



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Iasmin Rocha da Luz Araruna de Oliveira

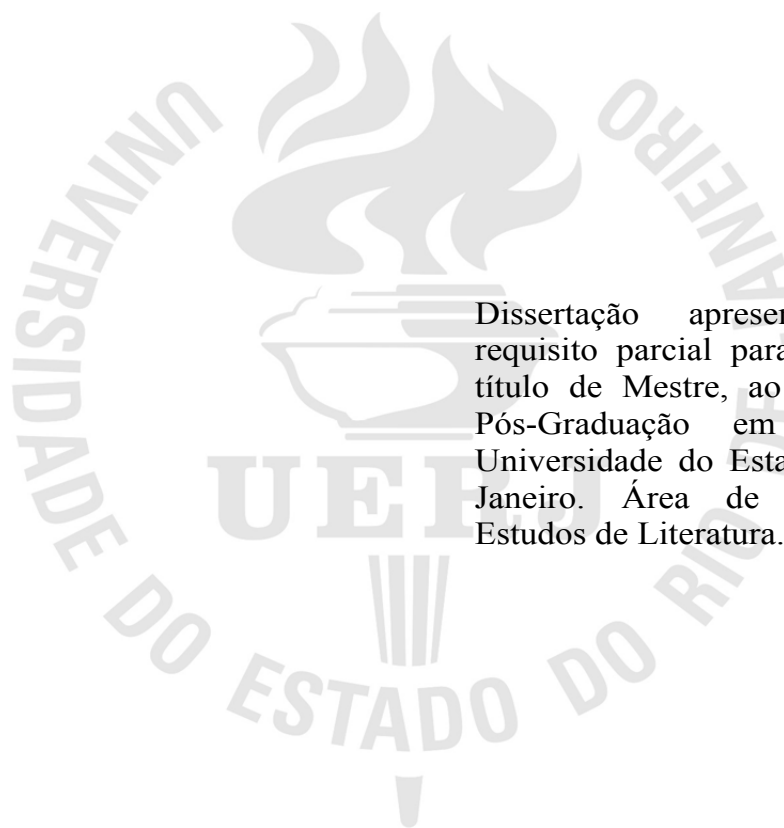
**Vozes transgressoras: a poesia erótica de Florbela Espanca e  
Gilka Machado**

Rio de Janeiro

2018

Iasmin Rocha da Luz Araruna de Oliveira

**Vozes transgressoras: a poesia erótica de Florbela Espanca e Gilka Machado**



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

Orientador: Prof. Dr. Henrique Marques Samyn

Rio de Janeiro

2018

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

O48 Oliveira, Iasmin Rocha da Luz Araruna.  
Vozes transgressoras : a poesia erótica de Florbela Espanca e Gilka  
Machado / Iasmin Rocha da Luz Araruna Oliveira. - 2018.  
109 f.

Orientador: Henrique Marques Samyn.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto  
de Letras.

1. Espanca, Florbela, 1893-1980. Charneca em flor - Teses. 2. Machado,  
Gilka, 1893–1980. Meu glorioso pecado - Teses. 3. Poesia erótica - Teses. 4.  
Erotismo na literatura – Teses. 5. Literatura e moral – Teses. I. Samyn, Henrique  
Marques, 1980-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras.  
III. Título.

CDU 82-1:82-993

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 /4916

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

---

Assinatura

---

Data

Iasmin Rocha da Luz Araruna de Oliveira

**Vozes transgressoras: a poesia erótica de Florbela Espanca e Gilka  
Machado**

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

Aprovada em 17 de setembro de 2018.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Henrique Marques Samyn (Orientador)

Instituto de Letras - UERJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Patrícia Alexandre Gonçalves

Instituto de Letras - UERJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Luciana dos Santos Salles

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2018

## DEDICATÓRIA

Ao meu filho, Samuel, que caminhou comigo ao longo da escritura da minha dissertação, ao meu companheiro, Fellipe, que não me deixou desistir, mesmo nas horas mais difíceis, e a todas as mulheres que vieram antes de mim e que possibilitaram que hoje eu ocupasse um lugar na universidade.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, uma pessoa maravilhosa e professor incrível, que teve um papel fundamental na minha jornada acadêmica.

