vistos na época, como eróticos. O que pensar sobre essa mulher, sendo que a regra social era marcada por desejos contidos. Como ativista política, lutou pelo sufrágio feminino e a criou o Partido Republicano Feminino. O que pensar sobre essa mulher, sendo que o papel destinado às mulheres se centravam no mundo privado, no espaço doméstico. Mas, quem é Gilka Machado? Pouco a conhecemos! Um grande silêncio se instaurou sobre sua atuação! (MORAES, 2017, p. 429)³⁴.

Na mesma perspectiva, Jarid Arraes evoca o pioneirismo da escritora e sua coragem de “escrever e publicar literatura erótica em tempos muito mais machistas e fechados do que hoje”. Logo, continua ela destacando a força de Gilka, inclusive quando esta rejeita o convite para assumir uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, e mencionando seu legado literário para as artistas/escritoras que vieram depois dela.

A força de Gilka Machado não está somente no seu pioneirismo, nem apenas em sua coragem de escrever e publicar literatura erótica em tempos muito mais machistas e fechados do que hoje; está também em sua convicção ao rejeitar o convite para se candidatar para a Academia Brasileira de Letras, por repudiar a representação institucional que isso implicava, já que, até então, o ingresso de mulheres era proibido. Gilka tem sua obra e sua vida marcadas por enfrentamento e pela segurança em deixar seu legado literário sem medo de abraçar o escândalo. É política, poesia e abertura de caminhos para outras que vieram posteriormente (ARRAES, 2017, p. 427)³⁵.

Portanto, notamos através desse trabalho que Gilka Machado transgrediu com seu poetizar. A abordagem da mulher e seu erotismo condiz com a luta feminista que inicia no século XIX, e também com a poesia engendrada por Baudelaire. Com isso, a poeta coloca a imagem da *femme fatale* em seus versos, configurando a expressão da mulher, de seu poder e liberdade sobre seu corpo. O eu lírico torna-se cada vez mais sensual nos versos da poeta e é

³³ Ibidem ao 9.

³⁴ Ibidem ao 9

³⁵ Ibidem ao 9.

essa sensualidade que evidenciamos como marca da *femme fatale*. Falar da mulher e seu estado, o questionamento sobre padrões sociais, a exposição do corpo feminino, o desejo e a liberdade da mulher são atitudes que são evidenciadas nas mulheres/personagens de seus versos.

Como em Baudelaire, a mulher aparece representada na imagem da *femme fatale*, para demonstrar as transformações sociais pelas quais ela passou. Todavia, a mulher e a *femme fatale* de Gilka pretendem desafiar os pressupostos machistas de sua sociedade, impondo-se em um cenário literário que marginalizava as mulheres. Ela própria era considerada, de certa forma, uma *femme fatale* por desde muito nova chocar os críticos com seu poetizar erótico. Sua imagem era confundida com seu eu lírico.

Dessa maneira, compreendemos que as personagens de Gilka Machado, vão desvendar as mulheres de seu tempo e suas sensações, sendo estas mulheres fatais, porque invadem o imaginário masculino mostrando como sua liberdade é maior que qualquer regra conservadora. O corpo e a sexualidade feminina são fatais, figurativamente, matam a subserviência das mulheres. São fatais também a liberdade e a emancipação feminina, que matam o recato das mulheres do lar e as levam para as ruas e para os espaços públicos.

Nesse sentido, retomando a obra de Maingueneau (1999), percebemos que sua abordagem sobre a mulher fatal evidencia um mundo patriarcal que não consegue entender o funcionamento do mundo feminino, mas tem a pretensão de dizer como este é. A fantasia da mulher fatal é um *constructo* do próprio homem, como busca de compreensão do ser feminino. Para o autor, o criador de uma *femme fatale* é aquele que teme a mulher e por isso tenta reproduzi-la. Ele afirma que os homens que fingem “atravessar o medo” para criarem uma personagem, na verdade estão demonstrando sua própria incapacidade de compreensão do sexo oposto, “Assim, o medo de uma feminilidade fatal é constitutivo do homem, quem molda um rosto de Medusa vai além da astúcia, ele coloca em jogo sua própria posição como homem” (MAINGUENEAU, 1999, p. 15). Contudo, em Gilka Machado a *femme fatal* cumprirá o papel de esclarecer quem é e como é ser mulher.

Como lembra Maingueneau (1999), o fim do século XIX e as turbulências e transformações advindas com o mundo Moderno, revelam uma nova mulher que trabalha, anda nas ruas e vive a cidade e a cultura mais intensamente. Na verdade, essa nova mulher era a mulher em sua essência, que começava a contestar as regras do patriarcado e a sair de casa, ocupando espaços não antes permitidos.

É a partir dessa população feminina que os personagens da *femme fatale* são recrutados. A mulher perigosa assume o rosto perturbador do mundo mediano, daquele que não pertence ao mundo das prostitutas nem ao mundo das mulheres

honradas e nem inteiramente ao mundo das mulheres que são teúdas e manteúdas. Esse tipo de mulher que não pode ser definida como mãe, esposa ou prostituta, pode ser somente mulher. Categoria à qual os homens se esforçam para rotular de algo (MAINGUENEAU, 1999, p. 13).

Concluimos, assim, que o desnudamento dos sentidos está presente por toda a poesia de Gilka, ela representa o desejo das mulheres e a repressão desse desejo, imposta socialmente ao longo da história da humanidade. A partir daí, vamos analisar alguns poemas da autora dispostos em suas obras poéticas *Cristais Partidos* (1915), *Estados de Alma* (1917), *Mulher Nua* (1922), *Meu Glorioso Pecado* (1928), *Sublimação* (1938) e *Velha poesia* (1968). Sob a perspectiva da mulher, do seu corpo e de sua liberdade, os poemas machadianos nos demonstrarão como sua estética transgrediu e, de certa maneira, revolucionou a forma de fazer poesia de autoria feminina. Todavia, cabe antes observarmos sua passagem pela revista literária *Festa* coordenada pelos simbolistas Andrade Muricy e Tasso da Silveira; e o texto *Revelação dos perfumes* que revelam sua escrita e as sensações que pretendia através dela.

4.1.1 Gilka Machado e a revista *Festa*

Em 1927, Gilka Machado une-se ao grupo de autores colaboradores da revista literária *Festa*, fundada por Andrade Muricy e Tasso da Silveira. A revista conta com publicações mensais e, a partir do número 2, a poeta passa a aparecer na capa como escritora que compõe o grupo de poetas da revista; nessa edição, era a única mulher. No mesmo número, encontramos uma poesia de Gilka Machado denominada “Uma cantiga nova da cigarra de fogo para o outro eu”, que apresenta a essência da sua voz poética. Ela elabora versos eróticos que fomentam a sua prerrogativa literária de expôr, por meio de sua voz, a mulher e seu corpo. Segue a transcrição da primeira estrofe do referido poema.

Minha voz
 leva lampejos de laminas
 aos teus silencias.
 Sou a suprema tentadora,
 em minha forma inatingível
 materialiso o pensamento.
 Passarei por tua vida
 como a ideia por um cérebro:
 dando-me toda sem que me possuas.
 (MACHADO, 1927, p. 5)³⁶

³⁶ Poema de Gilka Machado presente na edição número 2 da revista *Festa* de 1927.

Em outras edições do mesmo ano, 1927, a revista conta com a presença de outra poeta, Cecília Meireles, que contribui muito mais com suas poesias na revista do que Gilka Machado. Logo, Gilka Machado participa de dois números da revista, número 2 de 1927, e número 5, de 1934. O segundo poema de Gilka para a revista *Festa* exibe um tom mais melancólico da autora, que em 1934 já tinha passado por várias desventuras na vida e no campo literário brasileiro. Retomando o título de sua primeira obra, *Cristais Partidos*, o poema que a autora escreve para a *Festa* chama-se “Na manhã de Crystal” e aponta para um discurso solitário que brinca com a fragilidade do cristal, da vida e de sua carreira como escritora. Seguem alguns versos do poema.

Estou só, muito só, tão só que me arreceio
dos próprios movimentos que executo,
emmimesmada, em meio
ao deserto absoluto.

Estou só, muito só, numa tão muda calma
que até sinto minha alma
ir em pontas de pés para fora de mim,
que a contemplo – encantada
por me encontrar assim,
do que supunha em mim...

Na manhã de cristal
paira um silencio tal
que o pensamento sôa:
— “Vamos, é tempo, reage, olha que a
vida é boa
e a natureza é linda,
deixa-me ser, eu quero ser, eu vivo ainda!
(...)
(MACHADO, 1934, p. 3)³⁷

Embora Gilka tenha contribuído tão pouco com a supracitada revista literária do início do século, seu nome aparece ainda em outros números. No número 4, seu nome aparece citado pelo editor e fundador da revista, Andrade Muricy, que em um artigo intitulado “O dissídio com o público”, critica a produção literária por dinheiro e a ignorância do público leitor que se entusiasmava com a modernidade e esquecia das questões de ordem interior. Ele afirma que o público “fala na vertigem contemporânea. E felicita-se por tamanho progresso... Entretanto... queixa-se de que não entende, de que não sente os movimentos velozes e elípticos da arte e do pensamento atual (MURICY, 1928, p. 1)”. Assim, continua sua crítica expressando sua indignação com os editores que “têm como o maior autor o mais vendável”, o que, segundo ele, propicia que “políticos profissionais” “figurem como escritores” e “editores e livreiros colo[quem] uma Gilka Machado (cuja obra está aliás esgotada) abaixo de

³⁷ Poema de Gilka Machado publicado na revista literária *Festa* no número 5 de 1934.

poetisas mundanas e elegantes” (MURICY, 1928, p. 1).

Ainda nesse número, vemos outra citação a Gilka Machado, em outro artigo de Andra Muricy, “A enxurrada”, no qual ele menciona a “onda renovadora” da arte brasileira, que segundo o autor, “palpita em mais de um poema deslumbrante, em mais de uma cristalina página da alta prosa” e “nas bocas erguidas para os beijos ansiados, dos poemas novos de Gilka” (MURICY, 1928, p. 5).

Na mesma revista, é possível encontrar outra referência ao nome de Gilka Machado, desta vez feita por Mário de Andrade, no número 6 da edição de 1928. Na revista *Festa*, Mário de Andrade diz que “Na poesia brilharam, extraordinariamente até agora Cecilia Meirelles e Gilka Machado. Os poemas que publicaram são positivamente admiráveis, a meu ver (ANDRADE, 1928, p. 12)³⁸”. Todavia, anos antes na estreia da obra *Cristais Partidos*, de Gilka, Mário de Andrade teria feito comentários nada agradáveis a respeito de sua obra. Conforme vemos com Arthur Saffioti em “Gilka e Mário: dois centenários” Mário de Andrade lê atentamente o livro publicado em 1915 por Gilka e expressa em notas “marginais” “juízos estéticos” associados a “julgamentos de ordem moral e comentários irônicos”, que revelam o preconceito do autor com as poesias de Gilka Machado.

As considerações de Mário de Andrade encontradas por Arthur Saffioti nos mostram o desprezo que ele tinha pela escrita de Gilka Machado, sintoma da crítica intelectual de seu tempo. No excerto que segue, vemos as notas que Andrade faz aos poemas de Gilka Machado, apontando para seus preconceitos estéticos:

Em nota de rodapé ao soneto “Luz”, ele comenta: “O soneto é aliás bom. Esta menina tem a mania de dizer que isto é aquilo, é um nunca acabar...” Ao lado da primeira estrofe de “Perfume”, soneto dedicado a Alberto de Oliveira, vem a observação: “Tudo são definições”. Neste mesmo tom, Mário registra no final do poema “Beijo”: “A mania de definir sem afinal de contas definir coisa nenhuma. Por que parar? O beijo ainda pode ser tantas coisas” (SAFFIOTI, 1993, p. 160)³⁹.

Arthur Saffioti fala do tom que Mário de Andrade assume quando se depara com os poemas eróticos de Gilka : “A leitura dos poemas sensuais e eróticos de *Cristais Partidos* provocou indignação no Mário católico, congregado mariano, moço de família, moralista e machista (SAFFIOTI, 1993, p. 160).” A afirmação de Saffioti nos revela a verdadeira face dos críticos e dos intelectuais contemporâneos à poeta Gilka. O que está por detrás da tentativa de subjugar a escrita da poeta é o moralismo e o machismo arraigados na sociedade brasileira. Assim, “irritado no julgamento” como afirma Saffioti, Mário fala em referência à dedicatória

³⁸ Crítica de Mario de Andrade sobre o grupo *Festa* publicada no número 6 do ano de 1928, p. 12.

³⁹ Citação de Arthur Saffioti retirada do artigo “Gilka e Mário: dois centenários” disposto na revista *Poesia Sempre*. Revista Semestral de Poesia. Ano 1, n. 2, Rio de Janeiro, julho de 1993, p. 160-163.

do livro que: “E inda diz esta senhora que lhe foi a mãe a melhor das amigas: inimiga e das piores deveria ter sido, pois que lhe não ensinou sequer moral. Demais todas estas filosofias junqueirescas são ridículas em poesia (ANDRADE *apud* SAFFIOTI, 1993, p. 161)”.

4. 2 Gilka Machado e *A revelação dos perfumes*

A poeta escreveu poemas que estimulavam os sentidos e explorava o corpo feminino, tanto que seu discurso chocou o meio literário nacional ao abordar a sexualidade e o corpo da mulher. Na contramão da hegemonia literária masculina, foi fundo nas percepções sensoriais das mulheres, tentando, dessa maneira, tirar o controle do desejo feminino das mãos do patriarcado.

Cabe dizermos aqui que a poesia de Gilka Machado surge em uma confluência de estéticas literárias. O início do século XX reúne traços do Parnasianismo e do Simbolismo na poesia, assim como do Realismo na prosa. Além de já anunciar traços do movimento modernista, que iria revolucionar os padrões de construção poética definitivamente.

Sendo assim, a poesia de Gilka Machado bebia um pouco de cada estética, podendo-se ressaltar traços do Parnasianismo, como o cultismo na linguagem e a perfeição formal dos versos; traços do Simbolismo, como o pessimismo, a expressão da angústia e da dor, o mistério e o místico, além da subjetividade; bem como traços do Modernismo que se anunciava no começo da década de 1910: as temáticas políticas e sociais, a valorização da cultura nacional e uma linguagem, por vezes, coloquial. Essas tendências são evidenciadas pela própria autora em seu texto *A revelação dos perfumes* (1916), texto esse que fora compilado de uma conferência realizada em 12 de outubro de 1914 na Associação dos Empregados do Comércio do Rio de Janeiro. Conforme Nádia Gotlib essa conferência é “uma espécie de cartão de visita da sua obra, porque ali, em prosa poética, a poeta traduz a importância dos perfumes de uma perspectiva variada, que de certa forma constitui o suporte temático e estrutural da sua produção poética (GOTLIB, 2018, 365)”.

O referido texto é um importante documento, pois trata-se de única obra em prosa da artista e fala um pouco sobre seu discurso poético e suas pretensões com a poesia. Nos primeiros trechos já se percebe que os perfumes são os cheiros das mulheres que ela aborda em sua poesia: “Contudo, tantas jovens me ouvem, tantas e tão lindas são as flores humanas que me cercam, que é bem possível os seus perfumes ilustrem a minha dissertação

(MACHADO, 1916, p. 7)”.

Dessa maneira, percebemos que a viagem que Gilka Machado faz pelos perfumes começa pelo significado da palavra perfume: “A palavra "perfume", como sabeis, sendo composta da partícula superlativa "per" e "fumo ou "humo", quer dizer exalação, odor, significa sempre muito cheiro, muito odor (MACHADO, 1916, p. 8)”; e continua viajando pela História Antiga, onde ele “era uma das preocupações estéticas dos povos (MACHADO, 1916, p. 8)”; vai para a literatura antiga, que conforme a autora é “toda saturada de cheiros embriagadores e lascivos (MACHADO, 1916, p. 9)” e segue através de exemplos bíblicos como o que cita do Cântico dos Cânticos: “Beija-me com os beijos da tua bocca, porque melhor é o teu amor do que o vinho. Para cheirar são bons os teus unguentos, como o unguento derramado o teu nome é. Por isso as virgens te amam (MACHADO, 1916, p. 9 e 10)”.

Os perfumes para Gilka Machado aparecem em uma mistura sinestésica, como o som que: “para bem senti-lo, bem analisá-lo, é necessário alheiar-nos quase por completo de tudo que nos cerca (MACHADO, 1916, p. 11)” e o odor que pode ser de “origem animal, vegetal ou mesmo mineral”. Isso porque, para Gilka, “Todos os corpos trazem um cheiro particular, umas vezes brando, outras intenso e que, não raro, pode ser considerado perfume (MACHADO, 1916, p. 12)”.

Sobre as sensações dos perfumes Gilka Machado escreve acerca dos estados mentais e da saúde corporal dos seres humanos que elas atingem. Como afirma em: “As enfermidades, as excitações físicas, os cesares acabrunhantes, exaltam sempre ou modificam os cheiros naturais das criaturas (MACHADO, 1916, p. 13)”; e em: “Ora, sendo o cheiro a manifestação de um estado pathologico ou psychico, provado está que a desilusão não tem bom cheiro... (MACHADO, 1916, p. 13)”.

A análise dos perfumes que faz a autora nos mostra sua real intenção de esclarecer a estética poética que configurava suas poesias. Ela elabora, através da metáfora dos cheiros, uma poética que dialoga com a poética dominante que era produzida desde a segunda metade do século XIX. Isso nos fica evidente quando Gilka faz uma ligação com o perfume vegetal e a poesia de Charles Baudelaire. Ela cita o poeta francês e a sensação que sua poesia “La chevelure” suscita. Os cheiros dos cabelos aparecem aqui figurando a linguagem poética de Baudelaire e estabelecem a aproximação com a sua própria poesia. Sua análise de cheiros corporais abarca a ideia do poeta enquanto observador dos sentidos e das coisas que despertam emoção. Mais adiante ela diz, então, que: “Não raro observareis que os poetas, versejando sobre as mãos das suas musas, referem-se ao perfume que elas guardam. É que o

poeta — eterno investigador das coisas beijas — só ama e canta aquilo que lhe desperta a emotividade (MACHADO, 1916, p. 17)”.’

Ainda em outro momento a autora fala o quão caro era a percepção olfativa para os versos do poeta francês. Assim, ela afirma que o perfume é um tema tratado por todos os poetas e que, especialmente no caso de Baudelaire, o arrebatou até mesmo em sua vida amorosa:

Não há poeta, não há mesmo literato algum que se não tenha ocupado, embora ligeiramente, com os perfumes. Charles Baudelaire, nos seus versos, demonstra, a cada instante, uma paixão extraordinária pelos mesmos; a sua percepção olfativa assume sempre sintomas extravagantes. O poeta das "Fleurs du Mal" foi apossado de um violento amor por certa mulher, devido ao perfume exótico que ao seu olfato ela exalava. Diz Felix Gautier, num dos números do "Mercurie" de França: "Por Jeanne Duval, uma negra de S. Domingos, Baudelaire chega até ao sacrifício da sua elegância: vende, hipoteca, endivida-se; a sua sensualidade é exasperante, tem crises ao vê-la e aspira cheiro de mosto na lande carneiro da sua cabeleira". Jeanne era, afinal, para Baudelaire, um turibulo humano, onde ele, constantemente, aspirava o aroma da sua inspiração; quando ela passava o poeta permanecia a flutuar no seu «perfume negro», no seu «perfume de ébano». E, como esse bizarro artista, existem muitos outros sonhadores, amantes de iguais damas, pelo cheiro especial que a carne lhes satura... (MACHADO, 1916, p. 21).

Notamos, portanto, que o texto de Gilka Machado marca sua aproximação com a poesia produzida por Baudelaire e demais decadentes-simbolistas. Assim, sua alegoria do perfume traduz os sentidos e a sinestesia presentes nas poesias simbolistas com os quais ela se identifica e dialoga, e que ela reconhece quando afirma que:

Não é, pois, para os materialistas que eu falo, mas sim para os sonhadores, para os cérebros que têm o iluminismo da Poesia, para as criaturas dotadas de duplos sentidos afim de penetrarem os mistérios das cousas, e de azas na alma para transporem as longiquidades da altura. Não há poeta, não há mesmo literato algum que se não tenha ocupado, embora ligeiramente, com os perfumes. Charles Baudelaire, nos seus versos, demonstra, a cada instante, uma paixão extraordinária pelos mesmos; a sua percepção olfativa assume sempre sintomas extravagantes (MACHADO, 1916, p. 21).

Ao percorrer o texto de Gilka Machado, percebemos como ela define as temáticas simbolistas e os seus próprios discursos pelas imagens que apresenta. Vemos as temáticas do místico, da matéria e do espírito, da saudade, da morte e do erotismo. Dessa forma, os trechos que se seguem nos mostram como Gilka Machado compreendia a dualidade da finitude da matéria e o eterno do espírito:

O perfume tanto se nos associa nas alegrias como nos pezares. Ele nos é útil até no transe extremo para suavisar o cheiro horrível da nossa decomposição. Haveis de ter, ainda que rapidamente, aspirado essa promiscuidade de aromas, tão comum nos ambientes fúnebres (MACHADO, 1916, p. 24).

Nas frases seguintes, a autora aborda a temática da morte, metaforizada pela morte das flores, morte essa que impede que se goze dos prazeres da “existência terrena”. Os decadentistas-simbolistas postulavam a efemeridade da vida em seus versos, porque sentiam a necessidade de refletirem as suas incertezas com o divino, com a religião. Isso porque a realidade consumista advinda da Modernidade, deixava os artistas inseguros quanto às verdades consagradas.

Da profusão das flores que alli se acham, immoladas num culto affectivo, as essências, também num derradeiro arranco, manifestam a dôr do feroz golpe que as tolheu de gosar a existência terrena. Nesses momentos em que as flores jazem, lividas pela morte, e a nossa alma prantêa o corpo inerte e frio de um morto idolatrado, como tão bem se consorciam, a essência da nossa tristeza, com a tristeza vaporosa do perfume! Sae o féretro, com elle se vão os cadáveres das flores, mas os perfumes perduram, retidos na immobilidade da melancholia, invocando, saudosamente, as flores que os emanaram (MACHADO, 1916, p. 24).

A saudade é outro tema recorrente nas poesias dos poetas do Decadentismo-Simbolismo; ela ecoa a melancolia e a tristeza pelo que se deixou ou aquilo que não pode ser vivido.

Na quietude das noites, quando tudo é silencio e quase só podemos ver com o espirito e escutar com o olfato, muitas vezes um perfume íntimo, como a imagem impalpável da Saudade, nos vem trazer a sensação de alguém que se acha ausente, dando-nos a ilusão de que esse alguém se aproxima, que é o seu próprio odor o que aspiramos (MACHADO, 1916, p. 30).