Ao meu marido, Fellipe, que me ajudou a superar os momentos mais difíceis ao longo do meu caminho no mestrado.

Ao meu filho, Samuel, que enche meu coração de ternura e que me faz querer um mundo sempre mais justo, empático e bonito.

Aos meus pais, que sempre me encorajaram a estudar e perseguir meus sonhos.

Aos meus amigos e demais familiares, que me deram força e amor sempre que necessário.

Às mulheres incríveis que me rodeiam e que me incentivaram a escrever essa dissertação, em especial, Manuela, Luciane, Elaine, Estela, Renata Andrade, Karine, Alessandra, Maria Alice, Carolina, Sonia, Gabriela, Ariane, Natália e Renata Souza. Meu mais sincero obrigada! Vocês são maravilhosas!

À minha querida UERJ, segunda casa, que vem resistindo às intempéries e que continua formando profissionais engajados e conscientes.

À banca, formada pela professora Patrícia e pela professora Luciana, que foi gentil e precisa em suas colocações.

Nunca se esqueça que basta uma crise política, econômica ou religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados. Esses direitos não são permanentes. Você terá que manter-se vigilante durante toda a sua vida

*Simone de Beauvoir*

## RESUMO

OLIVEIRA, Iasmin Rocha da Luz Araruna. *Vozes transgressoras: a poesia erótica de Florbela Espanca e Gilka Machado*. 2018. 109 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Em fins do século XIX e início do século XX, as mulheres, tanto em Portugal, quanto no Brasil, não possuíam autonomia sobre seus corpos, sobre sua sexualidade e também sobre a sua escrita. Na vida e na poesia, as mulheres deveriam seguir os preceitos impostos pela moral conservadora, a qual pregava um modelo de feminilidade recatado, gracioso e submisso. Num momento em que há uma forte interdição à expressão da sexualidade feminina, as vozes carregadas de erotismo de Florbela Espanca e Gilka Machado surgem como elementos de transgressão, os quais abriram as portas para que as mulheres conseguissem conquistar cada vez mais autonomia na vida e na literatura. Mesmo sob forte repressão, as autoras conseguiram romper com o padrão de poesia feminina e com o papel passivo da mulher. Diante disso, este trabalho tem como objetivo analisar o erotismo enquanto um elemento de transgressão nos livros *Charneca em Flor* (1931) de Florbela Espanca e *Meu Glorioso Pecado* (1928) de Gilka Machado. Além disso, procurarei promover o diálogo entre estas obras, refletindo sobre suas aproximações e seus distanciamentos.

Palavras-chave: Erotismo. Transgressão. Florbela Espanca. Gilka Machado.



## ABSTRACT

OLIVEIRA, Iasmin Rocha da Luz Araruna. *Voices that transgress: eroticism in the poetry of Florbela Espanca and Gilka Machado*. 2018. 109 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

At the end of 19th century and in the beginning of the 20th century, the women, in Portugal and in Brazil, didn't have autonomy over their bodies, over their sexuality and over their writing. In life and in poetry, the women should follow the precepts of the conservative morality, that preached a graceful, modest and submissive model of femininity. And, in this moment, despite the fact that female sexuality was strongly interdicted, arose the voices full of eroticism of Florbela Espanca and Gilka Machado as elements of transgression. Their voices opened the doors for other women to conquer increasingly autonomy over their lives and over literature. Even under strong repression, the authoresses could break the mold of female poetry and the passive role of women. Thus, this study has the purpose to analyze the eroticism in the poetry books *Charneca em Flor* (1931) of Florbela Espanca and *Meu Glorioso Pecado* (1928) of Gilka Machado. Besides I intend to promote the dialogue between the books, reflecting about their similarities and their differences.