Para exemplificar a indagação acerca da lembrança olfativa, que a saudade traz pela sensação que o odor inspira, Gilka Machado transcreve um poema que trata do perfume humano que entra pela janela aberta e preenche o lugar com a memória de um amor, de um amante.

Noite feia. Estou só. Do meu leito no abrigo,
cai a luz amarela e doentia do luar;
tediosa, os olhos fecho, a ver se, assim, consigo,
por momentos sequer, o sono conciliar.

Da janela transpondo o entreaberto postigo,
entra um perfume humano impelido pelo ar...
«Es tu, meu casto Amor? és tu, meu doce amigo,
que a minha solidão vens agora povoar?»

A insônia me alucina; ando num passo incerto-
«Es tu que vens... és tu! reconheço este odor...»
corro a porta, escancaro-a, acho a Treva e o Deserto.

E este aroma que é teu, aspirando, suponho
que a essência da tua alma, ó meu divino Amor!
para mim se exalou no transporte de um sonho. (MACHADO, 2018, p. 30)

A temática do erotismo também aparece por diversas vezes no texto de Gilka Machado e o próprio perfume já transmite uma certa sensualidade, sensualidade esta que a autora evoca através dos corpos das mulheres: “As egípcias, as romanas e as gregas, com especialidade, excediam as mulheres dos outros povos no uso dos perfumes, empregando uma essência em cada parte do corpo e banhando-se com águas aromáticas (MACHADO, 1916, p. 8)”. E a exprime com mais força ainda na essência das referências às orgias babilônicas:

Nas orgias da velha Babylonia as salas pareciam jardins. Desciam do tecto cordões de flores odorantes que, circumdando as mesas, seguiam, rastejavam e, com movimentos flexuosos, como serpentes vegetaes, galgavam novamente a abobada, pendiam em floreatos fios, descanzavam sobre as iguarias, cingiam bustos e frontes. Havia flores crystalisadas, flores entretecendo as cabelleiras soltas, e, em bamboleios de corpos nus, oleosamente perfumados, mulheres bailavam, despetalando flores trescalantes (MACHADO, 1916, p. 9).

O erotismo e o corpo expressam as ideias sensoriais, bem como uma dança, que envolve todos os sentidos e enlaça corpos em um baile de odores. A pequena crônica de Gilka que trazemos aqui nos faz viajar por uma noite boêmia de festa e vibrações:

Talvez fiqueis admirados, si alguém, tomando-vos o braço, convidar-vos para ir ao baile dos perfumes; porém, si fordes observadores e estetas (certa estou de que o sois), haveis de ter, como eu, passado muitas noites ao relento, no paradisíaco enlevo dessa festa noturna. E, as finas vibrações dos violinos do Vento, ao céu que assoma todo iluminado no fático esplendor de um luar de Primavera, tereis assistido aos movimentos vários dessa multidão vaporosa, que se encontra, que se mistura pelo espaço, em rodopios rápidos, em meneios tristes e sinuosos, em saltos leves e ligeiros, em passos lentos e arrastados; estes indecorosos, cheios de impudicícia, aqueles impertinentes e nervosos; alguns alegres e barulhentos como crianças, outros sisudos e lacônicos como anciãos. E, num vai vem continuo, ora os perfumes desaparecem, mergulham no ar em languidos requebros para, logo após, se torcerem, se desenrolarem, espiralando... subindo... Há momentos em que eles se destacam, lado a lado, nuns "balancés" macios, vagarosos, e, depois, se confundem no "tour" ruidoso de uma quadrilha fantástica... E, até que o dia venha dispersá-los, enquanto os jardins repousam e o nosso corpo jaz no inanimado do sonho, nada há mais apazível a nossa alma que acompanhar o espírito das flores nos seus desprendimentos noturnos (MACHADO, 1916, p. 23 e 24).

O corpo e suas partes: mãos, bocas e cabelos; bem como seus sentidos: olfato, tato e audição são os lugares ideais para a metáfora do perfume de Gilka Machado. Como vimos nessas breves análises, todo o percurso narrativo sobre os cheiros leva à figuração das temáticas simbolistas-decadentistas, articuladas desde o final do século XIX.

Ainda sob a temática do perfume, Gilka Machado inclui em *Cristais Partidos* uma série de poemas que revelam diferentes cheiros. Ela começa pelo poema “Perfume”, depois segue com “Sândalo”, “Incenso” e “Odor dos Manacás”. O poema “Perfume” ela dedica a Alberto de Oliveira. O autor é também lembrado no texto em prosa que analisamos, onde ela

transcreve uma poesia sua sobre o odor das mãos. É preciso ressaltar que a conferência *A revelação dos perfumes* aconteceu um ano antes da poeta lançar seu primeiro livro, em 1915.

O poema “Perfume” de Gilka Machado, nos revela as sensações já expressas na conferência dos perfumes. No entanto, aqui as sensações são deliberadamente de algo inerte: “Vaga revelação das sensações secretas,/ das mudas sensações dos mudos vegetais;/ arco abstrato que afina as emoções dos poetas/ e que ao violino da alma arranca sons iriais (MACHADO, 2017, p. 63)”.

O perfume ganha novas sensações no decorrer do poema, ele passa a ser a interpretação das dores e dos desesperos das flores, como vemos nos versos “Ó perfume que a dor das plantas interpreta/ e encerras, muita vez, desesperos mortais!”. Ele, também, transmite uma espiritualidade, que reflete o desprendimento da flor, ou seja, sua liberdade: “És um epiritual desprendimento ao luar”. Contudo, é a última estrofe que nos permite compreender a metáfora da flor e de seu perfume. Temos aqui a flor como a mulher e seu perfume como algo que transpassa a matéria e pretende ser o espírito, por essência livre, como o cheiro que circula em diferentes tempos e espaços. Logo, na última estrofe é a flor destruída pelo homem, finalizando a metáfora do perfume e da liberdade da mulher: “Mas, se acaso te extrai o homem – ser destruidor,/ perfume! – decomposto, iname, liquefeito,/ és a essência, és a vida, és o sangue da flor (MACHADO, 2017, p. 63)”

A relação entre cheiro e erotismo é a que mais salta à vista nos poemas da autora. Nos primeiros versos de “Sândalo”, o erotismo aparece de forma latente, “Quente, esdrúxulo, ativo, emocional, intenso/ o sândalo espirala, o espaço ganha, berra!”. Por todo o poema as sensações corporais se acentuam, bem como o desejo e a ação sexual.

Quente, esdrúxulo, ativo, emocional, intenso,
o sândalo espirala, o espaço ganha, berra!
e eu, que sófrega o sorvo em longos haustos, penso
que há nele a emanção da volúpia da terra.

Odor que o sangue inflama e que um desejo imenso
de prazeres sensuais em nossas almas ferra,
quer perfume o brancor de um rendilhado lenço,
quer percorra a cantar as planícies, a serra.

Quando aspiro a embriaguez em mim se manifesta,
e perco-me do amor na esplêndida floresta,
onde velha serpente aos meus olhos assoma.

Há rumores marciais, agressivos rumores,
de trompas, de clarins, cornetas e tambores,
na forte exalação deste infernal aroma.
(MACHADO, 2017, p. 64)

Por meio dos exemplos retirados do texto *A revelação dos perfumes* (1916) e a análise dos poemas “Perfume” e “Sândalo” de Gilka Machado, atestamos que sua estética poética guardava muitas características do movimento decadentista-simbolista, como já afirmamos anteriormente. Desse modo, Péricles Eugênio da Silva Ramos, em *Do Barroco ao Modernismo: estudos de poesia brasileira* (1979), aponta, no capítulo “Poesia do Simbolismo”, em uma breve citação, que Gilka Machado bebeu da corrente literária simbolista:

Além do grupo inicial, o da Folha Popular, que foi o dos pais do nosso Simbolismo, houve pois, no Rio, depois da morte de Cruz e Sousa, os grupos da Rosa-Cruz, o que cercava Nestor Vítor e o do Fon-Fon. Afins com este último grupo, os “intimistas” “penumbristas” não devem ser rotulados como neo-simbolistas, embora haja quem assim os chame. O simbolismo foi um movimento contínuo, que se processou validamente até surgir o Modernismo, em 1922, embora o “satanismo” decadente nele observável, de início, tenha evoluído para a mansidão das Ideias ou a deliquescência dos sentimentos. Mas há também nessa evolução uma corrente constante de refinamento ou esquisitice de sua estesia, a que vem de Carvalho Júnior em “Lusco-fusco” e chega a Gilka Machado, de tão peculiar sensibilidade tátil. (RAMOS, 1979, p. 221, Grifos do autor).

4.3 A mulher, matéria poética de Gilka Machado

A partir de agora iremos analisar o discurso poético de Gilka Machado em suas obras, que representam sua estética e seu posicionamento político, considerando que a poeta Gilka Machado pretendia transformar o mundo, em especial o das mulheres, através de sua arte. “Sonhei ser útil à humanidade. Não consegui, mas fiz versos. Estou convicta de que a poesia é tão indispensável à existência como a água, o ar, a luz, a crença, o pão e o amor (MACHADO, 2017, p. 17)”.

Desse modo, o primeiro livro da artista, publicado em 1915, *Cristais Partidos*, assim como anuncia o título, rompe a poesia com seu discurso sobre o gênero feminino e, sobretudo, sobre seu corpo e sua sexualidade. Consideremos, portanto, que os cristais são os versos e o que parte esses versos e os faz renascer, se renovar, é o erotismo que Gilka traz para a sua poesia de autoria feminina.

Em 1915, era publicado no Rio de Janeiro o livro de poemas de uma jovem chamada Gilka Machado, então com 22 anos de idade. O volume tinha como título *Cristais Partidos*, nome ruidoso, verdadeira metáfora plástica e sonora antecipadora do reboiço que a sua obra causaria na literatura brasileira canônica. A identificação do volume registrava, assim, não só o burburinho em torno desse lançamento, mas preconizava a quebra de interditos na sua poética e um simbólico rompimento com o destino rotineiro da mulher-poetisa nacional (MACHADO, 2017, p. 18).

Dessa primeira obra de Gilka, separamos três poemas que vamos analisar e tentar sondar os aspectos referentes ao gênero feminino, ao erotismo e à tradução da analogia da *femme fatale*.

Iniciamos, assim, com o poema “Sensual”, que trata da posição da mulher na sociedade e revela seu erotismo. Nos primeiros versos, há a lembrança do “afeto pagão” que a mulher “envergonhada oculta”, ou seja, o prazer do sexo que era proibido para as mulheres cristãs e conservadoras. O afeto é pagão, pois não é digno da Igreja e de seus discípulos, portanto, é pecado e causa vergonha às moças dignas: “Quando, longe de ti, solitária, medito/
Neste afeto pagão que envergonhada oculto,/ Vem-me às narinas, logo, o perfume esquisito/
Que o teu corpo desprende e há no teu próprio vulto (MACHADO, 2017, p. 79)”.

No decorrer do poema, há um desvelar mais profundo do corpo da mulher. A personagem poética confessa sua febre de amor, seu desejo, ao mesmo tempo em que lamenta sua castidade: “A febril confissão deste afeto infinito/ há muito que, medrosa, em meus lábios sepulto,/ pois teu lascivo olhar em pregado, fito,/ a minha castidade é como que um insulto (MACHADO, p. 79. 2017)”. Seu protesto contra o conservadorismo que a prendeu em barreiras de “virtude” fica ainda mais evidente na terceira estrofe: “Se acaso te achas longe, a colossal barreira/ dos protestos que, outrora, eu fizera a mim mesma/ de orgulhosa virtude, erige-se altaneira (MACHADO, p. 79. 2017)”.

Todavia, são os últimos versos do poema que irão deixar mais clara a ruptura do eu lírico e da personagem poética com as convenções cristãs e sociais, visto que o desejo e o amor são mais fortes que os padrões conservadores. A mulher se entrega para o amado e para o prazer: “Mas, se estás ao meu lado, a barreira desaba,/ e sinto da volúpia a escosa e fria lesma/ minha carne poluir com repugnante baba... (MACHADO, p. 79. 2017).

Em análise de outro poema, “Ser mulher”, de Gilka Machado, que compõe o primeiro livro *Cristais Partidos* (1915), podemos ver como a expressão do mundo feminino é nítida em sua poesia. Ela nos demonstra como “ser somente mulher” é algo além da reprodução que os homens fazem das mulheres, bem como além das expectativas que o conservadorismo social impõe.

Ser mulher...

Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada
para os gozos da vida, a liberdade e o amor;
tentar da glória a etérea e altívola escalada,
na eterna aspiração de um sonho superior...

Ser mulher, desejar outra alma pura e alada
Para poder, com ela, o infinito transpor,
Sentir a vida triste, insípida, isolada,

Buscar um companheiro e encontrar um Senhor...

Ser mulher, calcular todo o infinito curto
Para a larga expansão do desejado surto,
No Ascenso espiritual aos perfeitos ideais...

Ser mulher, e oh! Atroz, tantálica tristeza!
Ficar na vida qual uma água inerte, presa
nos pesados grilhões dos preceitos sociais!
(MACHADO, p. 131. 2017)

Quando analisamos o poema acima, verificamos que seu título “Ser mulher” já nos anuncia a abordagem da poeta, a luta diária para ser mulher em uma sociedade patriarcal. Os versos seguem nos desvendando a alma e o estado das mulheres: “Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada/ para os gozos da vida, a liberdade e o amor”. Esses versos apresentam o eu lírico que, por partir do lugar do feminino, coloca a mulher como livre por essência. Já na segunda estrofe do poema o eu lírico apresenta um paradoxo, pois, apesar de livre, a mulher vive em amarras sociais: “Ser mulher, desejar outra alma pura e alada./ buscar um companheiro e encontrar um senhor”. Logo, há uma crítica ao patriarcado e à constatação da impotência da mulher diante de uma sociedade misógina. Nos últimos versos do poema, notamos uma indignação mais feroz com os conceitos preestabelecidos socialmente: “Ser mulher, e oh! Atroz, tantálica tristeza!/Ficar na vida qual uma água inerte, presa/ nos pesados grilhões dos preceitos sociais! (MACHADO, p. 131. 2017)”.

Nos *Cristais Partidos* de Gilka Machado, encontramos uma série de imagens e sensações que formulam um poetizar que abarca os sentidos humanos. Bem como vimos anteriormente em sua conferência *Revelação dos Perfumes*, as sensações olfativas são uma das mais fortes no discurso da autora.

O poema “Odor dos Manacás” nos mostra as impressões que Gilka tenta passar através de uma gradativa adjetivação, onde vivenciamos o crescimento do desejo misturado ao vegetal. Há uma mistura de sentidos, olfato e audição atuam juntos nos versos: “Esta voz vegetal, que o meu olfato atento ouve...”.

De onde vem esta voz, este fundo lamento
com vagas vibrações de violento em surdina?
De onde vem esta voz que, nas asas, o Vento
me traz, na hora violácea em que o dia declina?

Esta voz vegetal, que o meu olfato atento
ouve, certo é a expansão de uma mágoa ferina,
é o odor que os manacás soltam, num desalento,
sempre que a brisa os plange e as frondes lhes inclina.
(MACHADO, 2017, p. 66)

A mistura de perfume, natureza e corpo humano transmite a intenção do eu lírico de demonstrar que a sexualidade faz parte da natureza e que se enlaça nas sensações que o todo inspira.

Creio, aspirando-o, ouvir, numa metempsicose,
a alma errante e infeliz de uma extinta criatura
chamar ansiosamente outra alma que a despose...

Uma alma que viveu sozinha e incompreendida,
mas que, mesmo gozando uma vida mais pura,
inda chora a ilusão frustrada noutra vida!
(MACHADO, 2017, p. 66)

O segundo livro publicado por Gilka Machado foi *Estados de alma* (1917). Nessa obra poética os versos parecem refletir, como o próprio título indica, os estados da alma da artista. A estratégia utilizada pela autora é a de declinar do erotismo mais marcante e colocar seus poemas a serviço de seus sentimentos.

Os versos se denominam *Estados de alma*. Estrategicamente, o vocábulo “alma” aí comparece com a função de elemento agregador das voláteis expressões daquilo que, antes, parecia emanar apenas de um centro erótico. Agora, aqui, a “alma” é o lugar (apontado por antecipação), de onde devem se desdobrar (para convergirem) as possíveis leituras a serem perpetradas sobre esses outros poemas: maneira de implicitar que todo e qualquer erotismo ali presente não passa de um dos muitos “estados” provenientes de uma só sede sutil e nada material: a alma. O corpo não é para aqui chamado, a não ser como decorrência, como uma das possíveis articulações dessa matriz etérea... Gilka tentava, por tais meios, instruir (seduzir?) os seus adversários (homens e também mulheres) acerca do modo mais condizente de leitura da sua obra! (DAL FARRA, 2017, p. 20 e 21).

O poema “Volúpia”, presente em *Estados de alma*, aponta para a opção pela revelação dos sentimentos mais intrínsecos. Mesmo que nesses versos reconheçamos um certo erotismo, ele aparece mais sutil. A poesia de Gilka parece tentar legitimar-se no meio literário, sem deixar de transmitir sua essência e sua busca por liberdade. Com efeito, os versos de “Volúpia” ressaltam a sensibilidade da alma, mas não deixam de marcar as reações do corpo. Como vemos nos versos da primeira estrofe: “Tenho-te, do meu sangue alongada nos veios,/ à tua sensação me alheio a todo o ambiente;/ os meus versos estão completamente cheios/ do teu veneno forte, invencível e fluente (MACHADO, 2017, p. 152)”. Na última estrofe o corpo se encontra dominado pela volúpia, como um estado involuntário: “Teu veneno letal torna-me o corpo lague, numa circulação longa, lenta, macia,/ a subir e a descer, no curso do meu sangue (MACHADO, 2017, p. 152)”.

O “Poema de Amor” preenche seu livro com um conjunto de poesias que ocupam vinte uma páginas. Assim, ao longo do poema/coletânea alguns temas são abordados pela autora, como falar da desilusão na arte e da desilusão no amor, a imprecisão e o

indeterminado, os sentidos e as sensações do corpo, morte, melancolia e morte, o corpo e o desejo.

Nas duas primeiras estrofes de “Poemas de Amor”, a ideia de uma desilusão com a arte e com o amor aparece, o que também demonstra a insatisfação da escritora com o mundo artístico do qual fazia parte.

Sonhei-te tantos anos! tantos anos!
eras o meu ideal de amor e de arte,
buscava-te a toda hora e em toda parte,
nessa ânsia inexplicável

Enfim, vencida pelos desenganos,
como quem nada espera que lhe farte
a alma faminta, exausta de sonhar-te,
abandonei-me do destino aos danos.
(MACHADO, 2017, p. 177)

Nos versos que seguem, o impreciso levanta a questão de um amor que parece indeterminado, assim como o deserto e o “intérmino do mar”.

Eu amo as amplidões, os largos descampados
onde pode minha alma as asas espalmar.
Amo o desdobramento encantador dos prados
em que erra e se fatiga o meu ansioso olhar. (...)

Eu amo o longe, o vago, os mundos ignorados
e o deserto ondulante e intérmino do mar,
quando só vejo céu, céu de todos os lados,
e água a se distender e a se indeterminar.
Amo a longiquidade altíssima dos cumes
dos montes; amo os sons, só porque eles me dão
sensações de infinito, assim como os perfumes. (...)
(MACHADO, 2017, p. 177 e 178)

Em outros momentos deste poema, podemos notar a relação dos sentidos com o amor e com o desejo. Gilka Machado, mais uma vez, aborda a questão dos odores e do perfume, como vemos nas estrofes: “Ser a atmosfera que respiras,/ conter-te em mim como numa redoma,/ entrar-te pelo olfato, assim como as espiras/ invisíveis, do aroma... (MACHADO, 2017, p. 178)” e “Busco-te: logo vens. sinto-te os passos lesto/ e sutis (mais sutis só caminham as brisas)/ trazes odor na voz, nos olhares, nos gestos (MACHADO, 2017, p. 179)”. E por fim o sentido olfativo torna a representar o desejo sexual, “E, de ti perto, toda esta ânsia se resume/ em ter a persuasão de que te evaporizas,/ em ficar a absorver-te, a gozar-te em perfume (MACHADO, 2017, p. 179) ”.

Também encontramos no longo poema de Gilka a relação que ela estabelece entre o amor e a morte. A temática da morte une-se ao amor e à sexualidade, “Sinto-me langue, muito langue,/nesta noite de tenebra e calor.../ foge-me a vida... foge-me o sangue... parece que

estou sendo absorvida/ pela Treva, lentamente...”. A morte que aparece nos versos da poeta é uma morte metafórica, um “desfalecimento” ocasionada pelo prazer.

Fraqueza?... sono?... desfalecimento?
 ___ ignoro o meu estado,
 porém julgo o meu corpo transformado
 em líquido e, no ambiente, derramado...

Não tenho forças nem para um suspiro...
 que deliciosa calma!...
 morro? ___ não; mas ignoro onde é que anda minha alma (...)
 (MACHADO, 2017, p. 180)

Assim, por todo o poema, o erotismo se faz presente refletindo a sexualidade feminina e seu corpo. Notamos que o amor transfigura-se em desejo, em prazer corporal. Extraímos, então, algumas estrofes que comprovam o erotismo latente de Gilka Machado em seu poema de amor, porque o amor aqui é a mensagem passada pelo corpo e por seu desejo.

Oh! Meu prazer!
 sentir-se e penetrar-te;
 em toda hora, em toda parte,
 gozar teu ser!
 sem que o pudesses perceber;
 ___ ser por ti absorvida;
 ___ encher com minha vida a tua vida. (...)

Longe de ti, minha ânsia exige-te ao meu lado,
 quer te sentir o corpo, a carne impura e viva,
 quer a certeza ter de que estás humanado,
 gozar todo o calor que de ti se deriva. (...)
 (MACHADO, 2017, p. 178 e 179)

Com carícias brutais e com carícias mansas,
 cuido que tu me vens, julgo-me toda tua...
 ___ sou árvore a oscilar, meus cabelos são franças...

E não podes saber do meu gozo violento,
 quando me fico, assim, neste ermo, toda nua,
 completamente exposta à Volúpia do Vento!
 (MACHADO, 2017, p. 182)

O livro *Mulher Nua*, publicado em 1922, ao contrário da segunda obra da artista, ousa desde o título, revelando a temática de gênero e sexualidade feminina de forma afluída. Segundo Dal Farra: “... a terceira produção de Gilka, a de 1922, exibira essa audácia com um título inesperado – *Mulher Nua* – compensando, em larga escala, o pseudo-recuo contido na semântica do seu segundo volume, *Estados de Alma* (DAL FARRA, 2017, p. 22)”.

Dessa maneira, o eu lírico nos poemas de *Mulher Nua* revela o erotismo feminino através de metáforas e, novamente, das sensações do corpo da mulher. O poema “Comigo mesma” que abre o livro *Mulher nua*, nos revela a mulher fatal como figuração da poesia da

autora e de si própria.

Numa nuvem de renda,
Musa, tal como a Salomé da lenda,
Na forma nua
Que se estenta e estua,
- sacerdotisa audaz –
Para o Amor de que és presa,
Rasgando véus de sonho, dançarás
Nesse templo pagão da Natureza!

Nos primeiros versos do poema, nós já vemos a relação com a lenda de Salomé que é também a lenda que dá início ao mito da *femme fatale*, lenda que como vimos, fora revisitada por vários artistas a partir da segunda metade do século XIX. Logo, a representação de Salomé na poesia de Gilka nos mostra que ela estava atenta às manifestações literárias de seu tempo e evidencia o mito de Salomé para contextualizar seu estilo poético e seus versos.

Nos versos subsequentes, a mulher fatal se configura e expressa a si mesma e as mulheres em geral, que foram condenadas ao julgo dos homens que as atribuíam rótulos de pecadoras, quando essas mulheres saíam dos lugares determinados por eles.

Alma de pomba, corpo de serpente,
enche de adejos
e ratejos
teu ambiente,
caíam em torno a ti pedras ou flores
de uma contemplativa multidão:
de lisonjeiros e de malfeitores
cheias as sendas da existência estão.

(...)

Musa satânica e divina
Ó minha Musa sobrenatural,
Em cujas emoções, igualmente, culmina
A sedução do Bem, a tentação do Mal!

Nos versos finais do poema, podemos perceber uma nova visão da sensualidade da mulher. A mulher nua aparece como “imortalização do teu Amor”, logo, o corpo e a sensualidade da mulher a representam como forma de seu amor que pode ser um amor próprio, que não depende da aceitação de um outro. Uma mulher que dança não para seduzir a um homem e o controlar, mas para viver, para se manter viva e livre.

Que importa a injúria hostil de quem te não compreenda?
Dança, porém, não como a Salomé da lenda,
A lírica assassina:
Dança de um modo vivificador;
Dança de todo nua,
Mas que seja a nudez da dança tua
A imortalização do teu Amor!

Em “Felina”, nono poema do mesmo livro de Gilka Machado, notamos o retrato de uma mulher e a descoberta das sensações de seu próprio corpo, retomando a ideia do seu poema premiado “Cio”, da gata e seu desejo incontrolável. A alegoria da “felina” nos apresenta o que de sedutora tem essa mulher que, como uma gata, envolve e seduz. A “felina” é ao mesmo tempo a mulher e sua vagina. A “animada boa de veludo” examina com interesse “a serpente de frouxel” (MACHADO, p. 231, 2017).

Minha animada boa de veludo,
 minha serpente de frouxel, estranha,
 com que interesse as volições de estudo!
 com que amor minha vista te acompanha!
 (MACHADO, p. 231, 2017)

Além de parecer retratar a mulher e a descoberta de seu corpo, há a constatação da relação que as mulheres têm com a sociedade. A sociedade patriarcal torna as mulheres reféns aos padrões moralistas, obrigando-as a forjarem papéis dentro do espectro social. Sendo assim, é possível somente se desnudar, mostrar a verdadeira face da mulher e seus quereres, a sós. Isso nos fica claro nos versos: “Tens muito de mulher, nesse teu mundo,/ lírico ideal que a vida te emaranha, pois meu ser interior vejo desnudo/ se te investigo a mansuetude e a sanha” (MACHADO, p. 231, 2017).

Nos versos finais vemos como a “felina” representa o contato da mulher com seu corpo: “Guardas, ó tato corporificado!/ A alta ternura e a cólera daninha/ do meu amor que exige ser amado!” (MACHADO, p. 231, 2017).

O poema “Reflexões”, da mesma coletânea, também, tal qual os poemas anteriores, traz a mulher, seus anseios, angústias e vontades. Desse título surge novamente a união de alguns poemas da autora que transmitem, como aponta o nome, as reflexões do eu lírico feminino. Desse modo, o primeiro subpoema fala do abandono de um homem, um possível amor que deixa sua amante a perder sua juventude e a ter seu corpo fiel a ele. Por isso, a alma idealiza o amor, mas ilude-se. Gilka Machado, então, novamente faz uma crítica ao machismo, dessa vez expondo a relação amorosa desigual desse tempo.

Homem! um dia para mim partiste,
 colhendo-me no horror da plenitude
 de uma penúria em que eu medrava, triste,
 qual flor de neve em meio a erma palude,

Desde então, com prazer, sempre, seguiste
 os desfolhos da minha juventude;
 e o tempo faz que para mim se enriste
 melhor teu trato cada vez mais rude.

Se fiel a ti corpo meu persiste,
 a alma idealiza o amor, sonha-o, se ilude...

guardes-me, embora, de perfídia em riste!

à pertinácia do teu trato rude,
o amor se fez minha virtude triste
e meu pecado cheio de virtude!
(MACHADO, 2017, p. 262)

Outro subpoema de “Reflexões” traz o desejo feminino visto como pecado. O eu lírico faz nova crítica à sociedade, agora aos dogmas da Igreja que transformaram o amor/sexualidade feminino em pecado.

Eu sinto que nasci para o pecado, se é pecado,
na Terra, amar o Amor;
anseios me atravessam, lado a lado,
numa ternura que não posso expor.

Filha de um louco amor desventurado,
trago nas veias lírico fervor,
e, se meus dias a abstinência hei dado,
amei como ninguém pode supor.

Fiz do silêncio meu constante brado,
e ao que quero costume sempre opôr
o que devo, no rumo que hei traçado.

Será amior meu gozo ou minha dor,
ante a alegria de não ter pecado
e a mágoa da renúncia deste Amor?
(MACHADO, 2017, p. 264)

Meu glorioso pecado (1928) possui um título também emblemático para a poesia de Gilka Machado. Glorificar o pecado toca a sociedade brasileira do início do século XX de forma contundente, porque não é qualquer pecado, é o pecado de ser mulher naquela sociedade, de ser uma mulher que se expressava e que demonstrava seus desejos.

A publicação seguinte, a de 1928, situando-se em igual movimento bombástico e revolucionário, tivera um título ainda mais relevante, mais diretamente concernente à condição feminina. O livro se intitulava *Meu Glorioso Pecado* – nome emblemático composto para celebrar, com orgulho, a pecha atribuída ao feminino, que acusa a mulher de detentora do dito pecado original. Em vez de culpa, o título exibia aos quatro ventos a sua glória: o pecado, ao contrário do que se poderia supor, era concebido por ela como digno de louvor! E de escândalo – claro está! – por parte dos ferrenhos moralistas (DAL FARRA, 2017, p. 23).

A ironia presente no título, se estende pelos versos dos primeiros poemas do livro. Aqui, os poemas se caracterizam por serem mais longos e contarem histórias de amantes. Como vemos nos versos a seguir, que reforçam a ideia de pecado praticado pela mulher que realiza seu desejo.

Há lá por fora
um luar
que é um divino pecado...

Se viesses, meu amado,
 se surgisse agora ao meu olhar,
 se me apertasse, trêmula de susto,
 ao teu formoso busto...
 paira lá fora o luar
 a tentar a paisagem,
 as almas a tentar:
 se viesses, meu selvagem,
 com teu querer imperativo e rudo,
 com teus modos brutais,
 a esta lua macia,
 eu tudo
 te daria
 e mais
 e muito mais! (...)
 (MACHADO, 2017, p. 276)

Em outra parte do primeiro grande poema do *Meu glorioso pecado*, o eu lírico volta a falar de pecado, um pecado da alma e não do corpo, “em que a alma peca com vontade de chorar!”. Já no início do poema, a experiência do corpo e da alma se mistura como uma alucinação proporcionada pela cocaína. Ao longo do poema, o corpo realiza novas experiências de prazer e de tortura: “em que há quanto prazer, em que há tortura quanta”. Assim, o eu lírico estabelece algumas antíteses de sensações, a “alegria chora”, “a tristeza canta”, “ódio e paixão” e repelir e querer.

A lua desce numa poeira fina,
 que os seres todos alucina,
 que não sei bem se é cocaína
 ou luar...
 (...)
 Em toda a natureza
 medita bem que paradoxo no ar,
 que dolorosa orgia
 em que a alma peca com vontade de chorar!
 em que há quanto prazer, em que há tortura quanta,
 em que a alegria chora, em que a tristeza canta,
 em que, sem te possuir, sou toda sua...
 O meu amor por ti é uma noite de lua,
 misto de ódio e paixão com que repilo e quero
 todo o teu ser do modo mais sincero,
 fugindo-te e sonhando, a cada instante,
 palpitante
 de gozo
 meu corpo amado e amante
 ao teu braço cálido e nervoso.
 (MACHADO, 2017, p. 277)

Em *Sublimação* (1937), notamos um direcionamento totalmente diferente da poesia de Gilka Machado. Seu desejo por compreensão dentro do meio literário a faz reverberar suas indignações com os que a julgavam e com as dificuldades que ela encontrava em sua vida. Assim, novamente ela recua em sua expressão erótica, a fim de fazer uma análise de seu

próprio fazer poético e de sua energia vital. De acordo com Dal Farra, nessa coletânea Gilka recua do “pioneirismo que seus versos abriram com tanto alarde no cenário da literatura brasileira”:

Ora, para quem começara quebrando grilhões, estilhaçando cristais, o título de 1938 – *Sublimação* – encerramento da sua carreira poética, parece soar como uma rendição final aos reclames de uma sociedade que reservava, para a mulher, um lugar de pura alienação. O volume acena para um melancólico ambiente de pura rarefação, renunciando Gilka ao pioneirismo que seus versos abriram com tanto alarde no cenário da literatura brasileira. Parece ecoarem, agora, como a capitulação das conquistas de direito feminino de exercício da voz, prerrogativa adquirida por meio de flexão literária de toda a sua obra anterior que, como um protesto vivo e bombástico, conclamava, escandalizando, um novo patamar para o desempenho artístico da mulher, uma resistência concreta ao discurso patriarcal (DAL FARRA, 2017, p. 22).

As poesias desse livro são, dessa maneira, a expressão de seu fazer poético, como vemos no poema “Na manhã de Cristal”. Nos seus versos o eu lírico expõe uma melancolia e uma tristeza de quem parece estar enfrentando uma luta entre a vida e a morte.

Estou só, muito só, tão só que me arreceio
dos próprios movimentos que executo,
encimesmada, em meio
do deserto absoluto.
(...)

Deixaste escorregar dos dedos tua sorte,
teu destino de estrela,
e a vida, mata sempre antes da morte
os que não sabem vivê-la
Pairando assim cativa,
fizeste acreditar que estavas morta
e te enterraram viva:
a presença de mortos quem suporta!?
(...)
(MACHADO, 2017, p. 381)

Todavia, não podemos deixar de notar que esse recuo ao erótico é sutil, bem como em *Estados de alma*. Alguns poemas da publicação de 1937 falam de assuntos que, aos moldes do erotismo, chocam a sociedade e a crítica literária daquele tempo, como em: “Carne e diabo”, “Danças de filhas de terreiro”, “Demônio branco” e “Samba” que, da mesma forma que em “Danças de filhas de terreiro”, fala da cultura dos negros africanos, que naquele contexto sofriam com o pós abolição da escravatura e com uma sociedade totalmente preconceituosa.

Analisaremos aqui o poema “Samba”, porque retrata a mulher brasileira, que nasce em meio a misturas de raças e de culturas do Brasil colônia e que carrega consigo as características das mulheres negras e se orgulha de suas formas e de sua sensualidade. Uma *femme fatal* nativa, que seduz e destrói os homens com seu poder, poder de mulher

independente e dona de suas vontades.

Mexendo com as ancas,
 batendo com os pés,
 trementes os seios,
 virados os olhos,
 os dentes espiando
 a todos e a tudo,
 brilhantes,
 brilhantes,
 por dentro dos lábios;
 _ crioula ou cafuza,
 cabocla ou mulata,
 mestiça ou morena _
 não te ama somente
 quem nunca te viu
 dançando,
 sambando,
 nas noites de lua,
 mulher do Brasil!
 (...)
 (MACHADO, 2017, p. 375)

Notamos, então, que a mulher retratada em “Samba” é uma dançarina sedutora, aos moldes de Salomé. No entanto, seu poder de sedução está na sua cor e na sua forma brasileira, ela é um produto da mestiçagem ocasionada pela colonização portuguesa. Dessa maneira, para Gilka, tanto faz sua pele “crioula ou cafuza, cabocla ou mulata, mestiça ou morena”, o importante é a sua representação enquanto força e independência dessa mulher sofrida e criada pelos desalentos da escravidão brasileira.

A última obra publicada por Gilka Machado, *Velha Poesia*, de 1965, fecha o percurso poético da escritora que mais contribuiu para a literatura de autoria feminina no Brasil, tendo em vista seu posicionamento sempre combativo frente à sociedade patriarcal e à crítica literária de seu tempo.

Desse modo, o erotismo continua a aparecer em *Velha Poesia*, no entanto, reflete o momento de vida da autora, que agora não precisa “gritar” por espaço e reconhecimento. Visto que embora não tenha conseguido estabilidade financeira, a autora, a essa altura, já era um nome conhecido e valorizado no meio literário. Sendo assim, sua voz poética assume mais calma, mais sobriedade.

O saudosismo se faz presente nos versos dessa obra e os títulos dos poemas são bastante reveladores: “Reminiscência”, “Viagem”, “Canção do fim”, “Baú de guardados”, “Velhice”, “Saudade”, “Todo mundo passa”, “Lembranças” e “Juízo final”, que traduzem a temática central da última obra da poeta. Seu último poema do livro “Meu menino” revela a saudade da poeta de seu filho morto e sua profunda tristeza por esse episódio, revelando a

relação da vida da autora com seu fazer poético, como os versos de profunda tristeza que seguem:

Ó Deus perdoai a angústia deste grito,
perdoai Senhor este protesto aflito:
por que ele e não eu?!
por que ele e não eu?!
(MACHADO, 2017, p. 423)

O saudosismo está presente, também, no poema “Saudade”, como o próprio título denuncia. Contudo, a saudade aqui é de estar com alguém, que traz a falta das mãos que acariciam, dos olhos de apelo e dos lábios de desejo.

De quem é esta saudade
que meus silêncios invade,
que de tão longe me vem?

De quem é esta saudade
De quem?

Aquelas mãos só carícias,
Aqueles olhos de apelo,
aqueles lábios-desejo...
(...)
(MACHADO, 2017, p. 416)

A saudade de amar e ser amada aparece nos versos onde o eu lírico se questiona “De quem é esta saudade, de quem?”, demonstrando que é uma saudade que não tem rosto, saudade de algo que não se vive há algum tempo.

E estes dedos engelhados,
e este olhar de vã procura,
e esta boca sem um beijo...

De quem é esta saudade
que sinto quando me vejo?
(MACHADO, 2017, p. 416)

Notamos nessas breves análises de poemas de Gilka Machado que a sensualidade, o corpo e o erotismo eram armas para a transgressão que sua poesia propõe. Transgressão essa que vem com a ressignificação do poder do corpo e da sensualidade feminina. Se antes a *femme fatale* era o estereótipo da mulher vil que destrói o homem por meio de seu corpo e de seu poder de sedução, agora ela representa a mulher e sua liberdade. A alegoria da mulher fatal, figura as mulheres que ousam enfrentar o poder patriarcal e buscam por liberdade de ser mulher e de escrever.

5 JUDITH TEIXEIRA – POESIA E TRANSGRESSÃO

E sorri – repito. Estavam satisfeitas as minhas ambições de artista. Compreendia e bem que a minha obra de poeta não era uma bola de sabão entre a curiosidade dos homens. Na sua estrutura poética e musical, ainda naqueles contornos mais vagos e diáfanos em que eu tinha feito adormecer os meus sonhos, uma substância havia que palpitava, que vivia, que inquietava as almas, enfim. E se a inquietava era porque nessa substância “alguma coisa” havia. E o criar “alguma coisa” é em arte o fulcro magnífico de sua missão (TEIXEIRA, 2015, p. 282).

Judith Teixeira escreveu por um curto período de tempo, entre 1922 e 1927. Isso porque, como ela mesma afirma, não tinha grandes ambições enquanto artista. Todavia, cremos que a verdadeira razão está no cenário literário português hostil, bem como na sociedade conservadora que a fizeram recuar de qualquer aspiração artística que tivesse.

Considerada uma das grandes poetisas do período que em Portugal já era o princípio do Modernismo⁴⁰, Judith só obtivera reconhecimento como tal na virada do século XX para o XXI, com a reedição e redescoberta de suas obras “proibidas” em seu tempo.

E é nesse sentido que Claudia Alonso coloca a poeta Judith Teixeira como uma das primeiras mulheres a contribuírem com uma revista que serviu como molde para um Portugal que entrava na modernidade.

Num contexto literário no qual nenhuma mulher portuguesa colaborara quer no *Orpheu* quer no *Portugal futurista*, talvez ainda mais relevantes sejam as contribuições poéticas de Teixeira para a *Contemporânea* de 1922 em diante, que comprovam que teve acesso em primeira mão a uma das revistas dos anos vinte que mais ajudaram a moldar a modernidade (ALONSO, 2015, p. 23).

Ainda sobre a passagem de Judith Teixeira na revista *Contemporânea*, em 1922, é notória a forte influência que a poeta deixou em outros contribuidores da mesma edição. Claudia Alonso atesta que alguns colaboradores da revista como Ramón Gomez de la Serna, teria publicado *La Quinta de Palmyra*, baseado nos poemas eróticos de *Decadência*, posto que suas protagonistas têm um relacionamento lésbico e os poemas que ilustram essa obra seriam retirados do livro condenado de Judith.

La Quinta de Palmyra, passado em Portugal, retrata os envolvimento sexuais da protagonista homônima que, no penúltimo capítulo, inicia um relacionamento lésbico. Ora, a cena de sedução pintada por Gómez de la Serna é cimentada pela leitura de uma série de poesia homoerótica com referência a “versos de esas poetisas

⁴⁰ É bom ressaltar que o período que Judith Teixeira escreve é considerado modernista em Portugal, no entanto, compreendemos que sua estética poética bebe da estética decadentista-simbolista e por isso a enquadraremos nesse estilo literário. Principalmente, porque a temática do erotismo feminino, iniciada com maior força pela literatura desse período, é marcante em sua escrita.

portuguesas dañadas por el mal insaciable”, seguida de uma colagem de nove citações. Tal como aponta Anna Klobucka, todas elas podem ser identificadas como sendo oriundas de *Decadência*, não obstante algumas apresentarem erros de transcrição. Tal prova que, apesar da censura e destruição, a primeira coleção de Teixeira de facto granjeou alguma fama em certos ambientes literários, por mais ambivalentes que, em última análise, esses meios artísticos homosociais se possam ter revelado a partir de certa altura em relação aos seus méritos literários (ALONSO, 2015, p. 26).

Claudia Alonso destaca que a primeira contribuição de Judith para a revista *Contemporânea* foi o poema “Fim”, publicado em junho de 1922, que posteriormente seria integrado ao seu primeiro livro *Decadência*. No referido poema, notamos a melancolia do eu lírico que se mostra sem “graça” ou alegre. A dor atravessa o poema, como se simbolizasse a amargurada vida do eu lírico, ou a dor da poeta por viver a sombra da artista/mulher que gostaria de ser. Segue a transcrição do poema.

Asa negra que esvoaça...
Negros dias ensombrados!
Roubaram-me toda a graça
aos meus olhos macerados!

Nevrótica, fim de raça...
Os meus nervos delicados
vão sucumbindo à desgraça
dos tristes degenerados!

Trago nos nervos a morte!
Sou uma sombra em recorte
De tristeza e de ruína...

Uivou dentro de mim a dor...
Só lhe perco o som e a cor
Em orgias de morfina!
(TEIXEIRA, 2015, p. 65)

5. 1 A recepção crítica de Judith Teixeira

É sábio que as poetas e escritoras encontraram grande dificuldade para se firmarem no meio literário, tendo em vista que precisaram lutar contra o patriarcado para conseguirem abrir espaços públicos. Judith Teixeira surge em um momento de grandes transformações para as mulheres, a virada do século XIX para o XX, que representa uma virada, também, no posicionamento das mulheres na sociedade. Desse modo, a poeta encontra um pequeno espaço para desenvolver sua escrita. Contudo, o conservadorismo e a misoginia ainda muito fortes na sociedade portuguesa a condenam à “fogueira” e sua primeira obra *Decadência*, de

1923, é considerada imoral pelo governo de Lisboa. Esta é então recolhida e queimada.

Judith Teixeira nasceu em 1880, em Viseu, Portugal. Filha de pai desconhecido e de Maria do Carmo. Foi perfilhada posteriormente por Francisco dos Reis Ramos. Casou-se duas vezes, primeiro com Jaime Levy Azancot e depois com Álvaro Virgílio de Franco Teixeira. Lançou seu primeiro livro, *Decadência*, em 1923, mas precisou enfrentar a crítica portuguesa, que não perdoou o tom erótico de sua poesia. A imprensa também não a perdoava e quando publicou *Nua*, em 1926, foi novamente perseguida. Em 1927, lança *Satânia* e desaparece do cenário literário português do século XX.

Antes de assinar seus poemas com seu verdadeiro nome, Judith Teixeira publicou em vários jornais com o pseudônimo de Lena de Valois. Ela só assume seu nome de batismo quando publica *Decadência*. No entanto, sua inserção na literatura não foi nada fácil. A poeta enfrentou a censura portuguesa de frente, visto que a crítica literária relegava sua escrita ao lugar de menor valor. Isso porque a poesia erótica, nesse caso homoerótica, causava repulsa na sociedade conservadora portuguesa, que não aceitava o avanço e as mudanças de pensamentos advindas com a Modernidade.

Desse modo, não somente por falar da sexualidade humana, a literatura erótica encontrava também dificuldade em impor-se, porque era considerada pela crítica e pelo público leitor como uma literatura de baixa qualidade. Qualquer tema que fugisse ao determinado pelo cânone literário era deixado de lado. As preocupações dos portugueses eram acerca da reconstrução de Portugal e da sua volta ao triunfo das grandes navegações.

Devido a fatores mencionados anteriormente, nossa poeta, Judith Teixeira, fora colocada na estante do esquecimento pela história literária portuguesa. Assim, faz-se necessário reavivar a memória do público ao evidenciar a literatura dessa poeta que corajosamente enfrentou a crítica literária e a sociedade portuguesa com um discurso erótico inovador que mostrava a mulher, seu desejo e sua liberdade.