Keywords: Eroticism. Transgression. Florbela Espanca. Gilka Machado.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1 ESCRITA DE AUTORIA FEMININA NO BRASIL E EM PORTUGAL: OS PERCURSOS E DILEMAS DE GILKA MACHADO E FLORBELA ESPANCA</b> .....	12
1.1 <b>Ser escritora no Brasil e em Portugal em fins do XIX e início do século XX</b> .....	12
1.2 <b>Gilka, o Simbolismo e a Revista Festa</b> .....	21
1.3 <b>Caminhos florbelianos</b> .....	29
<b>2 ESCRITORAS CONTROVERSAS: OS OLHARES DA CRÍTICA SOBRE A OBRA DE GILKA MACHADO E FLORBELA ESPANCA</b> .....	40
2.1 <b>De a “a maior poetisa brasileira” à “matrona imoral”: Gilka Machado na berlinda da crítica</b> .....	40
2.2 <b>Quem tem medo de Florbela Espanca? O discurso da crítica acerca das obras florbelianas</b> .....	51
<b>3 A MAÇÃ QUE TODOS QUEREM COMER: EROTISMO COMO TRANSGRESSÃO NA POÉTICA DE GILKA MACHADO E FLORBELA ESPANCA</b> .....	59
3.1 <b>Mulheres no Brasil e em Portugal: um panorama histórico de fins do XIX e início do XX</b> .....	59
3.2 <b>Dê à Eva a maçã: a poesia erótica transgressora de Gilka Machado e Florbela Espanca</b> .....	70
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	101
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	103

## INTRODUÇÃO

Em 2015, quando comecei a ler as poesias de Florbela Espanca e Gilka Machado, fiquei bastante encantada e duas coisas me chamaram bastante a atenção. A primeira delas foi o fato de duas mulheres que escreveram no início do século XX terem enfrentando uma sociedade extremamente machista, publicando versos carregados de erotismo, a despeito de todas as consequências negativas que isso acarretou para suas vidas e carreiras literárias.

A segunda coisa que me chamou a atenção foi o fato de que, nos cursos de literatura portuguesa e de literatura brasileira que fiz ao longo da faculdade, eu nunca tinha sequer ouvido o nome dessas duas autoras, apesar da qualidade da sua produção poética e de sua relevância dentro da história literária portuguesa e brasileira. Na realidade, infelizmente, as obras que me foram apresentadas nas matérias de literatura em geral foram, majoritariamente, escritas por homens. Isso me causou um grande incômodo e me impulsionou a me debruçar sobre a obra dessas autoras que, separadas pelo Oceano Atlântico, tiveram muito em comum.

A primeira questão que me veio à cabeça, quando pensei em escrever sobre Gilka e Florbela, foi como a situação da mulher se refletia no discurso literário das escritoras e como, considerando os pontos de aproximação e distanciamento, o erotismo foi um elemento de transgressão em sua obra poética. Diante disso, escolhi como centro do meu *corpus* de análise os livros *Charneca em Flor*, de Florbela Espanca, e *Meu Glorioso Pecado*, de Gilka Machado.

Minhas escolhas foram feitas partindo do princípio de que estes livros são, segundo especialistas como Maria Lúcia Dal Farra e Fernando Py, os de maior expressão do erotismo presente nas obras das poetisas<sup>1</sup>. Como em minha pesquisa pretendi empreender uma análise profunda das poesias de Gilka e Florbela, achei que seria mais proveitoso me deter mais minuciosamente nestes dois livros e apenas lançar um breve olhar sobre os demais.

Creio na importância de reanalisar os trabalhos tanto de Gilka como de Florbela, na medida em que ambas as escritoras, a primeira no Brasil e a segunda em Portugal, foram as precursoras de uma poesia de autoria feminina que diferia daquilo que era produzido por

---

<sup>1</sup> Neste trabalho usarei tanto os termos poeta, como modo de generalizar escritores de poesia homens e mulheres, e poetisa, para me referir às autoras. Embora poetisa possa ter sido por muito tempo um termo pejorativo, usado para inferiorizar a poesia de autoria feminina em relação àquela produzida por homens, cada vez mais, esse termo tem sido ressignificado e adotado como forma de resistência, de afirmar a criação poética de mulheres no meio literário, até hoje, infelizmente, ainda bastante machista.

mulheres na época e daquilo que era esperado do discurso feminino. Ademais, acredito na necessidade de colocar sob a luz o trabalho das duas escritoras e refletir sobre os seus diálogos, que representam suas aspirações pessoais enquanto vozes da poesia de autoria feminina, mas também representam um novo modelo de mulher que começava a dar seus primeiros passos numa sociedade profundamente marcada pelo patriarcado.