Assim, diferentemente de Gilka Machado, Judith não encontrava dificuldade em circular nos meios intelectuais, pois advinha de uma família abastada. Ela recebia em sua casa personalidades literárias como Lasso de La Vega e António Botto. O segundo escritor vivenciou o momento de censura que culminou na recolhida de seus livros, livros que pertenciam à chamada “Literatura de Sodoma”, nome assim atribuído graças ao teor luxurioso e homossexual encontrado nos livros de António Bôtto e Raul Leal. Essa história começa em 1917, quando em Portugal se dá a “I Conferência Futurista”, que tinha a intenção de apresentar as bases do Movimento Futurista em Portugal. Desse evento, surge a *Portugal Futurista*, revista que divulgava textos para educar as novas gerações a serem livres e felizes.

A mesma, devido a suas suas inovações temáticas não foi bem aceita pelo público conservador português. Nesse ensejo, temos a publicação do livro *Canções*, de António Bôto, em 1921. A homossexualidade do autor fica evidente na obra, o que causa mais incômodo aos portugueses tradicionais. O jornal *A Época*, então, refere-se à escrita erótica de Bôto como literatura “imoral”.

No entanto, a briga se torna mais acirrada quando Fernando Pessoa sai em defesa de seu amigo com o texto “António Bôto e o ideal estético em Portugal” e é contra-atacado com o texto de Álvaro Maia “Literatura de Sodoma”. Raul Leal também entra na polêmica ao escrever o texto *Sodoma divinizada. Leves reflexões teometafísicas sobre um artigo*, onde ele reforça as afirmações de Fernando Pessoa e ainda coloca a luxúria como uma prática "divina".

O texto de Raul Leal foi o estopim para que os estudantes das escolas de Ensino Superior e o jornal *A Época* se organizassem em uma liga, “Liga da Acção dos Estudantes de Lisboa”, onde começam um forte trabalho contra a tida “Literatura de Sodoma”. Assim, os estudantes declaram suas intenções: “Nós – os estudantes – vamos tomar aos nossos ombros a tarefa de queimar a ferro em brasa, espondo-os à luz do sol, esses cancros nauseabundos, que tem medrado à custa da fraqueza de uns e da tolerancia de outros (M.P.L., 1923, p.1)⁴¹”.

Com isso, os jovens da liga conseguem o recolhimento de algumas obras consideradas libertinosas pelo Governo Civil de Lisboa. Foram recolhidas as obras *Canções* de António Bôto, *Sodoma Divinizada* de Raul Leal, um romance francês *La garçonne*, de Victor Margueritte e *Decadência*, de Judith Teixeira. Todas essas obras foram queimadas posteriormente.

Desse episódio devemos ressaltar que Fernando Pessoa, mais uma vez, sai em defesa de António Bôto através de seus textos, bem como faz um texto em homenagem a Raul Leal, sem todavia citar nenhuma linha a favor da poeta de *Decadência*. No entanto, Judith Teixeira não se deu por vencida e, apesar de sozinha, encarou a luta contra sua poesia e publicou, em junho de 1923, *Castelo de Sombras*, seu segundo livro, e, no final do mesmo ano, reeditou *Decadência*.

A autora fala sobre a censura sofrida e sobre as críticas que recebera ao longo de sua vida literária em *De Mim. Conferência em que se explicam as minhas razões sobre a vida sobre a estática sobre a moral* (1926).

Minhas senhoras e meus senhores:

É uma vaidade, irritante talvez, vir falar-lhes de mim, da minha vida interior, mas desde a apreensão, feita há anos, do meu livro, *Decadência*, e depois das críticas

⁴¹ Escrito pelo Movimento dos estudantes de Lisboa (M.B.L) em artigo para revista *A Época* na edição do dia 22 de fevereiro de 1923, p. 1, col. 6 e 7.

violentas feitas ao *Castelo de Sombras*, e ainda aos meus últimos poemas *Nua* – essa magnólia ardente, bizarra e exótica, em que eu pus toda a sinceridade da minha consciência de mulher e de Artista, e toda a verdade da minha sensibilidade constantemente sequiosa de Beleza –, que eu sinto o desejo imperioso, enorme, de dizer à Inteligência do meu tempo, aquelas razões de mocidade emotiva que existem na minha alma e na alma de todos aqueles que, como eu, fazem da criação artística a sua mais nobre razão de viver! (TEIXEIRA, 2015, p. 281)

Antes do episódio da destruição dos livros tidos como sodomitas pelos estudantes de Lisboa e pelo Governo Civil, Judith Teixeira recebera certo crédito por sua obra, principalmente pelo requinte da edição. No *Diário de Lisboa*, em 16 de fevereiro de 1923, fora publicado uma pequena nota que exaltava a natureza luxuosa da publicação de Judith: “Com desusado luxo, em outros tempos incompatível com as musas, mas com certo bom gosto, acaba a distintíssima poeta Judite Teixeira de publicar em volume de versos de estranho e sensualíssimo perfume (*Diário de Lisboa*, 1923, p. 1)”.

Conforme Mônica Sant’Anna⁴², o jornal *O Século* também destinou algumas palavras sobre a obra recém lançada da poeta Judith Teixeira:

[...] Numa esmeradíssima e luxuosa edição, que acaba de ser posta á venda em todas as livrarias, publicou a Sra. D. Judith Teixeira o seu primeiro livro de versos, que nos deixou excelente impressão, não só pela elegantíssima apresentação, como alguns dos seus versos vibrantes de cor, trabalhados de uma maneira requintada e de uma plena liberdade de estro pouco vulgar em poetizas. Da rápida leitura feita pode inferir-se que um perfeito êxito está assegurado á poetisa estreante (SANT’ANNA, 2009, p. 2).

Ainda conforme Sant’Anna, outra revista, *Ilustração Portuguesa*, também em fevereiro de 1923 fez considerações positivas a respeito de *Decadência*. Contudo, aqui já notamos um olhar crítico ao erotismo feminino.

Os poemas que, em luxuosíssima edição, a Sra. D. Judith Teixeira trouxe a lume, enfeixam-se sobre o título Decadência. Não podia ser mais expressivo e exacto. Os versos da nova poetisa, em que há, sem dúvida, afirmações inegáveis de talento literário, são bem na sua totalidade os de uma época decadente. A Sra. D. Judith Teixeira circunscrevesse quase exclusivamente ao culto das paixões sensuais (a palavra sensual surge a cada passo) e à pintura de quadros de um realismo em regra mórbido. É a matéria e não o espírito, que domina... A arte da poetisa, a quem no próprio destrambelhamento confessado, não escasseia originalidade, [...] (SANT’ANNA, 2009, p. 3).

Logo, de certa forma, a poeta encontrou algum reconhecimento antes das polêmicas já mencionadas. Entretanto, à medida que a Modernidade avançava, os lusitanos pareciam ficar

⁴² Mônica Sant’Anna em seu artigo “A censura à escrita feminina em Portugal, à maneira de ilustração: Judith Teixeira, Natália Correia e Maria Teresa Horta” fala sobre a edição de fevereiro de 1923 do jornal *O Século* que fala da publicação de *Decadência*.

mais contrariados, pois tentavam manter os costumes e as tradições nos moldes anteriores. Talvez fosse o medo do novo que tivesse motivado a sociedade portuguesa a não aceitar as implementações estéticas propostas pelos artistas do início do século XX. Mesmo assim, é através da literatura que Judith expõe seu desejo de transformação daquela sociedade conservadora e patriarcal que a relegava ao não lugar de escritora. Sua poesia erótica diz muito sobre o desejo feminino e o desejo de ser poeta. As obras poéticas de Judith causaram uma transformação no modo de se conceber poesia de autoria feminina na sociedade portuguesa por diversas razões. Não que ela fosse a única a escrever poesia erótica, mas havia uma certa atitude crítica que a diferenciava. A poeta publicou os livros *Decadência*, *Castelo de Sombras* e *Nua. Poemas de Bizâncio* em um curto período de tempo. Nos tempos atuais, alguns resgates de seu discurso literário têm sido realizado como o que Cláudia de Pazos Alonso e Fábio Mário da Silva fez ao adicionarem poemas e textos inéditos da escritora na publicação da coletânea *Prosa e Poesia – Judith Teixeira* (2015)⁴³ e Martim de Gouveia e Souza ao compilar toda sua obra lírica em *Judith Teixeira – Obra Completa, Lírica* em 2016.

Florbela Espanca publica *Livro de Sórora Saudade* em 1923, mesmo ano em que Judith Teixeira publica sua obra *Decadência*, todavia não recebe a mesma represália. Conforme Alonso, a obra de Florbela Espanca teria escapado da censura “apesar de também desafiar preconceitos vigentes acerca da sexualidade feminina, talvez porque parecesse menos ameaçadora para as normas sociais instituídas do que a representação do desejo de cariz homossexual verbalizado por Judith Teixeira (ALONSO, 2015, p. 21 e 22)”.

Como vimos aqui, Judith Teixeira recebeu diversos ataques de vários lugares, inclusive da imprensa tradicionalista de seu tempo, como evidenciamos no caso da revista *Ordem Nova* (1926), revista que se auto-intitulava, entre outras coisas, “anti-modernista”, “anti-liberal”, “anti-democrática”, “contra-revolucionária”, “reaccionária”, “católica” e “insolidária com escritores, jornalistas e quaisquer profissionais das letras e das artes e da imprensa”. Marcello Caetano, por exemplo, publica um artigo na revista que criticava os livros considerados por ele “obscenos”, como os apreendidos em 1923, e onde ele atacava a escritora chamando-a de desavergonhada, tratamento diferente dado a Raul Leal e António Bôtto que, apesar de atacá-los, somente chamou-os de “um tal Sr. Raul Leal” e “dum tal António Bôtto”.

Têm ultimamente aparecido nas livrarias - alguns precedidos de largo réclame - vários livros obscenos. Houve já uma inundaçãõ parecida, aqui há uns anos, quando um tal Sr. Raúl Leal publicou um opúsculo intitulado *Sodoma Divinisada*, que nas

⁴³ Utilizaremos a coletânea *Prosa e Poesia – Judith Teixeira* (2015) como base para compreensão da obra literária da autora Judith Teixeira.

montras era ladeado pelas *Canções* dum tal António Bôto e por um livro de grande formato intitulado *Decadência*, duma desavergonhada chamada Judit Teixeira. A intervenção dos estudantes de Lisboa pôs cobro a êste estado de coisas com grande indignação do Sr. Júlio Dantas e de vários outros impagáveis bípedes, catedráticos e não catedráticos, académicos e não académicos. Ele há cada um! O que é facto é que o Leal e o Bôto e a Sr. Judit Teixeira foram todos para o Governo Civil onde, sem escolha, se procedeu à cremação daquela papelada imunda, que empestava a cidade (CAETTANO, 1926, p. 156).⁴⁴

As opiniões de Marcello Caetano em a *Ordem Nova*, em seu artigo “Arte sem moral nenhuma”, nos revelam a visão da sociedade portuguesa a respeito da arte que emergia no começo do século XX, que questionava e pretendia tocar o público através de temas antes não mencionados. A sexualidade feminina ou o homoerotismo eram tabus que aquela sociedade não poderia suportar romper. Nas palavras de Marcello Caetano, aqueles que iam a uma livraria encontrariam o que ele chama de “arte avariada”, e “demonstrativa da miséria moral que por aí vai, da falta de pudor que caracteriza hoje em dia - esta sociedade burguesa, traidora da burguesia e da má organização da policia de costumes (CAETTANO, 1926, p. 156)”⁴⁵.

Também em 1926, Judith recebe outro ataque em um periódico humorístico, *O Sempre fixe*, realizado por meio de uma charge⁴⁶ de um jornalista de pseudônimo Amarelhe. Lá encontramos uma imagem que consiste no retrato de uma mulher gorda e nua com um chapéu apenas, segurando um livro nas mãos (último livro de Judith Teixeira *Nua*), cercada por um cachorro chamado Lambisancio e por um cupido. No cartaz/charge ainda podemos ver o desenho de uma arma apontada para cabeça da mulher, de onde saía a palavra “fim” e aos pés do cupido um escrito que dizia “credo que vergonha”. Como se não fossem suficientes tantas ofensas, a poeta e a sua obra em forma de desenhos, a revista ainda incluiu uma paródia do poema “A bailarina vermelha” que se encontra no livro ridicularizado nesse excerto satírico. O poema supracitado de Judith Teixeira será analisado mais adiante ainda nesse capítulo, que mostrará como sua construção poética não merecia o destino sarcástico dado a ele por esse jornal. Segue a transcrição da paródia “A bailarina cor de sangue”:

Ela pena,
Entornando suor,
A desfazer-se em banha,
Um sonho de volupia
Logo ali se desfaz
Em franca gargalhada
Ao vê-la desgrenhada,
E ela passa
Fulva, anafada, indecente,

⁴⁴ Citação retirada da Revista *Ordem Nova* nº 5 de jun/jul de 1926.

⁴⁵ Idem a 40.

⁴⁶ A referida charge se encontra nos anexos dessa tese.

Flor do vício
 Espaçando graxa
 Na água gordurosa
 Que ela sua,
 Como chouriça ardente,
 Infernal e longorosa
 ... Toda nua ...
 Toda nua! ... (AMARELHE, 1926, p. 05)⁴⁷.

Ao observarmos a paródia transcrita, vemos como a aparência da mulher é o eixo comum para a execração da poeta e de sua poesia. A misoginia incorpora o papel da crítica, demonstrando toda a dificuldade encontrada pelas mulheres que ousavam escrever e, principalmente, escrever sobre seus corpos. O corpo feminino é na paródia sinônimo de constrangimento.

Desse modo, notamos que tanto a sociedade portuguesa como a história literária portuguesa não deram à poeta o valor que a ela cabia em seu tempo. Esse trabalho só vem sendo realizado mais atualmente e, segundo Claudia Alonso, é na virada do século XX para o XXI que, de fato, as obras de Judith começam a ser revisitadas.

O momento decisivo em termos da sua recuperação literária só ocorre já na viragem do século XX para o século XXI, em 1996, com a reimpressão das suas três obras poéticas numa edição moderna da &etc (hoje infelizmente mais do que esgotada), cimentada com a inclusão de material desconhecido, mormente a conferência *De Mim*. A este esforço veio-se juntar, em 2008, reimpressão de duas novelas publicadas sob o título da primeira, *Satânia* (ALONSO, 2015, p. 22).

Resgatar a poesia juditiana é de extrema importância na reconstrução de uma história literária portuguesa que incluía as mulheres que ficavam na “periferia do modernismo português”. Para Claudia Alonso, esse é um trabalho árduo, posto que a memória negligenciada da literatura de autoria feminina, aqui em especial a de Judith, requer muita procura e um grande desafio.

O reconhecimento tardio de Teixeira é um passo imprescindível no sentido de resgatar as escritoras da periferia do modernismo português, numa época em que o papel atribuído às mulheres ainda era predominantemente o do Outro imaginado. No entanto, a sua expurgação da memória cultural durante mais de meio século significa que reunir novos dados que permitam contextualizar melhor sua obra representa um enorme desafio (ALONSO, 2015, p. 23).

Judith Teixeira possuía condições de produzir e publicar suas obras; contudo, sofreu, assim como a brasileira Gilka Machado, por ter a coragem de questionar o poder do patriarcado e falar do corpo e da sexualidade da mulher. Suas poesias revelavam seu desejo de mostrar a mulher e a sua liberdade. Conforme Cláudia Pazos Alonso:

⁴⁷ Tanto a descrição da imagem como a transcrição da paródia foram retiradas da revista *O Sempre Fixe* nº 8, 01 de jul. de 1926, p. 05.

Podemos inferir que Teixeira possuía seguramente as condições mínimas a que Virginia Woolf, sua contemporânea no tempo, se referiu: “um quarto próprio e quinhentas libras por ano”, ou seja, o suficiente para financiar a publicação da sua obra em edições requintadas, num curtíssimo espaço de tempo que vai de 1923 a 1927. Tal inclui o lançamento, em junho de 1923, de uma segunda coleção, *Castelo de Sombras*, e no final de 1923, de uma nova edição de *Decadência*, após o metafórico auto-da-fé ter destruído qualquer vestígio da primeira. A isto se seguiu uma revista, *Europa*, transcorrido apenas um ano e tal, em abril de 1925. Teixeira publicou ainda, em 1926, além de uma terceira coletânea, *Nua*, uma conferência intitulada *De Mim*, mais uma prova de um protagonismo inusitado para a época. E finalmente em 1927 as novelas de *Satânia* (ALONSO, 2015, p. 23)⁴⁸.

A autora era uma mulher de seu tempo, visava afinar-se com o que era considerado moderno, acompanhava a renovação da poesia iniciada na França, e seus versos refletiam os novos acontecimentos do mundo e seus anseios. A estranheza ao seu poetizar se deve ao fato de que Judith não ter medo de inovar, nem de romper com a poesia clássica ou com a poesia realizada pelas mulheres tradicionais da sociedade portuguesa.

Cabe lembrar que a poeta, além de escrever suas obras poéticas, como veremos adiante, dirigiu e editou uma revista, *Europa - Magazine Mensal*, em 1925. Nesse tempo, entre abril e junho, conforme Suilei Monteiro Giavara em sua tese de doutorado:

constam colaborações de importantes personalidades do âmbito intelectual, artístico e literário português, muitos deles associados, inclusive, ao Modernismo, como, por exemplo, Jorge Barradas, Julião Quintinha, Almada Negreiros, Mário Saa, Aquilino Ribeiro, Florbela Espanca, Nuno Catharino Cardoso, Augusto D'Esaguy, Milly Possoz, Américo Durão entre outros (GIAVARA, 2015, p. 140).

Logo, seu esquecimento na memória literária portuguesa se estabeleceu ao longo dos anos, e mesmo que a escritora recebesse diferentes ataques a sua escrita e a sua vida, ela manteve-se firme em seu discurso e em seus propósitos até 1927, quando, de fato, abriu mão de lutar por um lugar no meio literário português.

Nesse mesmo ano, Judith Teixeira recebe nova crítica que tenta colocá-la como inferior a outros poetas contemporâneos seus. José Régio, em artigo intitulado “Literatura Viva”, publicado na revista *Presença*, faz uma comparação entre a originalidade e a sinceridade. O crítico tece analogias entre ser original e não original, excêntrico ou caricata, “arte viva” e “literatura profissional”, expondo o que para ele é uma literatura verdadeiramente viva e original. Assim, “Literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria (RÉGIO, 1927, p.2)”. Ao seguir esses binarismos ele compara alguns artistas que considera inovadores e modernos com outros nem tão “vivos” assim.

⁴⁸ Citação retirada das notas introdutórias do livro *Judith Teixeira: poesia e prosa* (2015).

Sendo esse artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação, a literatura viva que ele produza será superior; inacessível, portanto, às condições do tempo e do espaço. E é apenas por isto que os autos de Gil Vicente são espantosamente vivos, e as comédias de Sá de Miranda irremediavelmente mortas; que todos os livros de Judith Teixeira não valem uma canção escolhida de António Botto; que os sonetos de Camões são maravilhosos, e os de António Ferreira maçadores; que um pequeno prefácio de Fernando Pessoa diz mais que um grande artigo de Fidelino de Figueiredo; que há mais força íntima em catorze versos de Antero que num poemeto de Junqueiro; e que é mais belo um adágio popular do que uma frase de literato (RÉGIO, 1927, p.2).

Não podemos deixar de notar que, para José Régio, existe entre António Bôtto e Judith Teixeira uma grande lacuna, na qual “todos os livros de Judith Teixeira não valem uma canção escolhida de António Botto”. Mais uma vez, vemos como a crítica à poesia de Judith se confunde com o fato dela ser uma mulher. António Bôtto escrevia poesia erótica, da mesma forma que Judith, no entanto, a última não merece reconhecimento em razão de seu sexo, e como tal, conforme o texto de José Régio, só poderia ser aquela que copia, não tendo ela nenhuma possibilidade de ser original.

Claro está que discordamos de José Régio totalmente, pois é notório que a poesia de Judith não só é original como revoluciona a poesia de autoria feminina nesse momento. Logo, o que causa *frisson* no meio literário português é justamente o que de inovador seu poetizar possui. Falar da sexualidade feminina, ainda mais da sexualidade homossexual feminina, tem extrema relevância, pois desassocia a figura do homem como aquele que pode dar e/ou tirar o prazer da mulher. Claudia Alonso comenta sobre a relação homoafetiva feminina na literatura e o estranhamento que causa: “(...) Por outro lado, historicamente falando, a homossexualidade feminina possuía uma dinâmica alternativa que, regra geral, foi tida como mais associal do que a masculina (ALONSO, 2015, p. 29)”. Dessa forma, a autora continua sua análise afirmando que as relações entre mulheres foram consideradas como uma ameaça à heterossexualidade devido a não reprodução biológica.

Enquanto ao longo dos tempos esta última⁴⁹ fora estetizada vezes sem conta como prova adicional de gênio, as relações entre as mulheres eram vistas como uma ameaça a um dos princípios centrais da heterossexualidade – o imperativo da reprodução biológica – de uma forma que relações envolvendo dois homens não o eram (ALONSO, 2015, p. 29).

A acusação de José Régio de que Judith Teixeira faria algo não original é de tal forma errônea e equivocada que podemos ainda afirmar que suas obras possuíam o caráter inédito de contestar as obras masculinas canônicas, pois, na revisitação que Judith faz em seu discurso

⁴⁹ Refere-se a homossexualidade feminina.

homoerótico, ela dialoga com o discurso erótico heterossexual praticado por outros artistas.

O diálogo com os autores anteriores a ela, como Camilo Pessanha por exemplo, demonstra sua intenção em marcar a literatura de autoria feminina como uma releitura da visão da mulher estabelecida pelos homens. Sabemos que a visão da mulher sobre o corpo e o erotismo feminino difere da visão determinada pelos homens ao longo da história literária. Alonso afirma, então, que “fica portanto bem claro que Teixeira manteve um extenso e original diálogo com autores masculinos, quer finisseculares, quer contemporâneos (ALONSO, 2015, p. 32)”.

A inquietação de Judith Teixeira é evidente em toda sua obra literária. Dessa maneira, ela era intensamente movida pela modernidade, pois não pretendia viver o saudosismo português e a apatia da velha poesia. De acordo com Fábio Mário da Silva:

A sociedade portuguesa (a burguesia, que é para quem a autora escreve) está ligada, através de uma certa tradição, a uma concepção estática da vida e da arte, a estados contemplativos da alma. Judith vive no século da invenção (o automóvel, o avião, o cinema, o telefone, encurtam as distâncias), das revoluções políticas e partidárias, período de ânsias e justaposições de movimentos de “realização, de liberdade, em rajadas de vertigens” (SILVA, 2015, p. 272)⁵⁰.

O preconceito contra a escrita de Judith era proveniente do atraso dos próprios cidadãos lusitanos em relação ao conceito de moderno, que no resto da Europa já fazia parte das vidas das pessoas. Esse pensamento retrogrado fez com que, também, o sexismo estivesse ainda muito forte entre os portugueses. O sistema patriarcal arraigado na cultura lusitana dificultava a visão dos indivíduos sobre as lutas femininas iniciadas desde meados do século XIX. Retirar a mulher dos papéis de mãe e esposa e redimensioná-la para o papel de escritora erótica era inconcebível para alguns/muitos portugueses. Isso prejudicou o tempo de escrita de Judith Teixeira, pois como já vimos acabou deixando a literatura nos anos 1927. Todavia, conforme Fabio Silva a autora tinha ainda outras publicações que não aconteceram talvez pela relutância dos editores, depois do estigma deixado pelo recolhimento de sua primeira obra.

Tais obras nunca vieram a público. Os seus manuscritos ter-se-iam perdido, podendo deduzir-se que, possivelmente, os editores tiveram relutância em publicá-los, devido ao estigma que a escritora carregou depois de sua primeira obra. Outra possibilidade é que, após a sua morte em 17 de maio de 1959 (...) algum parente ou amigo próximo se desfizesse completamente dos seus pertences, ou os deixasse guardados para si até hoje, mantendo, consciente ou inconscientemente, a escritora numa zona de “invisibilidade” (SILVA, 2015, p. 268).

A vida de Judith Teixeira é costumeiramente confundida com seu eu lírico. Jaime Levy Azancot divorcia-se de Judith Teixeira em 1913, o mesmo alegou que a esposa o teria

⁵⁰ Idem a referência número 7.

traído e abandonado o lar. Em 1914, Judith Teixeira casa-se com Álvaro Virgílio de Franco Teixeira, que era oito anos mais novo que a escritora. Esses acontecimentos não são bem vistos pela sociedade e, por extensão, pela crítica literária portuguesa. Porém, Judith não aparentava preocupar-se com os conceitos sociais, ela queria romper com a literatura feminina conservadora e estabelecer o lugar da mulher na sociedade lusitana. Assim, ela fomentava um discurso, que de acordo com Fábio Mário da Silva, não tinha “amarras às convenções sociais pretende dar vazão à sua rejeição dos papéis sociais de gênero, refletindo, através de suas protagonistas (femininas) feministas, o posicionamento da mulher portuguesa (SILVA, 2015, p. 269)⁵¹”.

Fábio ainda afirma que o posicionamento de Judith Teixeira revelava uma artista que sabia sua importância para o avanço da literatura de Portugal, que vivia em atraso, “devido a um insistente discurso no seu passado, sempre saudoso (SILVA, 2015, p. 269).” Desse modo, o crítico afirma que a poeta não tem medo de expor seu “ímpeto criativo”, diferente de outros que tinham medo por causa “da moral e da religião” (SILVA, 2015).

Concluimos então que, apesar de todo esforço da escritora Judith Teixeira em se firmar como escritora de renome em seu tempo, isso não aconteceu devido a três principais fatores: a sociedade portuguesa fortemente arraigada em suas tradições, a crítica literária pouco interessada em mudar o foco dos escritores masculinos e a persistência da literatura canônica de cunho nacionalista e saudosista. Por isso, Fábio Silva lembra que os textos de Judith cumpriam o propósito de questionar “as problemáticas em torno da condição feminina em Portugal no começo do século XX”. Seus textos nos fazem também repensar a “normatização sociocultural” e a “misoginia instituída culturalmente”. Os variados textos de Teixeira, ainda conforme Silva, nos propõem questionamentos profundos a respeito do erotismo e do corpo feminino: “Questionam, também, de maneira eficaz e totalmente plausível, a ideia operada pela luxúria, os conflitos entre carne (corpo) e o espírito (consciência) já esboçados em *De Mim* (SILVA, 2015, p. 276)”.

Tendo em vista ajudar na recuperação da obra literária de Judith Teixeira e da valorização dessa escritora, observaremos nesse capítulo os diferentes discursos que ela utilizou para se posicionar em meio à sociedade portuguesa. Assim, levando em conta que nossa preocupação está em mostrar o erotismo poético de Judith Teixeira, analisaremos alguns dos poemas dispostos em *Decadência* (1923), *Castelo de sombras* (1923) e *Nua – poemas de Bizâncio* (1926). Porém, antes de examinarmos os versos de Judith, sondaremos

⁵¹ Citação retirada do artigo “Judith Teixeira: Entre o Modernismo e o Feminismo”, de Fábio Mário da Silva, presente no livro *Judith Teixeira: poesia e prosa* (2015).

sua abordagem em dois textos ensaísticos: o manuscrito *Da Saudade*, que não possui data precisa, e *De Mim. Conferência que se explicam as minhas razões sobre a Vida sobre a Estética sobre a Moral* (1926). Além de observarmos (brevemente, tendo em vista que não faz parte do nosso escopo) as novelas *Satânia* e *Insaciada*, ambas de 1927, que nos revelam um pouco da prosa erótica de Judith Teixeira.

5.2 O discurso erótico de Judith Teixeira

5.2.1 O erotismo ensaístico de Judith Teixeira – *Da Saudade* e *De Mim*

Judith Teixeira, como visto até aqui, foi uma escritora que tentou ocupar um espaço no cenário literário do começo do século XX, em Portugal. Entretanto, encontrou contrariedades no caminho que a fizeram desistir de escrever precocemente. Antes de seu apagamento no mundo das letras portuguesas, Judith Teixeira deixou dois ensaios que explicam com eficácia sua escrita e sua opção literária. O primeiro deles, *Da Saudade*, trata-se de um manuscrito sem data precisa de sua escrita, onde vê-se um verdadeiro manifesto contra a saudade, a favor do progresso e do futuro.

Iniciamos, portanto, com a análise do manuscrito encontrado em um caderno de versos pela pesquisadora e organizadora do livro *Judith Teixeira: poesia e prosa* (2015), Claudia Alonso, em 1997. Sobre a descoberta desse caderno de versos de Judith Teixeira, Claudia Alonso confessa sua surpresa ao descobrir um caderno de poemas e escritos de Judith perdidos em uma livraria.

Mas qual não foi minha surpresa quando, um belo dia, o dono da Livraria Histórica Ultramarina, J. C. Silva, me mostrou um caderno com poemas manuscritos de Judith Teixeira. Comprei-o e descobri que, para além dos poemas, o caderno continha várias folhas soltas do que se revelou ser dois exemplares de uma conferência datilografada *Da Saudade* e um poema esparso, “Por que choro eu?!” (ALONSO, 2015, p. 206)⁵².

Sobre a descoberta de tal caderno de versos e manuscritos, Claudia Alonso afirma tratar-se de “um livro encadernado em couro cor de vinho, com as seguintes dimensões: 16 x

⁵² Citação retirada do artigo “Um caderno com poemas inéditos de Judith Teixeira: Apresentação e conclusões preliminares” de Claudia Pazos Alonso, presente no livro *Judith Teixeira: poesia e prosa* (2015).

20 cm”. Além disso, ela diz que tanto a capa como a primeira página contém a escritura de “Versos”, “centrado e sublinhado”, tendo, abaixo, a assinatura da autora. O referido caderno reúne cinquenta e dois poemas, dentre os quais uns que integram os seus livros *Decadência* e *Castelo de Sombras*; além do supracitado manuscrito *Da Saudade* (ALONSO, 2015).

Da Saudade foi escrito, então, entre 1922 e 1925 e contém um tratado sobre a saudade e suas implicações. Na verdade, a autora revela uma rejeição à saudade, de forma veemente crítica à sociedade portuguesa e aos autores presos à concepção de que o passado é o que precisa ser lembrado. Mesmo fazendo uma crítica forte, esse primeiro texto não é tão preciso quanto sua conferência posterior, *De Mim*. Aqui, a escritora parece renegar o saudosismo decadente lusitano, que ela considera um “mal”, uma “doença”. Assim, ela abre o texto dirigindo-se aos leitores: “Senhoras e senhores, venho falar-lhes da Saudade, desse mal, espásmico e doloroso, de que a nossa raça sentimental e sonhadora adoece tanta vez (TEIXEIRA, 2015, p. 260).”

A saudade parece revelar-se para Judith como um tema que a aflige desde sempre, visto que muito da não aceitação de sua escrita poética tem a ver com o apego dos portugueses a uma literatura mais tradicional. O saudosismo é tema recorrente na literatura portuguesa; o medo do futuro e da vanguarda é evidente na maioria das obras lusitanas. Judith diz, então, que a saudade é um “gosto amargo de infelizes”, como lhe chamou Garrett, “esse tormento é uma jornada triste através do passado, e que nos criou atitudes espásmicas. A vida é o hoje, o dia de amanhã! A Saudade é a nostalgia das almas dolentes e vencidas (TEIXEIRA, 2015, p. 259)”.

Teixeira continua sua análise sobre a saudade, sob a perspectiva de alguém que viveu uma vida inútil, pois se estagnou na nostalgia do passado, adoecendo, desse modo, de saudade.

Esta pessoa, cantando e filosofando amarguras, vergada pela mão negra do fatalismo, viveu inutilmente uma vida inútil, dispersa em queixas e lágrimas e a vida a passar-lhe ao lado, alegre, rubra de Sol ou rejuvenescida pelas chuvas brutais do inverno, e ela sem a ver, sem a sentir, envolvida na mortalha desbotada de horas já mortas e decompostas pela sua imaginação (TEIXEIRA, 2015, p. 260).

Percebemos, a medida que sua escrita se intensifica, que a saudade é para Teixeira um mal que atinge os poetas portugueses desde os “mais remotos líricos até Camões e depois tantos e tantos outros”, cuja finalidade é estagnar os artistas em um “estado de beleza doentio”. Pois, para a aqui autora crítica, “os poetas da Saudade têm, por contágio, atado milhares de vidas em apatias nostálgicas!” (TEIXEIRA, 2015, p. 260).

Nos parágrafos que seguem, conseguimos perceber que sua rejeição pelo saudosismo

tem mais a ver com renegar a “herança romântica”, ou seja, com romper totalmente com a melancolia, o sentimentalismo e o saudosismo do Romantismo, este último tão caro aos portugueses.

E, quando mergulho as mãos desvairadas no sangue rubro das papoilas e canto o noivado sadio das rosas rústicas e vermelhas, é ainda na ânsia de me curar, de me banhar numa luz mais viva, de colorir a lividez que tão fundamente marca a herança romântica da minha raça! (TEIXEIRA, 2015, p. 261).

Assim, a autora não hesita em posicionar-se a favor do futuro, da modernidade: “A arte moderna é toda amanhã e ânsia de futuro – e como veem, não digo presente, porque alguém mais avisado do que eu já disse que o presente não existe (TEIXEIRA, 2015, p. 261)”. Ela continua sua tese sobre o futuro e contra a saudade, revelando-nos que é uma artista à frente de seu tempo, porque vê beleza nas coisas que ainda não foram retratadas, que precisam de luz para virem à tona.

Dessa forma, a poeta pensa em consonância com as mudanças que o mundo moderno impõe, ela vê essas transformações como um anúncio de tempos ainda mais interessantes para a arte e a literatura. Conforme Teixeira: “Neste século, em que a vida corre vertiginosamente ávida e devoradora de emoções, quem se quedar em alheamentos é, fatalmente, colhido pela vida (TEIXEIRA, 2015, p. 262)”. E, mais adiante, ela confirma a ideia de que viver no presente é estar no futuro, pensando nos acontecimentos da Modernidade e em seus avanços.

Penso e afirmo-lhes desassombradamente, minhas senhoras e senhores, que neste século em que a rádio telefonia nos pode trazer de países distantes a voz do amante ou do irmão, e os aviões nos levam a percorrer o mundo em poucas horas, a Saudade não deve existir na sua forma doentia e nostálgica. Ela deverá traduzir-se apenas no desejo forte de realizar novos momentos de prazer e de alegria! (TEIXEIRA, 2015, p. 263)

Esses excertos do manuscrito *Da Saudade* nos revelam a concepção literária de Judith Teixeira, que se encontra em consonância com os pensamentos modernos. Sendo assim, é possível compreender que o seu discurso poético erótico atende às suas perspectivas de renovação poética feminina, bem como seu questionamento acerca da velha poesia praticada por homens. Nesse sentido, Fábio Silva conclui que o conteúdo desse texto é de fato uma “rejeição à saudade”, que naquele contexto era algo “invulgar”, todavia, não é tão escandalosa quanto a conferência de 1926, *De Mim*, que irá teorizar de vez as suas ideias (SILVA, 2015, p. 253 e 254).

Tendo em vista que a conferência *De Mim* (1926) fala muito de Judith Teixeira e de sua aceitação no meio literário - ela se configura mesmo como uma análise de si e de seu discurso erótico poético -, vamos fazer um breve passeio sobre o texto, a fim de analisar o que

diz respeito ao seu posicionamento em sua poesia. De acordo com Fábio Mário da Silva:

Aí está um dos conceitos-chave de compreensão da poesia judithiana e que se vai associar facilmente às ideias de feminismo: a questão do corpo. Essa será uma preocupação premente das feministas, visto que o corpo feminino quase sempre foi visto como objeto de mercantilização. Judith dá assim voz à necessidade de expor esse corpo feminino: a sua ideia de beleza associa-se à destemperança do erotismo, como força ativa do discurso das mulheres, que assim podem deixar de ser o objeto passivo narrado por homens para ser efetivamente dito, cantado e experienciado por elas próprias, no sentido de posse do seu corpo e dos seus prazeres mais íntimos. Evidentemente, muitas dessas ideias da escritora passam pela leitura, que ela mesma faz questão de referenciar em *De Mim*, e que não são necessariamente leituras feministas (...) (SILVA, 2015, p. 270).

No falar do crítico, o “conceito-chave para a compreensão da poesia judithiana” é a expressão do corpo feminino e o seu erotismo. Esses temas irão abordar as questões femininas que estavam em voga por todo o mundo no começo do século XX. Da mesma forma que acontece com Gilka Machado, Judith utiliza seu poetizar para expor sua ânsia por modificações para as condições de existência das mulheres. De acordo com a própria autora, sua sinceridade era sua arma para impôr-se no meio literário e intelectual português: “vivi nas horas dessa ardente concepção, esta luxúria, que era a forma da minha Sinceridade (TEIXEIRA, 2015, p. 282)”.

Sobre a luxúria, a autora tece vários comentários ao longo de seu texto. Luxúria essa que ela justifica em sua poesia como voz ativa de seu eu lírico feminino, que visa posicionar-se como uma mulher artista e intelectual. Ela afirma, então, que “A luxúria é uma fonte dolorosa e sagrada de cujo seio violento corre, cantando e sofrendo, o ritmo harmonioso das nossas sensações! (TEIXEIRA, 2015, p. 283)”. Logo, é a partir da expressão de seus desejos que Judith Teixeira coloca-se como artista, rompendo com tradições e padrões sociais.

A expressão poética da luxúria é para Judith a reflexão de sua sinceridade. Ela não se omite enquanto artista dos prazeres de seu corpo e sobre as reflexões acerca de sua vivência como mulher. Para ela, é justamente a sinceridade que a faz ser julgada pela sociedade portuguesa que teme “a moral” e a “Igreja” e não revela suas verdadeiras vontades. Porque, como bem fala a poeta, “E quanto menos nobre se é nos atos da consciência, mais se tema o ato desta Sinceridade (TEIXEIRA, 2015, p. 282)”.

A artista Judith posiciona-se de maneira veemente contra a sociedade portuguesa que a pré-julgou e condenou como uma poeta menor, ou mesmo como uma mulher imoral. Assim, ela atesta que “a compreensão vulgar chamou-me por isto, é claro, imoral e dissolvente!”, contudo, ela sempre se impôs como uma “verdadeira artista” que não tem medo de gritar contra os preconceitos da época que vive.

E eu, que tenho o meu Credo religioso bem esclarecido na minha consciência, e da

Moral a concepção e a razão lúcida do seu sentido, gritei nos meus conceitos de Beleza a grande porção de luxúria que marca, afinal, todas as atitudes fortes dos verdadeiros artistas, as quais se erguem sempre emancipadas dos preconceitos da época ou civilização em que vivem (TEIXEIRA, 2015, p. 282).

Sob a perspectiva do erotismo como mola propulsora das atitudes dos indivíduos, Judith Teixeira parece expressar sua força por meio da luxúria que atravessa seus poemas. No texto analisado, ela reflete sobre a luxúria como força e diz: “Mas, na verdade, a luxúria é uma força. Vive em todos nós, comanda todos os nossos gestos! Inconsciente e por isso torpe nos inconscientes, sagrada, ordenadora e diretiva nos responsáveis, nos iluminados! (TEIXEIRA, 2015, p. 283)”.

Esse ímpeto em escrever reflete o que há de moderno em sua composição artística e em sua maneira de encarar a sociedade. Judith é uma mulher que luta por seus ideais, principalmente pelo direito de se expressar. Assim, acaba rompendo com padrões moralistas e moralizantes que silenciavam a mulher de todas as formas. Seu grito erótico é também um grito de liberdade, por isso a arte amena não a apetece e, segundo a poeta, ela não sabia “cantar amores débeis”, porque, segundo suas palavras: “Adoro o Sol, amo a Cor, quero à Chama, bendigo a Força, exalta-me o Sangue, embriaga-me a Violência, deliro com a Luta, sonho com os gritos rebeldes do Mar! (TEIXEIRA, 2015, p. 283)”.

Nesse sentido, ela afirma que cantou “sinceramente, a vida excepcional desses novos motivos de beleza que agitavam os meus sentidos!”, que deitou “fogo ao velho espantalho” a que os fracos chamam “convenção” e que os fortes chamam “limite”!. Logo, ela atesta que na “chama desse estranho incêndio, ergui então bem alto esses novos motivos de beleza (TEIXEIRA, 2015, p. 284)”. Ainda de acordo com a poeta:

Mas hoje abrasa-me maior ânsia: quero mais Sol, mais Cor, mais expressividade! Rasgar sob as minhas mãos lúcidas caminhos novos para novas fontes de beleza! Rezar bem alto o meu hosana à Verdade sã e forte donde nascem, vibrantes, as razões de beleza de que eu faço a minha Arte! (...) A dor tem beleza em todas as suas modalidades; a alegria é saudável e é linda. Mas são os artistas, vejamos, que lhes dão a máxima beleza arrancando do bloco rude e frio da sua Realidade, admiráveis estilizações de sofrimento, plásticas novas de triunfo, de lascívia e de Heroicidade! (TEIXEIRA, 2015, p. 284).

A artista mostra-se analista em sua conferência, demonstrando como sua escrita se configurava como um estado de seu cansaço por não ser compreendida. Judith entendia sua função social enquanto mulher com voz naquela sociedade, portanto, o que ela queria era manifestar sua arte sem censuras. Para a autora, não deveria “haver limites na concessão do artista. Mas sim liberdade máxima! (TEIXEIRA, 2015, p. 285)”. No trecho que segue podemos observar ainda de modo ainda mais latente o posicionamento de Teixeira enquanto

artista, que segue somente as “emoções” sem obedecer a “conceitos tradicionais”:

As minhas emoções não podem, portanto, obedecer a pautas nem a conceitos tradicionais. Nascem duma vibração misteriosa, e eu vivo-as e sinto-as e traduzo-as na maior porção de elegância que a minha arte lhes pode dar. Os meus versos não têm escola – são Meus! Obedeço sempre à impressão do momento, colorindo as palavras e vestindo ou despindo as imagens das suas cores mais vivas, porque são essas justamente as que mais satisfazem o meu temperamento artístico e psíquico (TEIXEIRA, 2015, p. 286).

Notamos que o discurso de Judith Teixeira em *De Mim*, como observado nos trechos acima, declara sua estética poética em concordância com os temas abordados pelos poetas finiseculares, bem como com a poesia elaborada por Baudelaire em as *Flores do Mal*. Falar dos assuntos que chocam a sociedade portuguesa, como o erotismo feminino e homoafetivo, aproxima-a da temática do mal de Baudelaire e dos poetas decadentistas-simbolistas. De mesmo modo, podemos inferir que a beleza que Judith ressalta em seus escritos coaduna-se com a mesma concepção de beleza analisada por Baudelaire em seu ensaio *Sobre a Modernidade* e também pelos poetas do Decadentismo-Simbolismo, ou seja, aquela beleza que é extraída do vulgar, do feio, do sujo. Conforme nos expõe Baudelaire, se o belo recebera da tradição cristã uma conexão com a natureza, este, ao fim e ao cabo, tem mais a ver com o artificial, com aquilo que precisa ser “corrigido” pela arte para que se torne efetivamente “belo”.

A moda deve ser considerada, pois, como um sintoma do gosto pelo ideal que flutua no cérebro humano acima de tudo que a vida natural nele acumula de grosseiro, terrestre e imundo, como uma deformação sublime da natureza, ou melhor, como uma tentativa permanente e sucessiva de correção da natureza. Assim, observou-se judiciosamente (sem se descobrir a razão) que todas as modas são encantadoras, ou seja, relativamente encantadoras, cada um sendo um esforço novo, mais ou menos, bem-sucedido, em direção ao belo, uma aproximação qualquer a um ideal cujo desejo lisonjeia incessantemente o espírito humano insatisfeito (BAUDELAIRE, 2007, p. 61).

Cabe aqui outra citação do texto *De Mim*, de Judith Teixeira, onde podemos evidenciar a adesão aos ideais de Baudelaire, também já analisadas nessa tese. É assim que a poeta sintetiza sua análise sobre a estética poética e a beleza em pelo menos dois momentos, apresentando a hipótese de que a beleza é a expressão da verdade dos artistas. No primeiro trecho referido, lemos:

Se no cérebro inquieto dos artistas se transforma o aspecto vulgar das coisas, e assim as cantam bizarras, transmutada pela sua sensibilidade, para ficarem certas com a sua concepção de beleza, os artistas devem dar-lhes a máxima expressão de verdade (TEIXEIRA, 2015, p. 288).

E, em um segundo momento, quando refere-se a sua própria arte:

Pois bem, foi consultando a minha alma que se formou esta resolução de vir falar à vossa mocidade e à vossa inteligência moça, da minha arte moça e das suas

estilizações de beleza tantas vezes mal compreendidas por aqueles que sabem da vida o pouco que a sua redução objetiva lhes focou (TEIXEIRA, 2015, p. 293).

As diferentes formas de se conceber a beleza na arte aparecem, como já vimos, com os românticos e a valorização do grotesco e, posteriormente, com Baudelaire; a partir daí, os artistas interrogam-se sobre os temas e objetos propostos pelos artistas como “belos”. Nesse aspecto, Judith Teixeira comunga dessas novas concepções e da nova estética que os artistas desenvolvem a partir do que poeta das *Flores do mal* elabora. Assim, veremos, ainda nesse capítulo, que o discurso literário de Judith Teixeira deu voz às artistas e às mulheres, porque expressava seus olhares para a sociedade conservadora portuguesa.