Diante disso, no capítulo 3, epicentro da minha dissertação, farei primeiramente um apanhado da situação feminina em Portugal e Brasil do início do século XX para depois me deter na análise da poesia das autoras. Procurarei salientar seus pontos de convergência e mostrar como suas vozes foram transgressoras dentro de espaços que procuravam, a todo custo, amordaçar as bocas femininas.

Prova da tentativa de calar vozes transgressoras foram muitos dos discursos proferidos pela crítica ao analisar a produção literária das autoras. Florbela e Gilka tiveram suas vidas e sua obra escrutinadas e, durante muito tempo, foram alvo de difamações. Além disso, sua biografia e seus textos literários foram muitas vezes confundidos, como se o segundo fosse um reflexo da primeira. Acerca do discurso da crítica a respeito da obra de Gilka Machado e de Florbela Espanca e das influências desse discurso na vida literária e privada das escritoras, falarei no capítulo 2.

Outras questões que também me vieram à cabeça, quando passei a ler com mais atenção a obra das autoras, e com as quais trabalharei no capítulo 1 foram a da autoria feminina e a do percurso literário trilhado pelas poetisas. Tive interesse em compreender, primeiramente, o que se entende por escrita de autoria feminina. Teria ela alguma especificidade advinda da biologia, da linguística ou seria produto de uma cultura e de um contexto socio-histórico? Além disso, procurei responder a outra pergunta: como era ser escritora em Portugal e Brasil do início do século XX? Em segundo lugar, achei importante traçar os caminhos literários percorridos por Florbela e Gilka. Para entender como essas autoras subverteram diversos *topoi* literários, cri ser necessário revisitar suas influências e os autores e correntes com que as poetisas dialogaram ao longo de sua produção literária. Nos tópicos 1.2 e 1.3, procurarei mostrar um pouco sobre a trajetória das escritoras.

Por fim, afirmo mais uma vez, depois de mais de dois anos após escrever meu projeto de mestrado, a relevância desta pesquisa e a importância de revisitar a poesia de Gilka Machado e de Florbela Espanca. Num momento como o que vivenciamos no Brasil, em que, cada vez mais, os setores reacionários da sociedade procuram diminuir ainda mais os direitos das populações marginalizadas, seja por questões de gênero, raça ou classe, é fundamental dar voz a gritos de transgressão, àqueles que não se calam e não desistem de deixar seu legado,

mesmo que, para isso, precisem nadar contra a maré.

# 1 ESCRITA DE AUTORIA FEMININA NO BRASIL E EM PORTUGAL: OS PERCURSOS E DILEMAS DE GILKA MACHADO E FLORBELA ESPANCA

## 1.1 Ser escritora no Brasil e em Portugal em fins do XIX e início do século XX

É de suma importância pensar sobre a literatura de autoria feminina, além da sua participação na construção da emancipação feminina. A literatura é também um instrumento de poder e de transmissão de ideias. No Brasil e em Portugal, as mulheres travaram uma luta árdua para conquistar seu espaço enquanto escritoras. Muitas vezes, a própria imagem feminina era construída pelo olhar dos homens, que repetiam estereótipos consagrados, como o de “rainha do lar”. O espaço da criação era negado às mulheres, o que fazia com que muitas utilizassem pseudônimos masculinos para poder escrever.

[...] As mulheres chegaram à literatura a pulso, aldrabando, mentindo, chamam-lhes as ladras das palavras porque as palavras são dos homens. Para escrever tinham de ter pseudônimos de homens. E ainda hoje continuam a existir espaços da literatura que são proibidos às mulheres, não fica bem. O erotismo é um deles, as mulheres que escrevam poesia ou contos ou romances eróticos incomodam. E isso acaba por atingir a própria mulher. É difícil, é preciso ter muita persistência [...] (HORTA, 2014, p.6).

O século XIX testemunhou uma ativa participação feminina no meio literário, a qual foi consolidada no século XX. Todavia, para se afirmarem no mundo das letras, as mulheres precisaram enfrentar todo um referencial identitário pertencente à cultura patriarcal<sup>2</sup>: “para poder tornar-se criadora, a mulher teria que matar o anjo do lar, a doce criatura que segura o espelho de aumento, e teria de enfrentar a sombra, o outro lado do anjo, o monstro da rebeldia ou da desobediência” (TELLES, 2015, p. 408).