5.2.2 O erotismo na prosa de Judith Teixeira – *Satânia* e *Insaciada*

Nesse subcapítulo analisaremos brevemente as duas novelas de Judith Teixeira, *Satânia* e *Insaciada*, publicadas em 1927, em uma única edição de *Satânia*. Antes é preciso ressaltar que a prosa da autora não é nosso foco de investigação, contudo, acreditamos ser importante levantar alguns pontos de sua escrita literária, referentes, principalmente, ao corpo e à sexualidade feminina que se encontram nessas novelas.

Satânia nos revela desde o título a intenção, por detrás da narrativa, de pontuar o que a sociedade considera como diabólico ou maléfico, o sexo. O desejo da protagonista será o alvo dessa construção. Conforme afirma Fábio Silva:

Satânia, lexema advindo do hebraico satã, no sentido de “inimigo” e “demoníaco”, significa um estado maligno ou desconforto pelo qual passará a protagonista Maria Margarida, que estará dividida entre a saciedade e desejo de seu corpo, por um homem ignóbil e rude, o caseiro de sua quinta, Manuel, e o compromisso sociocultural através de um casamento com um homem, António, do mesmo estrato social. Há um conflito de géneros e da assunção (ou não) de certos esteriótipos: entre ser esposa ou amante, entre o dever e o querer, oscilando a protagonista (filha única solteira, mulher intelectual e herdeira de uma fortuna) entre o cumprimento dos eu estatuto enquanto mulher e a sua própria autonomia (SILVA, 2015, p. 272).

A protagonista de Judith Teixeira em *Satânia* vive um dilema moral, sente-se atraída pelo caseiro, mas considera essa atração algo repulsivo, já que ele não pertence à mesma classe social dela. Ela representa a elite, a mulher, a sociedade portuguesa e os seus preconceitos quanto ao desejo feminino e quanto às camadas sociais. No artigo “O sexo e o nome. Notas para uma leitura das novelas de Judith Teixeira”, Ana Luísa Vilela discorre a respeito do assunto:

Tem, com acerto, sido apontada a explícita tematização, pela novela, da irrupção do “instinto da mulher” na protagonista que sucumbe, em paroxismos de autocensura intelectual (e classista), à “necessidade genésica de macho”, que lhe promete a “alegria rubra e natural” da carne, de todo incompatível com “as exigências da sua inteligência” (VILELA, 2017, p. 17) (grifos da autora).

A novela de Judith Teixeira, podemos dizer que é composta de uma linguagem poética, que revela a sensualidade de sua personagem principal Maria Margarida: “E assim ficava olhando os garridos e quentes coloridos da paisagem, à claridade intensa do sol que, entrando pela janela toda aberta, viera incendiar-lhe a cabeleira fulva e revolta (TEIXEIRA, 2015, p. 302)”.

Ao decorrer da narrativa, percebemos que Maria Margarida tem sentimentos conflitantes pelo caseiro Manuel, o que nos faz ver como a mulher desse tempo colocava seus desejos no mesmo lugar social que fora preconizado para ela. Ao passo que, “pela primeira vez sentira o seu instinto de mulher cedendo a um desejo forte de coisas desconhecidas pela sua carne”, a protagonista tinha os preconceitos sociais elitistas de sua época fortes em sua cabeça, por isso, “detestava esse homem boçal e forte que lhe acendera a carne num desejo ignóbil” (TEIXEIRA, 2015, p. 308).

O texto de Judith nos impressiona pelo modo de apresentação de uma mulher e de seu corpo. Nele, vemos temas como a menstruação sendo colocados como natural, posto que ainda era tabu no início do século XX. A menstruação aparece na narrativa explicitando a naturalidade desse evento que, embora fosse incômodo, era inerente ao corpo feminino. Assim, ela lembrou de uma “exigência dolorosa da natureza” que havia invadido a sua adolescência e “mortificara o seu corpo de adolescente: fora a primeira do seu organismo inferior, a condená-la a um sofrimento periódico e inevitável (TEIXEIRA, 2015, p. 303)”.

Por toda a novela de Teixeira, a dicotomia corpo e alma é retomada. A protagonista vive um intenso questionamento a respeito de seus desejos; ela não consegue parar de sentir-se atraída por Manuel, ao mesmo tempo evita essa atração por temer a sociedade e seus padrões. Assim, o narrador traça um panorama conflitante de Maria Margarida, onde ela, a todo momento, luta contra a carne e a racionalidade de suas ações, como vemos no trecho que fala sobre a sociedade a que ela pertencia e era “soberana pelo seu nome e pelo seu dinheiro, sobretudo pelo seu dinheiro, e onde a sua beleza realçava, poderia escolher um marido... Oh! Sim! Mas compraria os direitos de sua carne por uma eterna escravidão (TEIXEIRA, 2015, p. 312)”;

ou quando afirma que “Maria Margarida torturava-se, e as rebeldias da sua carne sadia morriam queimadas por uma cerebração intensa numa luta de domínio (TEIXEIRA, 2015, p. 313)”.

Na mesma perspectiva, Fábio Silva fala sobre a dicotomia encontrada na prosa de Judith Teixeira e de como ela revela a inclinação tradicionalista portuguesa que tanto reprimiu a luxúria defendida pela autora.

Retoma-se aqui o confronto entre a carne e o espírito, visto que a sociedade portuguesa conservadora reprime, baseada na tradição religiosa, os desejos carnis femininos, ou seja, a Luxúria defendida por Judith. Apesar de fugir do entendimento da mulher como um ser inferior, de caráter submisso ou ingênuo, Maria Margarida acaba por ceder às pressões sociais, e é sobretudo por isto que a própria se repreende (SILVA, 2015, p. 273).

Dessa maneira, notamos que a novela judithiana é, também, um grito de emancipação do corpo feminino. Bem como acontece com suas poesias, a narrativa da autora é uma crítica ao sistema patriarcal e conservador português, que impedia as mulheres de manifestarem suas vontades, entre elas as sexuais. O corpo da mulher era cerceado por convenções e a personagem Maria Margarida reflete a angústia das mulheres em não realizar seus desejos e viverem presas a essas convenções arcaicas. Assim, em capítulo intitulado "Cartas", a protagonista dirige-se a uma amiga e revela que casou e consumou o casamento, mas que teve que fazer o maior "sacrifício imposto" ao renegar sua vontade em prol do compromisso firmado com o então marido António: "consumei esta noite o maior sacrifício imposto à minha lealdade – como eu jamais pensei realizar! (TEIXEIRA, 2015, p. 321)". Entendemos que o sacrifício mencionado pela personagem é o mesmo imposto a todas as mulheres daquele tempo, o de se render ao seu papel de esposa, negando sua condição de mulher, da mesma maneira que seus desejos genuínos. Segue a transcrição de um trecho da carta de Maria Margarida a sua amiga Cristina, onde mostra a exata posição de uma mulher recém-casada que já vivencia a angústia em manter suas vontades à sombra de sua lealdade matrimonial.

Minha querida:

Segui o teu conselho e a vontade do meu pai – e o meu coração. Casei-me ontem às onze horas. O António está alegre como uma manhã de maio e eu... risonha como uma tarde de outono. O meu sorriso deve ser angustioso e estranho porque o António me olha por vezes inquieto. A boca amarga-me... Consumei esta noite o maior sacrifício imposto à minha lealdade – como jamais pensei realizar!... Enfim a elegância exterior compra-se às vezes bem cara! E quantas vezes à custa de uma deselegância interior! Tive toda a noite uma atitude mentirosa que eu não sei se terei coragem para repetir... Oh! O segredo da carne!... A minha grita indominável nuns braços que me não subjagam, numa ânsia que se não acalma... E tudo morre num tédio que o António não merece... Tenho a cabeça esvaída, nem posso continuar essa carta (TEIXEIRA, 2015, p. 321).

São as cartas, então, que irão terminar de contar a história amarga de Maria Margarida. Judith Teixeira traça o perfil da personagem casada, que se aniquila em um casamento no qual ela demonstra não estar totalmente imersa. Nas cartas, a personagem revela a sua amiga como suas noites continuam tediosas e aterrorizantes : "O António chama-me a sua linda

madrugada florentina, e eu penso com terror nas minhas madrugadas de tédio (TEIXEIRA, 2015, p. 322)”; e de como se sente prostituída dentro de um relacionamento ao qual não consegue se entregar “Passo os dias a compor cá dentro os motivos de luxúria e os beijos falsos que à noite me igualam às rameiras nesta prostituição ignóbil do meu corpo frio e insensível! (TEIXEIRA, 2015, p. 323).”

Sobre isto Fábio Silva afirma:

Nesta novela nada é estático e as atitudes e convicções da protagonista mudam, visto que ela vai, a contragosto, aceitar cumprir a sua função enquanto mulher casada, mesmo considerando tal atitude como uma verdadeira prostituição. O dever e o cumprimento de tarefas que são delegadas por imposição social como condição feminina faz Maria Margarida concluir que a prostituição tem outras vias que não a ideia pecaminosa, mas a autorizada e regulamentada, social e religiosamente, entendendo o quão problemática é a situação feminina (SILVA, 2015, p. 274).

O sofrimento vivenciado por Maria Margarida em um casamento que não a completa como mulher é colocado de forma gradativa na narrativa. À medida que a protagonista troca cartas com a amiga, notamos a elevação de seus problemas domésticos. A princípio as obrigações sexuais com o marido que a atormentavam, pois não tinha por ele atração sexual; depois o ciúme de António para com ela que lhe causticava os dias; a desconfiança e a possessividade do marido que se acentuavam; a solidão e incorfomidade com a falta de liberdade :“Tenho um mundo de mocidade a turbilhonar cá dentro! E este castigo injusto a vedar-me a alegria de viver com beleza!”; o abandono do marido por dias e a doença mental, depressão, que a leva à morte (TEIXEIRA, 2015).

O penar de Maria Margarida ao se casar com um homem por quem não nutria desejo algum, mas para o qual era obrigada a manter-se sempre disponível, porque acreditava ter deveres sociais e matrimoniais a cumprir é retratado por todas as cartas trocadas entre a protagonista e sua amiga. Toda essa angústia, seu conflito entre a carne e a razão levaram Maria Margarida a cometer suicídio. O episódio de sua morte é narrado de forma poética, demonstrando-nos como a dor em ser mulher, em uma sociedade que a submetia a prisões físicas e psicológicas, a levava ao ápice de sua confusão mental.

De súbito, entre as pilastras seculares do brasonado arco da entrada, surge a figura espectral de Maria Margarida. O vento fez um silêncio espasmico de assombro e as fontes emudeceram... A sua presença dolorosa parecia ter dominado a dor desgarrada e abstrata que há pouco blasfemava na voz clamorosa do vento. Os pinheiras, em redor, envoltos nos veludos densos da noite, dir-se-iam o cenário sinistro duma tragédia rara. E o vulto delgado de Maria Margarida, todo de branco, numa marcha refletida e lenta desaparece, perdendo-se ao longe na escuridão da noite... (TEIXEIRA, 2015, p. 344).

Bem como em *Satânia, Insaciada*, da mesma autora, estabelece uma trama baseada no

diálogo entre duas amigas. Aqui, Clara e Maria Eduarda trocam confidências a respeito dos pretendentes de Clara. Também na segunda narrativa, a protagonista reflete as temáticas a respeito da mulher e de seu desejo. Mais uma vez, a personagem principal tem sua vida pautada no conflito entre a carne e a razão.

Constituindo, antes do mais, esferas ontológicas e perceptivas, dotadas das modalidades básicas do querer, do saber, e do poder, Maria Margarida e Clara de Ataíde identificarão um certo tipo substantivo de mulher, explicitamente pertencente à intelectualidade, ao esteticismo, à excecionalidade e, também, à desadaptação profunda (tanto com o seu meio, como consigo própria). A sua ontologia é da ordem do problemático. De facto, Margarida e Clara não evoluem, não crescem: descobrem, debatem-se e renunciam. As duas narrativas relatam o seu processo de extinção (VILELA, 2017, p. 18).

Nessa última novela, novamente a retórica feminina aparece. Judith Teixeira parece mesmo querer marcar sua escrita, seja na poesia ou seja na prosa, pela voz da mulher e por seu desejo. Clara nega-se ao impulso dos sentimentos que nutre por José de Lencastre, porque esse não estaria a sua altura para a sociedade. A mulher, na figura de Clara, carrega a problemática acerca do sexo e dos valores sociais pregados pela elite portuguesa. Conforme vemos no último parágrafo da novela:

— Oh! o amor impossível!... Laberada que se extingue nas exigências do meu cérebro!... Amor, sensuália que eu filtro através do meu espírito de requinte e morre nostálgica de beleza... E para quê, para quê, esta angústia que eu não sei dizer e que só a minha alma doente de beleza compreende e sofre?! Ai, a minha carne terá de gritar eternamente!... e todo esse clamor terá de passar através do meu espírito faminto... insaciado!... E sempre o mesmo tédio a faltar-me, a vencer-me! (TEIXEIRA, 2015, p. 359).

Portanto, percebemos através das duas novelas de Judith Teixeira, que seu legado literário é de extrema importância para a cultura portuguesa, visto que escreveu sempre acerca das angústias femininas e, principalmente, sobre o querer da mulher e sobre a sua subtração.

5.3 A *femme fatale* e a lésbica, versões da mesma transgressão poética

Buscaremos, a partir desse sub-capítulo, desvendar a *femme fatale* e a lésbica, personagens frequentes na poesia de Judith Teixeira, que figuram na estética subversiva dos poetas decadentistas-simbolistas e que, na verdade, aqui em Judith, vão refletir sua busca por aceitação e por liberdade. As suas personagens serão representativas de sua transgressão poética.

Tendo em vista o erotismo como pulso condutor do poetizar de Judith Teixeira, encontramos aqui o ponto em comum com Gilka Machado. Ambas produziram poesia erótica em um tempo onde as mulheres começavam a sair de seus lares e a tomarem locais públicos. Elas foram muito importantes como voz no avanço da emancipação feminina. Todavia, no caso de Judith Teixeira, seus poemas evocam a condição do lesbianismo. Esse erotismo lésbico figurará a mulher como responsável por seu próprio prazer e também passível de ser responsável pelo prazer de outras mulheres. Ora, o homem e seu falo não teriam mais papel principal nas relações sexuais, portanto, não representariam mais a subjugação do sexo feminino.

Para tratar desse desejo de emancipação, os livros poéticos de Judith Teixeira serão nossos alvos de investigação. Retiraremos, portanto, alguns poemas de *Decadência* (1923), *Castelo de Sombras* (1923) e *Nua. Poemas Bizâncio* (1926) para embasar nossa análise sobre o discurso poético de Judith.

Iniciaremos nossa análise de *Decadência* com o poema “A Estátua”. Esse poema fala de uma estátua que simboliza o ideal de corpo feminino, reafirmado pela imagem de Vênus, deusa do amor e da beleza na mitologia romana. A referência à deusa Vênus também se coaduna com a literatura finissecular decadentista-simbolista. Nos primeiros versos o poema fala do corpo da estátua e de como isso prende os sentidos do eu lírico.

O teu corpo branco e esguio
prende todo o meu sentido...
Sonho que pela noite, altas horas,
aqueces o mármore frio
(TEIXEIRA, 2015, p. 47)

No decorrer do poema, os versos tornam-se mais eróticos e demonstram a intensidade dos desejos do eu lírico; o erotismo aparece associado a sua imaginação.

E quantas vezes pela escuridão,
a arder na febre dum delírio,
os olhos roxos como um lírio,
venho espreitar os gestos que eu sonhei...

— Sinto os rumores duma convulsão,
a confessar tudo que eu cismeí!
(TEIXEIRA, 2015, p. 47)

Ao final, a Vênus aparece representando a sensualidade do corpo feminino. Nos versos “Pecado mortal/ do meu pensamento!” percebemos o sentimento de culpa do eu lírico feminino em desejar o corpo da musa.

Ó Vênus sensual!
Pecado mortal
dos meus pensamentos!

Tens nos seios de bicos acerados,
 num tormento,
 a singular razão dos meus cuidados!
 (TEIXEIRA, 2015, p. 47)

Outro poema que podemos destacar nesse trabalho é “Flores de Cactus”, devido ao seu grau de erotismo, como bem evidencia a própria autora em sua conferência *De Mim*: “Eu vejo a flor de cactus refulgente e rubra uma bacante em orgias pagãs, e assim as cantei no meu livro *Decadência* (TEIXEIRA, 2015, p. 286)”.

Flores de cactus, resplandecentes,
 espelhantes, encarnadas!
 Rubras gragalhadas
 de cortesãs...
 Embriagam-se de sol,
 pelas doiradas manhãs,
 viçosas e ardentes!
 (TEIXEIRA, 2015, p. 52)

Na primeira estrofe as “rubras gargalhadas” nos dão a dimensão do olhar do eu lírico para o deserto onde as cortesãs embriagam-se de sol, assim como as flores de cactus que também resplandecem com o calor das manhãs ensolaradas. A natureza aqui toma às vezes de protagonista do desejo sexual, as flores e as cortesãs assumem o mesmo papel e as mesmas sensações.

Bela flor impudente!
 Brilha o sol rutilante
 nas suas pétalas vermelhas...
 É sugestivo
 o ar insolente
 e petulante,
 como se deixam morder
 pelas doiradas abelhas!

Nascem para ser beijadas
 e possuídas
 pelo sol abrasador...
 Lascivas,
 predestinadas
 para os mistérios do amor!
 (TEIXEIRA, 2015, p. 52)

O encontro das flores com o sol completa a metáfora sexual do poema, as “pétalas vermelhas” possuem ares insolentes, elas nascem para serem possuídas pelo sol. Judith Teixeira brinca com as palavras e a autora personifica os elementos da natureza para tomarem o lugar dos amantes de seus poemas.

Eu gosto desta flor pagã
 e sensual,
 que num místico ritual

se entrega toda aberta
aos beijos fulvos do sol!

Ó flor do cactus enrubecida!
No teu vermelho, há sangue, há vida...
— E eu tenho uma enorme sede de viver!
(TEIXEIRA, 2015, p. 52 e 53)

Nos últimos versos desse poema, o eu lírico declara-se para a flor, que aparece como “pagã e sensual”. A flor, como as pessoas que se entregavam aos seus desejos, se afastavam dos dogmas religiosos e, talvez por isso, ela apareça como pagã. E também porque é sensual, ela se entrega em um “místico ritual”, “toda aberta” ao sol. O vermelho da flor representa a vida, vida que o eu lírico tem pela “sede de viver”. Essa “sede de viver” nos revela mais que a declaração do eu lírico, ela é a declaração da liberdade que as mulheres procuravam ter e que Judith Teixeira tentava expor através de sua arte.

Desse modo, a primeira obra de Judith Teixeira reflete toda a sua vontade em evidenciar o erotismo feminino, mas um erotismo que encontra voz no desejo homoafetivo. Ao longo do livro as percepções de um eu lírico feminino toma às vezes a forma de cortejador e admirador das personagens. Notamos isso em “A minha amante”, onde o eu lírico feminino assume o desejo que sente por outra mulher, sua amante, que pode ser real ou imaginária. Os versos “Eles sabem lá o que há de sublime/ Nos meus sonhos de prazer...” (TEIXEIRA, 2015, p. 82), sugerem que o eu lírico não se importa com a opinião da sociedade, que não entendia a maneira com que elas (as amantes) se relacionavam. Logo, para a autora, os padrões sociais e o meio literário ficam em segundo plano, sua poesia tira o véu da sexualidade feminina e rompe com as convenções patriarcais.

Dizem que eu tenho amores contigo!
Deixa-os dizer!...
Eles sabem lá o que há de sublime,
nos meus sonhos de prazer...
(TEIXEIRA, 2015, p. 82)

Ao passo que avançamos a leitura do poema, somos tomados pela força de seus versos. O eu lírico feminino está embriagado pelo desejo que a amante lhe proporciona.

De madrugada, logo ao despertar,
Há quem me tenha ouvido gritar
Pelo teu nome

Dizem — e eu não protesto —
Que seja qual for
o meu aspecto
tu estás
na minha fisionomia
e no meu gesto!.

Dizem que eu me embriago toda em cores
 Para te esquecer...
 E que de noite pelos corredores
 Quando vou passando para te ir buscar,
 Levo risos de louca, no olhar!
 (TEIXEIRA, 2015, p. 82).

O verso “Levo risos de louca, no olhar” chama-nos atenção por demonstrar a intensidade do amor que beira ao desatino. Mas que também retoma a questão do machismo estrutural que estereotipou de louca ou promíscua às mulheres que se atreveram a viver um amor fora dos padrões conservadores.

Ainda nos versos de “A minha amante”, notamos como a *femme fatale* aparece diluída em forma de sensualidade feminina. Ela aparece figurada como o “pecado”, a “perdição” e o “gênio do mal”, isso porque a sociedade tem medo do poder desta mulher, uma mulher que não se esconde e que libera seus desejos sem preocupar-se com as regras sociais. A mulher fatal não é uma mulher promíscua, que tem o poder de destruir amantes, mas sim é uma mulher que enfrenta o patriarcado e não se curva às vontades dos homens. Aqui, nos versos de Judith Teixeira, é a mulher que encanta o eu lírico e que o mantém vivo.

Não entendem dos meus amores contigo—
 Não entendem deste luar de beijos...
 —Há quem lhe chame a tara perversa,
 Dum ser destrambelhado e sensual!
 Chamam-te o génio do mal—
 O meu castigo...
 E eu em sombras alheio-me dispersa...

E ninguém sabe que é de ti que eu vivo...
 Que és tu que doiras ainda,
 O meu castelo em ruína...
 Que fazes da hora má, a hora linda
 Dos meus sonhos voluptuosos—
 Não faltes aos meus apelos dolorosos
 —Adormenta esta dor que me domina!
 (TEIXEIRA, 2015, p. 82 e 83).

O último poema que analisaremos é “A Mulher do Vestido Encarnado”, onde vemos a clara representação de uma prostituta, que vive à margem da sociedade e representa o pecado atribuído às mulheres. A prostituta, que também é uma das figurações da *femme fatale*, como vimos com Baudelaire em sua poesia e com o crítico Dominique Maingueneau, é a alegoria do próprio artista, que passa a se prostituir em troca de uma aceitação no mercado editorial. Todavia, falar da prostituta no contexto judithiano é falar da mulher e da visão que a sociedade possui dela.

Ameigam teu corpo airoso

requebros sensuais,
 e o teu perfil
 felino e vicioso
 diz-nos pecados brutais...
 _ Paixões perversas
 onde o crime é gozo!
 (TEIXEIRA, 2015, p. 89).

O poder dessa mulher fatal se mistura a sua vida miserável, o que fica evidenciado nos versos: “Carne que a horas se contrata,/ e onde a tísica já fez guarida;/ vendida por suja prata/em tanta noite perdida...”. Porém, os versos nos mostram a volúpia dessa mulher que envolve e leva os homens ao pecado; aqui temos a mulher fatal e seu fatal poder de sedução. Percebe-se, desse modo, que a figuração dessa mulher luxuriosa e maléfica, fomenta uma crítica ao sistema patriarcal português.

(...)
 Perderam-se tantas, tantas
 Mocidades
 nos teus olhares diabólicos,
 que nem tu já sabes quantas!

E ninguém te perguntou
 Ainda, mulher perdida,
 Que desgraçado amor foi esse
 Que te arrastou
 A essa vida, negra vida!...

E às vezes,
 Cuspindo sangue
 Em noites de guitarrada,
 A tua boca tão mordida,
 Cantando, à desgarrada,
 Fala do amor crueldade
 _ um amor todo ruína,
 Um amor todo saudade!
 (...)
 (TEIXEIRA, 2015, p. 89 e 90)

A segunda obra poética de Judith Teixeira, *Castelo de Sombras*, publicada em 1923, denuncia, mais uma vez, sua audácia poética e discursiva. A poeta mostra-se desnudada pelos sentidos, rompendo, novamente, com as críticas e com os padrões conservadores da sociedade portuguesa. Conforme a própria autora diz em *De Mim* (1926), sua poesia corresponde a uma atitude artística interior, que mais que somente chocar através dos versos eróticos, pretende impor-se como artista.

Quero confessar, pois, à vossa inteligência, que toda a luxúria em que ritmei certas atitudes nos meus poemas representa sobretudo a forma mais pomposa e elegante que poderia corresponder a uma atitude interior mais comandada pela Arte do que pelos avisos duma moral que uma sociedade se cansa em recomendar aos outros á força de a infringir (TEIXEIRA, 2015, p. 282).

Desse modo, *Castelo de Sombras*, fora publicado no mesmo ano do lançamento do malfadado *Decadência*, que precisou ser reeditado no final do mesmo ano, 1923, por ter sido censurado e queimado pelo governo português. Assim, há de se levar em conta que a poeta Judith Teixeira não teve grande aceitação nessa sua segunda obra poética. Visto que seus versos continuavam a mexer com os tabus sociais.

O tom sombrio do livro, expresso desde seu título *Castelo de Sombras*, deixa o erotismo de Judith sob a mesma perspectiva da morte. A intensidade dos dois temas andam lado a lado. Traduz-se, assim, o tema da morte e da melancolia do decadentismo-simbolismo e evoca-se a modernidade na expressão do desejo feminino. No poema “Ninguém”, que inaugura o livro, a relação de tristeza, de solidão e de escuridão misturam-se ao desejo.

Embriaguei-me num doido desejo
e adoeci de saudade.
Caí no vago..., no indeciso...
Não me encontro, não me vejo –
perscruto a imensidade!...

E fico a tactear na escuridão...
Ninguém..., ninguém...
Nem eu, tão pouco!

Encontro apenas
O tumultuar dum coração
Aprisionado dentro do meu peito
aos saltos como um louco.
(TEIXEIRA, 2015, p. 95)

A prevalência dos desejos femininos aparece com mais sutileza no poema “Duma carta”. Nos trechos destacados do poema, notamos que há uma delicadeza na abordagem dos sentimentos do eu lírico. Os primeiros versos expressam a solidão daquele que escreve para falar das suas mágoas e deu seu amor.

Escrevi-te ontem
somente para dizer
das minhas mágoas e do meu amor...
O sol morria...
Tudo era sombra em redor
e eu... ainda escrevia...

A pena sempre a correr
sobre o papel,
deixava cintilações,
nas pedras do
meu anel!

(...)
(TEIXEIRA, 2015, p. 97)

A dicotomia entre amor e mágoa tratam ao mesmo tempo das relações amorosas e da relação entre o escritor e a escrita, o que podemos notar nas poesias do *Castelo de Sombras*, revelando, assim, o amor e a dor que Judith Teixeira sentia em sua vida artística.

Nascera a lua,
E a pena, nos bicos leves,
dizia ainda:
_ Sou tua!
Porque é que me não escreves?
Mas o papel acabou,
e a pena continuou:

Porque é que me não escreves?
O meu amor é todo teu
Só eu te sei amar!
_ Só eu!...
(TEIXEIRA, 2015, p. 97 e 98)

O erotismo do poema fica por conta da expressão “Sou tua”, que traduz a relação de amor entre quem escreve uma carta e a pena. Dessa relação, podemos denotar várias outras relações, como a do escritor e sua escrita, do artista e sua arte e a relação entre amantes. Ainda o poema “Sonho”, da mesma coletânea poética, mostra o erotismo da poeta Judith Teixeira. A morte e o desejo encontram-se em um ato de profanação do corpo e da alma. O eu lírico nesses versos, vai tratar da morte do desejo feminino e de como só a febre dos beijos pode ressuscitá-lo.

Tive esta noite um sonho torturado,
estranho e singular;
Alguém sobre o meu peito magoado
Prendia seu olhar...

E pálido, dizia-me a tremer:
_ Abre teu peito tanto
Que meus olhos tua alma possam ver,
já morta há não sei quanto!
(TEIXEIRA, 2015, p. 99)

Os quatro primeiros versos apontam para a temática do desejo redescoberto pela mulher, que sonha com alguém a prender seu olhar sobre seu peito que ainda estava magoado. É preciso dizer que o “alguém” não revela o gênero de quem pretende reviver o corpo defunto no poema, portanto, parece não ser importante para Judith Teixeira especificar o sexo dos amantes em sua poesia, mesmo depois dos ataques que sofreu devido a sua poesia homoerótica.

O eu lírico continua reafirmando o desejo que invade o corpo morto e retoma a alma perdida como uma ressuscitação. O sopro de vida vem do desejo que toma o corpo de mulher já “morta há não sei quanto!”. Assim, notamos nas duas outras estrofes do poema a

representação ainda mais forte do erotismo poético de Judith Teixeira, que parece “ressuscitar” em sua escrita.

_ É morta, sim! Mas vai ressuscitar!
Erguem-na meus desejos!
Vai reviver à luz do meu olhar
na febre dos meus beijos!

E no mistério dessa noite escura
_ minha alma cor de lírio
vieram profanar-te a sepultura
meus sonhos de delírio!
(TEIXEIRA, 2015, p. 99)

A obra poética *Nua*, terceira produção de Judith Teixeira, de 1926, vemos a retomada do homoerotismo da autora com mais força, sendo o livro no qual a poeta colocou “toda a sinceridade” da sua “consciência de mulher e de Artista, e toda a verdade da minha sensibilidade constantemente sequiosa de Beleza (TEIXEIRA, 2015, p. 281)”.

Claudia Alonso fala da obra *Nua* e do que de transgressor a obra contém, demonstrando além da transgressão da poeta, o seu “descaso” para com as “convenções sociais”. De acordo com Claudia Alonso:

Se é certo que a modernidade condiz com o despontar de uma perspectiva e de um protagonismo feminino inédito, em *Nua* é sintomática a presença transgressora de uma mulher a fumar (...). A imagem é indicativa do descaso de Teixeira para com as convenções sociais: nas *années folles* dos anos vinte, o ato de fumar denotava uma mulher emancipada e por isso frequentemente mal vista (ALONSO, 2015, p. 32).

O poema citado por Claudia Alonso, “O Fumo do meu cigarro”, demonstra a mulher à frente de seu tempo, que exhibe sua modernidade e não se preocupa com o que possam pensar sobre ela. O cigarro representa uma certa liberdade feminina nesse momento, já que era um vício/prazer reservado aos homens. De certo modo, ao se alinharem aos padrões boêmios masculinos, as mulheres ganhavam espaço nesses círculos e apresentavam-se como donas de suas vontades.

O sol morre lá fora
num deslumbramento,
feérico e bizarro...
e o meu olhar vai seguindo
as espirais caprichosas,
e ondulantes,
do fumo do meu cigarro.

Aconchego mais
a seda esmaecida
que me envolve e não me aquece...
E penso em ti,
e na minha vida
tão partida
e tão diversa!

Enquanto a fita, cinzenta e leve,
 volteia,
 se enlaça
 e se dispersa!
 (...)
 (TEIXEIRA, 2015, p. 138)

As duas primeiras estrofes reescritas acima, fazem um paralelo entre a ondulação da fumaça do cigarro e dos pensamentos da mulher. As ondas de pensamentos, são vagas, assumem a angústia dessa mulher e suas incertezas, ao mesmo tempo em que o poema traça linhas de tédio e insatisfação: “Que tédio, Senhor/ enrola a minha lembrança!/ - Nada vem sobressaltar os meus nervos quietos/ e vencidos!...”; o eu lírico retoma a *femme fatale*, retratada nos últimos versos do poema como a “Duquesa de Brabante!”, mulher impiedosa, ativa e rebelde.

Afoga-me a estranha insânia
 dum louco desígnio – raro e torturante...
 E fico-me a cismar
 na volúpia enfastiada
 e nos tédios ruivos
 desta hora desolada
 e impenitente,
 e ante o meu olhar
 ensombrado e consciente,
 ergueu-se, rática e impiedosa,
 a nostálgica, amorosa
 Duquesa de Brabante!...
 - essa orquídea ativa e rara
 que, numa rebeldia
 fidalga e sem remédio,
 arrefecia
 em horas de extermínio
 as horas criminosas do seu tédio!
 (TEIXEIRA, 2015, p. 138)

A “Duquesa de Brabante”, mulher ativa e impiedosa que aparece aqui nos versos de Judith Teixeira, retoma, conforme Claudia Alonso, um outro poema do século XIX, de Gomes Leal, em que a Senhora de Brabante é culpada por ter um filho monstruoso. Dessa forma, Claudia Alonso fala sobre a “Duquesa de Brabante”, conforme ela a não conformidade da duquesa com a morte de seu filho a transforma numa mulher fatal para a nação portuguesa:

Mesmo depois da morte da criança, ela continuara de luto pelo “monstro”, de uma forma que era, presumivelmente, inteiramente contrária à sobrevivência saudável da nação. Curiosamente, o poema de Teixeira não menciona sequer o filho monstruoso, incidindo antes sobre o vulto fantasmagórico da duquesa: “ergueu-se rática e impiedosa” em sua “rebeldia/ fidalga e sem remédio”. A Senhora de Brabante, à semelhança de Teixeira, é a personificação de uma mulher considerada perversa, por não poder ou não estar disposta a reproduzir o que dela se esperava. É de crer que, justamente por isso, Teixeira se identifique com esta figura dissidente, condenada a

assombrar o imaginário coletivo nacional (ALONSO, 2015, p. 33).

Em *Nua*, Judith Teixeira coloca as musas de marfim e seus corpos em evidência novamente, representando a beleza singular da mulher, bem como sua sensualidade. Da mesma forma, restabelece o homoerotismo, através do olhar, da admiração do eu lírico feminino para a musa em forma de estátua. Por isso, em “Ilusão”, a musa grega de Bizâncio, estátua perfeita cultuada pelo eu lírico, traça tanto o homoerotismo como a influência do movimento simbolista na poesia de Judith Teixeira.

Vens todas as madrugadas
prender-te nos meus sonhos
- estátua de Bizâncio
esculpida em neve!
E poisas tua mão
macia e leve
nas minhas pálpebras magoadas...
(TEIXEIRA, 2015, p. 136)

A nudez aparece nesse poema para reafirmar o título da coletânea poética e a postura da poeta à frente de seu tempo. A transgressão literária de Judith Teixeira, revelada pelo erotismo de seu poema é explicada pela própria poeta como sendo necessária em um século de transformações como o século XX: “Decerto, minhas senhoras e meus senhores, não pode haver condições limitadas para a nossa vida de Arte neste século que é sobretudo da epopeia da Febre e das Velocidades! (TEIXEIRA, 2015, p. 291)”.

A estátua nua simboliza a beleza do corpo da mulher, sua sensualidade e o desejo que carrega. O eu lírico evoca a mulher e sua nudez: “Vens toda nua, recortada em graça,/rebrilhante, iluminada!”. Assim, no decorrer dos versos, notamos como o eu lírico se anuncia cada vez mais erótico, a nudez do corpo da mulher evocada por Judith nesse poema denota o tom homoerótico de seu poetizar, como observamos em alguns versos transcritos abaixo:

Sobre a nudez moça de teu corpo,
dois cisnes eretos
quedam-se cismando em brancas estesias,
e na seda roxa
do meu leito,
em rúbidos clarões,
nascem, maceradas,
as orquídeas vermelhas
das minhas sensações!...

És linda assim: toda nua,
no minuto doce
em que me trazes
a clara oferta do teu corpo
e reclamas firmemente
a minha posse!...
(...)
(TEIXEIRA, 2015, p. 136 e 137)

Nos últimos versos de *Nua* a figura de Salomé também é evocada. Aos moldes dos decadentistas-simbolistas, Judith Teixeira traz a figura da dançarina sensual, e, por sua vez, da *femme fatal*.

Loira Salomé
de ritmos esculturais!
Vens mais nua
esta madrugada!
Vem esconder-te na sombra dos meus olhos
e não queiras deixar-me...
ai nunca, nunca mais!
(TEIXEIRA, 2015, p.137)

Por toda a coletânea *Nua*, verificamos a insistência do eu poético em trazer à tona a mulher fatal, que age de maneira ativa e não se importa com os juízos que a sociedade faz de si. Até agora, é a obra em que Judith Teixeira expõe com maior veemência seu homoerotismo e a prevalência de mulheres fatais, que aqui são a expressão da modernidade e da indagação dos dogmas consagrados.

O terceiro poema que iremos analisar dessa obra, então, será “A bailarina vermelha”, que descreve uma mulher que, ao dançar, seduz, assim como a Salomé retratada no poema anterior. É preciso dizer que, como vimos anteriormente, esse poema foi alvo das críticas cruéis feitas contra Judith Teixeira e sua poesia, dele fizeram uma paródia a fim de colocar a poesia e a poeta em um lugar inferior ao que elas mereciam. No entanto, notamos aqui como seus versos são profundos e coerentes a sua manifestação estética.

Nos versos iniciais da poesia, já percebemos como “A bailarina vermelha” é uma “tentação”, que possui uma “lúxura dominante nos quadris”, logo, uma *femme fatal* que, ao mostrar suas curvas na dança, tem o poder de dominar a quem a admira. Essa figuração comprova a transgressão poética de Judith Teixeira e o erotismo poético, evidenciado pela *femme fatal*, demonstra sua vontade de mostrar a mulher como quem comanda seus desejos. A dançarina é mais que uma tentação, é uma “original tentação”, que remete ao fruto proibido, que Eva teria provado, contrariando a vontade de Deus. O fruto proibido aqui é a própria mulher e, dessa forma, a poeta toca no tema central do patriarcado, o aprisionamento do desejo feminino através do discurso cristão de perversidade/ingenuidade da mulher.

Ela passa,
a papoila rubra,
esvoaçando graça,
a sorrir...
Original tentação
de estranho sabor:
a sua boca – romã luzente,

a refulgir!...
(...)

E ela passa
entornando dor,
a agonizar Beleza!...
Um sonho de volúpia
que logo se desfaz,
em ruivas gargalhadas
dispersas... desgrenhadas!...
(...)

Fulva, esguia, incoerente...
Flor do vício
esvoaçando graça
na noite tempestuosa
do meu olhar!...
Como uma brasa ardente,
infernai e dolorosa,
... a bailar ...
a bailar!...
(TEIXEIRA, 2015, p. 141 e 142)

Outros poemas de *Nua* nos revelam o erotismo e o corpo feminino, como na sessão intitulada “Volúpia”, que possui quatro poemas de teor erótico que abordam a sensualidade e a luxúria, sendo eles: “Rosas pálidas”, “Volúpia”, “Scheherazade” e “Mais beijos”. Desses poemas, cabe transcrever aqui o “Scheherazade” que retrata alguns dos principais temas de Judith, o erotismo, o corpo feminino, e a relação homoafetiva.

Assim... de mansinho...
une a tua boca à minha boca.
Amor, assim... devagarinho...
entorna mais sombra nos teus olhos!
E sonha, e sofre ainda
a luxúria do meu beijo...
Oh como a volúpia é linda,
crispando o teu desejo!
(...)

Lá fora, o dia morre tristemente
Não vejas, meu Bem,
oh! não queiras ver
o céu nostálgico,
opalescente
e agonizante!...
Fecha ainda mais,
na ternura dos teus braços,
a graça perturbada
do meu corpo feminino...
E sofre... queima ainda
a linda Sultana do teu desejo,
na brasa do teu beijo
agónico...
soluçante...
e que não finda!
(TEIXEIRA, 2015, p. 166)

Portanto, notamos ao longo desse capítulo que Judith Teixeira transgrediu de diversas maneiras dentro do cenário literário português. A poeta chocou com sua poesia homoerótica, fazendo uma verdadeira transformação na forma de se falar do amor e do sexo femininos. Ao revisitar os poemas masculinos a autora mostra o erotismo feminino com um olhar de dentro para fora.

CONCLUSÃO

Vimos no presente trabalho que a poesia desenvolvida por Judith Teixeira e Gilka Machado transgrediu e, de certa maneira, revolucionou a poesia de autoria feminina no Brasil e em Portugal. Isso porque ambas mexeram no cerne da paisagem literária, quando elaboraram poesias eróticas que evidenciavam o corpo feminino e o desejo das mulheres. Essa manifestação do erotismo feminino deu voz às mulheres e aos seus desejos, em uma tentativa de retirá-las do claustro e da invisibilidade.

Sabemos que o erotismo feminino, reprimido ao longo da história da humanidade, foi mais uma das prisões impostas pelo poder masculino. Portanto, é a *femme fatale*, encarnada nos versos de Judith e Gilka, que nos dá a dimensão do erotismo proposto por ambas. A *femme fatale* também nos revela o lugar da mulher e do poeta naquela sociedade, que nessa ocasião era o de marginal.

Os tempos modernos imprimem um novo ritmo ao tempo. O sujeito começa a pertencer à cidade de maneira tão descartável quanto qualquer produto, porque também torna-se um deles, já que a burguesia se alimenta da produção do proletariado e de seu consumo desenfreado. Tudo é mercadoria: a arte, a moda, a cultura, a poesia e o poeta. As relações de poder estão vinculadas ao consumo que começa a ser alvo de apreciação e sinônimo de estabilidade, portanto, objeto de desejo. Para compreendermos os tempos modernos em que a poesia "moderna" surge e as temáticas próprias desse período, usamos o material teórico de Walter Benjamin, Georg Simmel e Charles Baudelaire. Através de Baudelaire, conseguimos entender a modernidade e o olhar do artista sobre ela e, tanto seus textos críticos quanto sua poesia nos retratam a visão do artista/poeta para a sociedade burguesa que se impunha na segunda metade do século XIX.

Desse modo, entendemos que, para este trabalho, a poesia de Baudelaire serviu de baliza para entender o panorama das questões sociais que vigoravam naquele tempo. A partir da evidência do marginal e do vulgar, o poeta tenta tocar aquela sociedade que, apesar de ser envolta por uma atmosfera de revolução e novas concepções filosóficas, mantinha-se conservadora. Não há, todavia, uma intenção política por trás dos textos e dos versos baudelairianos, mas sim uma vontade de questionar a modernidade e suas contradições, rompendo de certa forma com a estética clássica. Entendemos que seu discurso poético mexeu com a sociedade ao apresentar temas antes não revelados e veio a influenciar os poetas do final do século XIX, bem como autores como Gilka Machado e Judith Teixeira, no início do

século XX, objeto do nosso estudo.

A fim de aprofundarmos no erotismo na literatura e na repressão da manifestação à sexualidade, principalmente a sexualidade feminina, utilizamos o estudo de George Bataille, em *O erotismo* (1987), Octavio Paz com a ligação do erotismo e à linguagem poética, em *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), e Michel Foucault, com sua *História da Sexualidade* (1999). Dominique Maingueneau nos trouxe considerações a respeito da *Femme fatale*, que utilizamos em nossa análise das obras de Gilka Machado e Judith Teixeira, notadamente em sua obra *Féminin fatal* (1999).

Logo, é por meio da figuração da *femme fatale*, sob o viés de Maingueneau, que nossa abordagem sobre a representação erótica nos versos das poetisas brasileira e portuguesa Gilka Machado e Judith Teixeira se sustenta. Isso porque a figura da mulher aqui levanta abordagens que são ainda tabus: a mulher fatal exerce o poder de sedução, por isso, seu desejo é alvo desta cena. O desejo é a libertação desta mulher fatal e é através dele que ela se impõe. O artista utiliza-se da *femme fatale* e de outros personagens para, em um exercício de metalinguagem, mostrar as contradições do mundo moderno e do artista nesse período.

Para entendermos melhor a invisibilidade das mulheres na história da humanidade e na história literária dos países que pesquisamos, Brasil e Portugal, recorreremos aos estudos de autoras como Michelle Perrot, Joan Scott, Virginia Woolf e Simone de Beauvoir. Cada uma dessas autoras elaborou estudos e teorias que preenchem nossa tese com a evolução da história das mulheres e suas conquistas.

Desse modo, conseguimos entender que as autoras que surgem no final do século XIX e início do XX enfrentam muitas dificuldades para produzirem, pois enfrentam as barreiras impostas pela sociedade patriarcal. Como consequência, essas autoras e suas obras foram invisibilizadas por diversos motivos, especialmente, por não atenderem aos pressupostos do gosto masculino predominante na crítica literária e no mundo intelectual. A crítica e os intelectuais rejeitavam a literatura de autoria feminina tanto por considerar inferior à escrita dos escritores consagrados como por rejeitar o fato de mulheres saírem de seus lares e se expressarem.

Diante dos poemas que serviram de *corpus* para nossa pesquisa, vimos que a poesia erótica de Gilka Machado e Judith Teixeira causa espanto e introduz uma fissura nos campos literários brasileiro e português, porque toca nas questões mais profundas em relação à liberdade das mulheres, questionando assim o poder masculino. Dessa forma, a figuração da *femme fatale* nos poemas dessas autoras, são a expressão da mulher e de sua busca por liberdade e emancipação.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamim. *Literatura de língua portuguesa: marcos e marcas Portugal*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007. p.242-250.
- AGOSTINHO, Larissa Drigo. A poesia de S. Mallarmé. *Acta Scientiarum. Language and Culture*. Maringá, v. 33, n. 1, p. 31-8, 2011.
- ALBUQUERQUE, Medeiros. *Páginas de Crítica*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro e Maurilio, 1920.
- ALMEIDA, Virginia de Castro e. *A Mulher*. Lisboa: Livraria Classica Editora, 1913.
- ALONSO, Cláudia Pazos; SILVA, Fabio Mario da. Prosa e poesia – Judith Teixeira. In: TEIXEIRA, Judith. *Judith Teixeira: um caso modernista insólito*. Alfragide: Dom Quixote, 2015. p. 21 – 38.
- ALONSO, Cláudia Pazos; SILVA, Fabio Mario da. Prosa e poesia – Judith Teixeira. In: TEIXEIRA, Judith. *Judith Teixeira: um caso modernista insólito*. Alfragide: Dom Quixote, 2015. p. 205–214.
- AMARELHE, A bailarina cor de sangue. *O Sempre Fixe*. Lisboa, n. 8, p. 05, jul. 1926.
- AMORA, A. Soares. *O Simbolismo*. 5. ed. São Paulo: Difel, 1961.
- ANJOS, Augusto. Eu. In: *Domínio Público*. 1998. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn00054a.pdf>. Acesso em: 15 ago 2020.
- ARAÚJO, Gilberto. Notas Críticas. In: MACHADO, Gilka. *Gilka Machado, Poesia Completa*. São Paulo: V. de Moura Mendonça – Livros, 2017. p. 426. (Selo Demônio Negro).
- ARRAES, Jarid. Notas Críticas. In: MACHADO, Gilka. *Gilka Machado, Poesia Completa*. São Paulo: V. de Moura Mendonça – Livros, 2017. p. 427. (Selo Demônio Negro).
- ASSIS, Machado. *Helena*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000008.pdf>. S/A. Acesso em: 15 set. 2020.
- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas Filosofia da imaginação criadora*. São Paulo: Vozes, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Apresentação Marcelo Jacques; tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. [Ed. esp.]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BARROS, Fernando Monteiro. A poesia da *Belle Époque* nas revistas *Kósmos* e *Renascença*: Victor Silva. In: QUELHAS, Iza; CORRÊA, Irineu E. Jones (org.). *Papéis efêmeros, explorações permanentes*. [S.l.]: Livre Expressão, 2014. p. 42-53.

BATAILLE, Geroge. *O erotismo*. Tradução: Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo. 1. Fatos e mitos*. 4. ed. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo. 2. A experiência vivida*. 2. ed. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte nos tempos de suas técnicas de reprodução. Tradução de J. L. Grunnewald. In: CIVITA, Victor. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: KOTHE, Flávio (org); FERNANDES, Florestan (coord.). *Walter Benjamin: Sociologia*. São Paulo: Ed. Ática, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 109-110.

BLASCO, Mercedes. *Vagabunda: seguimento às memórias de uma atriz: 1908 a 1919*. Lisboa: J. Rodrigues, 1920.

BLASCO, Mercedes. *Versos de Mulher*. Lisboa: Portugal-Brasil Sociedade Editora, 1924.

BLASCO, Mercedes. *Enjeitada*, Lisboa: J. Rodrigues, 1937.

BLOOM, Harold. *O Canône Ocidental*. Tradução: Manuel Frias Martins. Lisboa: Círculo de leitores, 1994.

BOMENY, Helena Maria Bousquet. COSTA, Vanda Maria Ribeiro SCHWARTZMAN, Simon. Introdução à primeira edição. In: BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro; SCHWARTZMAN, Simon. *Tempos de Capanema*. 1. ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo; Editora Paz e Terra, 1984. Disponível em: <http://www.schwartzman.org.br/>. Acesso em: 18 jul. 2020.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia da Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BLASCO, Mercedes. *Vagabunda*. Seguimento às Memórias de uma atriz, 1908 a 1919. Lisboa: J. Rodrigues, 1920. p. 289.

- BLASCO, Mercedes. *Versos de Mulher*. Lisboa: Sociedade Editora, 1924. p. 11
- BLASCO, Mercedes. *Engeitada*. Lisboa: J. Rodrigues, 1937. p. 56.
- BRANCO, Camilo Castelo. *Scenas da Foz*. 4. ed. Lisboa: Companhia editora de publicações ilustradas, 1957.
- BRANCO, Castilho Gabriela. A missão da mulher portuguesa na Literatura, na arte e no Lar. *Diário de Notícias*. Lisboa, 14 de dez. de 1925. De mulher pra mulher. p. 2.
- BRASIL. DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO. Brasília, 17 de dezembro de 1910. *Estatuto do Partido Republicano Feminino*. Brasília: p. 47, seção 1, 1910. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/1796366/pg-47-secao-1-diario-oficial-da-uniao>. Acesso em: 25 nov. 2020.
- CAETANO, Marcello. Arte sem moral nenhuma. *Revista Ordem Nova*, n. 5, p. 156–158, jun./jul. 1926.
- CABETE, A. A luta anti-alcoólica: reformas sociais – O que há a fazer em Portugal – A propaganda na escola. *Revista A Batalha*, Lisboa, p. 6, maio 1924.
- CAMPOS, Humberto de. *Crítica*. 2. ed. Rio de Janeiro: São Paulo: Porto Alegre: W. M. Jackson, 1945.
- CAMPOS, Humberto de. *Diário Secreto*. [S.l.: s.n.], 1954. v. 2 p.50.
- CARDOSO, Nuno Catharino. *Poetisas Portuguesas*. Lisboa: Livraria Científica, 1917.
- CAROLLO, Cassiana Lacerda (org.). *Correspondência inédita de Nestor Vítor dos Santos a Emiliano Pernetta (II) 1913 – 1914*. Curitiba: Letras, 1976. p. 421-432.
- CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 1. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Cia. Editores, 1919.
- CASCUDO, Luiz da Câmara. *Alma Patrícia (1921)*. Mossoró (RN): Coleção Mossoroense, 1991. (Série “C”, volume 743).
- CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- CLEMENTE, Elvo. *Folhas do caminho*. Rio Grande do Sul: EDIPUCRS, 2003.
- COELHO, Maria Teresa Pinto. *Apocalipse e regeneração: o Ultimatum e a mitologia da Pátria na literatura finissecular*. Lisboa: Edição Cosmos, 1996.
- COVA, Anne. O que é o feminismo? Uma abordagem histórica. In: O MOVIMENTO FEMINISTA EM PORTUGAL, 1998, Lisboa. *Actas do seminário*. Lisboa: UMAR, 1998. p. 8-15.

- DAL FARRA, Gilka – a mulher proibida. Prefácio. In: MACHADO, Gilka. *Gilka Machado, Poesia Completa*. São Paulo: V. de Moura Mendonça – Livros, 2017. p. 18-49. (Selo Demônio Negro).
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *O Anti-Édipo – capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Joana Moraes Varella e Manuel Maria Catrilla. Portugal: Assírio & Alvim, 2004.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- DINIZ, Francisca Senhorinha da Motta. A educação da mulher. *O sexo feminino*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 1, set. 1873.
- DUBBY, George; PERROT, Michelle. *História das Mulheres, A antiguidade*. São Paulo: EBRADIL, 1990. v. 1.
- EDFELDT, Catharina. *Uma história na História: representações de autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do século XX*. Lisboa: Câmara Municipal do Montijo, 2006.
- ELIAS, Mário Monteiro. *O drama de Mercedes Blasco*. Mértola: Edição do autor e Câmara Municipal de Mértola, 1992.
- FIGUEIREDO, Carmen Lúcia Negreiros. Vivência urbana e experiência estética em narrativas da Belle époque. In: NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (org.). *Belle Époque: crítica, arte e cultura*. Rio de Janeiro: LABELLE; São Paulo: Intermeios, Faperj, 2016.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *Literatura portuguesa, desenvolvimento histórico das origens à atualidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1955. p. 359-367.
- FLORES, Conceição. Escrita feminina em Portugal. *Revista Interdisciplinar*, Sergipe, ano 5, v. 10, p. 19–27, jan./jun. 2010. Dossiê – estudos de gênero: da estética às questões afro-brasileiras.
- FLORESTA, Nísia. *Opúsculo humanitário*. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: INEP, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Edição Graal, 1999.
- FONSECA, Pedro Carlos Louzada. *Mulher e misoginia, na visão dos padres da Igreja e do seu legado medieval*. Goiânia: Editora da Puc, 2017.
- FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2001.
- GARCIA, Cristina Carla. *Breve História do Feminismo*. São Paulo, Claridade, 2015.
- GIAVARA, Suilei Monteiro. Poéticas Interditas: erotismo, subversão e repúdio em Florbela Espanca (1894 – 1930) e Judith Teixeira (1880 – 1959). Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

GOTLIB, Nádía. Revisitando Gilka Machado: poesia e crítica. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 59, p. 361-380, 2018.

GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2004. p.17-31.

GRIECO, Agrippino. As poetisas do Segundo Parnasianismo. In: GRIECO, Agrippiano. *Evolução da poesia brasileira*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

HAHNER, June E. Prefácio. In: HAHNER, June E. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 10.

HALLEWEL, Laurence. *O livro no Brasil : sua história*. Tradução de Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo : T.A.Queiroz : EdUSP, 1985.

LEAL, Maria Ivone. *Um século de periódicos femininos*. Lisboa: Comissão para a Igualdade e para os Direitos da Mulher, 1992.

LEAL, Maria Ivone. *Fontes portuguesas para a história das mulheres*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1994.

LEAL, Raul. *Sodoma divinizada*. Organização, introdução e cronologia. de Anibal Fernandes. Lisboa: Hiena, 1989.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 58-71.

LEVY, Nelson. Princípio da liberdade. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990.

LINS, Vera. *Novos pierrôs, velhos saltimbancos*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009.

LOBO, Luiza. Notas Críticas. In: MACHADO, Gilka. *Gilka Machado, poesia completa*. São Paulo: V. de Moura Mendonça – Livros, 2017. p. 428. (Selo Demônio Negro).

LUNA, Lola. *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer*. Barcelona: Anthropos, 1996.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A Moreninha*. Disponível em:
<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000008.pdf>. S/A. Acesso em: 15 set. 2020.

MACHADO, Gilka. *A revelação dos perfumes*. Rio de Janeiro: Revista dos Trbunaes, 1916.

MACHADO, Gilka. Poema “Uma cantiga nova da cigarra de fogo”. *Revista Festa*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, p. 5, nov. 1927.

MACHADO, Gilka. Poema “Na manhã de Crystal”. *Revista Festa*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 5, p. 3, dez. 1934.

MACHADO, Gilka. *Poesia Completa*. São Paulo: V. de Moura Mendonça – Livros, 2017. (Selo Demônio Negro).

MAIA, Alvaro. Literatura de Sodoma: o Sr. Fernando Pessoa e o ideal estatico em Portugal. In: LEAL, Raul. *Sodoma divinizada*. Organização, introdução e cronologia de Anibal Fernandes. Lisboa: Hiena, 1989. p. 53-68.

MAINGUENEAU, Dominique. *Féminin fatal*. Paris: Descartes e Cie, 1999.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas de Mallarmé lidos por Fernando Pessoa*. Tradução e prefácio José Augusto Seabra. Lisboa: Assirio & Alvim, 1998.

MENDONÇA, A. P. Lopes de. O ultimo amor. *Revista universal lisbonense*. 2. série, ano 8, n. 43, 1849.

MENEZES, Marcos Antonio de. Baudelaire a mulher e “o amor que não ousa dizer seu nome”. *Revista História*, Mato Grosso do Sul, v. 2, n. 3, p. 117-133, 2010.

MICHEL. Roland, Marianne. *Arte e sexualidade*. Lisboa: Estudos Cor, 1973.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 1975. p.255-288.

MOISÉS, Massaud. *Criação literária: poesia*. [S.l.: s.n.], 2009.

MORAES, Mirtes de. Notas Críticas. In: MACHADO, Gilka. *Gilka Machado, Poesia Completa*. São Paulo: V. de Moura Mendonça – Livros, 2017. p. 429. (Selo Demônio Negro).

MURICY, Andrade. O dissidio com o publico. *Revista Festa*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 4, p. 1, jan. 1928.

MUZART, Zahidé. Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 336, jan./jun. 2003.

NOBRE, António. *Soneto 2, Só*. 5. ed. Porto: Araújo & Sobrinho, 1931. p.144.

NORONHA, Joana Manso. As nossas assinantes. *O Jornal das Senhoras*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 1-2, jan. 1852.

NORONHA, Joana Manso. Os Misterios del Plata. *O Jornal das Senhoras*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 6-7, jan. 1852.

OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses (1830-1848): estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 247.

OLIVEIRA, Claudia. *As pérfidas Salomé: a representação do pathos do amor em Fon-Fon! E Para Todos... - 1907-1930*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008.

OLIVEIRA, Cláudia Sales. Mercedes Blasco: atriz maldita. *Revista Sinais de Cena*, Portugal, 2014.

OSÓRIO, Ana de Castro. *Às Mulheres Portuguesas*. Edição: Andreia Neves e Felipa Catarino. Coordenação: Ângela Correia. Lisboa: Bibliotrónica Portuguesa, 2015.

PAIXÃO, Perlingeiro Sylvania. O olhar condescendente (crítica literária e literatura feminina no século XIX e início do século XX). *Mulher e Literatura*. *Revista Travessia*, Santa Catarina, n. 21, p. 50–63, 1990. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17201/15775>. Acesso em: 20 jul. 2020.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

PERROT, Michelle. Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência. In: PERROT, Michelle. *História das mulheres no Ocidente*. Tradução: Ricardo Augusto Vieira. Campinas: Unicamp, 1995. p. 9-28. (Cadernos Pagu).

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução: Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PESSANHA, Camilo. Clepsidra. São Paulo: Núcleo, 1989. In: PESSANHA, Camilo. *A poesia de Camilo Pessanha*. Macau: Instituto Internacional de Macau, 2004.

PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

PUSICH, Antonia Gertrudes. Educação. *Assembleia Literária – Jornal de instrução*, Lisboa, n. 3, p. 17 – 19, ago. 1849.

PUSICH, Antonia Gertrudes. Poesia. Educação. *Assembleia Literária – Jornal de instrução*, Lisboa, n. 3, p. 21, ago. 1849.

PUSICH, Antonia Gertrudes. Educação. *Assembleia Literária – Jornal de instrução*, Lisboa, n. 4, p. 25–29, ago. 1849.

RAMOS, Péricles Eugenio da Silva. *Do barroco ao modernismo: estudos de poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

RÉGIO, José. *Literatura Viva*. *Revista Presença*, Lisboa, n. 5, p. 2, jun. 1927.

RIBEIRO, Luis Felipe. *Mulheres de Papel, Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF, 1996.

RKAIN, Jamyle. Apresentação. In: MACHADO, Gilka. *Gilka Machado, poesia completa*. São Paulo: V. de Moura Mendonça – Livros, 2017. (Selo Demônio Negro).

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1888. v. 1.

ROSA, Gama. Os Decadentes. *Tribuna Liberal*, Rio de Janeiro, v. 1. n. 8, 9 e 10, dez. 1888.

SAFFIOTI, Arthur. Gilka e Mário: dois centenários. *Revista Poesia Sempre. Revista Semestral de Poesia*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, p. 160-163, jul. 1993.

SANT'ANNA, Mônica. Censura à escrita feminina em Portugal, à maneira de ilustração: Judith Teixeira, Natália Correia e Maria Teresa Horta. *Revista Labirintos* (UEFS), 2009. Disponível em:

http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02_2009/07_artigo_monica_santaanna.pdf. Acesso em: 15 set. 2020.

SANTIAGO, Emanuel. *A musa de espartilho: o erotismo na poesia parnasiana brasileira*. 2016. Tese. (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SILVA, Elizabete Rodrigues da. Feminismo radical – pensamento e movimento. *Revista Travessia*, Paraná, ano 4, v. 2, n. 3, 2008.

SILVA, Fabio Mario da. Manuscrito da Saudade. *Prosa e Poesia – Judith Teixeira*, Dom Quixote, Alfragide, p. 253–254, 2015.

SILVA, Fabio Mario da. Judith Teixeira: entre o modernismo e o feminismo. In: *Prosa e Poesia – Judith Teixeira*, Dom Quixote, Alfragide, 2015. p. 267 – 278.

SILVA, Francisca Júlia da. *Mármore*. Rio de Janeiro: Horacio Belfort Sabino, 1895.

SIMMEL, Georg. O dinheiro na cultura moderna. In: SOUZA, Jessé; OELZE, Berthold (org.). *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora da UNB, 2005.

SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito*. Covilha: LusoSofia:Press, 2009.

SILVA, Regina Tavares da. *Mulheres portuguesas: vidas e obras celebradas*. Lisboa: CIDM, 1982. p. 75. (Ditos e Escritos; 1).

SCOOT, Joan. História das mulheres. In: PETER, Burger (org). *A Escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

SCHIMIT, Terezinha Rita. A crítica feminista na mira da crítica. *Revista Ilha do Desterro*. Florianópolis, n. 42, p.103-125, 2002.

SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória: vozes femininas de liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

SOUZA, Auta. *Horto*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tipografia d'A República/Biblioteca do Grêmio Polimático, 1900. Disponível em: <https://docplayer.com.br/142212250-O-horto-auta-de-souza>. Acesso em: 18 jul. 2020.

SOUZA, Cruz. *Broquéis*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000073.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2020.

SOUZA, F. Gralha de. *A Belle Époque carioca: imagens da modernidade na obra de Augusto Malta (1900-1920)*. 2008. 162 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora. 2008. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFJF_af6013da318fd989e75226a64f4ac2f9. Acesso em: 21 ago. 2020.

STAMATTO, Maria Ines Sucupira. Um olhar na História: a mulher na escola (Brasil:1549-1910). *História e Memória da educação Brasileira*, Natal, 2002.

TEIXEIRA, Judith. *Poemas*. Lisboa: & Etc, 1996.

TEIXEIRA, Judith. *Poesia e prosa*. Organização e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Dom Quixote, 2015.

TELLES, Norma. Autora+a. In: JOBIM, Luiz (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 45-63.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 1º milheiro. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves & Cia, 1916.

VERÍSSIMO, José. *Que é literatura?* e outros escritos. Rio de Janeiro: Garnier, 1907.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4. ed. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1963.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de Literatura Brasileira*, 1. série. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976. p. 73-86.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Letras & Letras, 1998.

VÍTOR, Nestor. *Obra crítica de Nestor Vítor*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969. v. 1, p. 79-86.

VÍTOR, Nestor. Cartas à gente nova. In: VÍTOR, Nestor. *Obra Crítica de Nestor Vítor*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. p. 79-86.

WERKEMA, A. (Ed.). DUARTE, Constância Lima. Os anos de 1930 e a literatura de autoria feminina. In: *Literatura brasileira 1930*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1928.

ZILBERMAN, Regina. História da literatura e identidade nacional. *In*: JOBIM, José Luís (org.). *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. p. 23-56.

ZILBERMAN, Regina. Ferdinand Denis e os paradigmas da história da literatura. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, Passo Fundo, v. 2, n. 1, p.137-147, 2006. Disponível em: <http://www.upf.br/seer/index.php/rd/article/view/497>. Acesso em: 20 ago. 2020.

ANEXO A - Jornais brasileiros de edição feminina.

1º *O Jornal das Senhoras* 1ª edição (1852) – trecho do texto de abertura

— O programa e condições deste jornal encontram-se na ultima pagina. —

As nossas Assignantes.

Redigir um jornal é para muitos litteratos o apogeo da suprema felicidade, *ja sou Redac or*, esta frazezinha dita com seus botões faz crescer dous palmos a qualquer individuo.

No circulo illustrado o Redactor é sempre recebido com certo prestigio do homem que em letra de imprensa pôde dizer muita coisa, propicia ou fatal a alguém.

N'outra roda de gente que considera o progresso do genero humano, como uma heresia, e os litteratos como uma casta de vadios, porque entendem que se possa cavar com uma enxada, porem o trabalho intellectual é para essa gente uma alocação em grego: e por tanto o Redactor é... é um vadio mesmo, um ente inutil.

Ora pois, uma Senhora a testa da redacção de um jornal! que bicho de sete cabeças será?

Contudo em França, em Inglaterra, na Italia, na Hespanha, nos Estados-Unidos, em Portugal mesmo, os exemplos abundão de Senhoras dedicadas á litteratura collaborando diferentes jornaes.

Por ventura a America do Sul, ella só, fi-

cará estacionaria nas suas idéas, quando o mundo inteiro marcha ao progresso e tende ao aperfeicoamento moral e material da Sociedade?

Ora! não pôde ser. A sociedade do Rio de Janeiro principalmente, Côrte e Capital do imperio, Metropoli do sul d'America, acolherá de certo com satisfacção e sympathia O JORNAL DAS SENHORAS redigido por uma Senhora mesma: por uma americana que, senão possue talentos, pelo menos tem a vontade e o desejo de propagar a illustração, e cooperar com todas as suas forças para o melhoramento social e para a emancipação moral da mulher.

Eis-nos pois em campanha; o estandarte da illustração ondula gracioso á briza perfumada dos Tropicos: acolhei-vos a elle, todas as que possuis uma faisca de intelligencia, vinde. Confidente discreto das vossas produções litterarias; ellas serão publicadas debaixo do anonimo: porem não temaes confiar-mo-las, nem temaes dar expansão ao vosso pensamento; se o possuis é porque é dom da Divindade, e aquillo que Deus dá, os homens não-o podem roubar

ANEXO C - Poema de Gilka Machado na Revista *Festa* (1927) nº 2.

„cigarra de fogo“

Minha voz
 leva lampejos de laminas
 aos teus silencias.
 Sou a suprema tentadora,
 em minha forma inatingivel
 materialiso o pensamento.
 Passarei por tua vida
 como a idéa por um cerebro:
 dando-me toda sem que me possuas.

Guardo commigo
 os sentidos da tua formosura;
 tenho-te em mim em radiosidades;
 amo-te porque me olhas,
 de tuas brumas,
 com a *physionomia*
 dos meus sentimentos...

Talvez outros braços enlacem teu busto,
 talvez outros labios murmurem
 palavras lyricas

para
 o
 outro
 eu

aos teus ouvidos,
 talvez outros olhos se abysmem nos teus...
 agora, e sempre,
 serás, apenas,
 — o mundo por mim descoberto,
 o thezouro por mim desvendado,
 o Homem
 que meu amôr acordou
 na immobilidade
 da tua inconsciencia.

Longe de mim,
 és a Belleza sem a Arte,
 a Poesia sem a Palavra;
 longe de mim,
 sei que te não encontras,
 sei que procuras, inutilmente,
 deírontar o teu eu
 no crystal de outras almas,
 porque te falta o fiel espelho
 da minha estranha sensibilidade.

Porque não vens,
 meu estatuário da volupia?!
 — ha em mim linhas imprecisas de desejo,
 que teu carinho deveria modelar;
 tuas mãos milagrosas
 emprestariam expressões inéditas
 ao meu corpo malleavel...

Porque não vens?!
 — á tua vinda,
 fechar-se-iam meus labios,
 meus braços
 e minhas asas...
 ficarias em mim
 entimesmado,
 no aconchego de meu ser
 que é tua sombra...
 ficarias em mim
 como a visualidade,
 em minhas palpebras
 cerradas
 para o Sonho...

1927

gilka

ANEXO D - Charge de Amarelhe para o *O Sempre fixe* de 01 de jul. de 1926, p. 05. Na imagem vemos uma sátira ao corpo de Judith Teixeira e ao poema a Bailarina Vermelha.