Para escritoras como Lygia Fagundes Telles, as primeiras incursões femininas no mundo das letras foram desde cadernos ou diários, em que eram registradas impressões pessoais ao lado de contas e despesas do lar, até participações em jornais ou a publicação de romances (TELLES, 2015, p. 409). A mulher, que antes ocupava apenas o lugar de musa inspiradora, passa a ser uma agente da escrita. Já em meados do século XIX, os jornais

<sup>2</sup> Aqui utilizo a definição de patriarcado de Sylvia Walby. Segundo a autora, o patriarcado é um sistema de estruturas sociais e práticas nas quais os homens dominam, oprimem e exploram as mulheres. Ver: WALBY, Sylvia. *Theorizing Patriarchy*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

feministas constituíam espaços para a criação literária.

O Rio de Janeiro, epicentro cultural do Brasil, foi um local de proliferação da escrita de autoria feminina, mesmo que esta se restringisse às mulheres de classes média e alta. Júlia Lopes de Almeida foi um nome muito conhecido no meio literário da época, por conta, principalmente, de seus romances. O posicionamento das mulheres acerca dos papéis femininos que deveriam ser desempenhados na sociedade era variado: algumas saíam em defesa do modelo tradicional de mulher para a casa e para a família, enquanto outras pleiteavam direitos e incitavam que as companheiras transgredissem a cultura patriarcal vigente. As publicações que não contestavam os modelos de comportamento feminino estabelecidos pela sociedade não causavam preocupações. Já aquelas que os contestavam eram acusadas de perversas, de imorais. A educação das mulheres era valorizada, desde que servisse para promover a criação dos filhos e seu desempenho no ambiente doméstico.

Em 1859, a maranhense Maria Firmina dos Reis publicou um romance chamado *Úrsula*, em que abordava questões abolicionistas. No que tange à poesia, Narcisa Amália publicou o livro *Nebulosas* em 1872, o que causou grande furor entre os críticos, devido ao seu teor progressista. Embora tenha sofrido duras represálias, o livro foi acolhido por muitos contemporâneos de Amália. A crítica atribuía um tratamento diferenciado às obras de escritores e escritoras. Para Norma Telles (2015, p. 409):

Nota-se que para esses críticos as escritoras deveriam permanecer no “seu lugar”, aquele lugar que lhe era atribuído e se situava bem longe da esfera pública, com suas lutas e batalhas para modificar a sociedade. O lugar da mulher de letras seria a esfera “perfumada de sentimento e singeleza”.

As mulheres, na verdade, eram incitadas a usar seus dotes intelectuais desde que isso não significasse reivindicações políticas nem posturas mais agressivas. Toda produção que fosse mais que o “sorriso da sociedade”<sup>3</sup> era alvo de críticas. O fim do século XIX presenciou uma série de mudanças no mundo literário, em que os temas foram redefinidos. As personagens femininas de musas inalcançáveis passaram a “seres sexuais, sensuais” (TELLES, 2015, p. 409). O início do século XX foi um período propício para a publicação não apenas de textos tratando sobre a condição feminina, mas também de textos de autoria feminina.

---

<sup>3</sup> Na virada do século XIX para o século XX, entrou em voga uma tendência ao artificialismo e à ornamentação com efeitos unicamente estetizantes que produziu certa literatura encarada, como bem destacou Afrânio Peixoto, como o “sorriso da sociedade”. Com uma linguagem cheia de estrangeirismos, esse tipo de literatura tinha como foco a vida e os costumes das elites da época. Ver: PEIXOTO, Afrânio. *Noções de História de Literatura Geral*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1932, p. 10.

Tanto nas obras de autoras como de autores, é central a redefinição dos papéis sexuais, o mapeamento do espaço entre sexo e gênero, pois a crise de gênero afetou tanto as mulheres quanto os homens. A questão da mulher passou para o centro das discussões e uma retórica despropositada sobre uma iminente “invasão” feminina permeou o discurso de vários intelectuais (TELLES, 1992, p. 57).

As mulheres começaram a reivindicar independência e uma vida que fosse além do âmbito doméstico. Essas questões ganharam relevo nas produções de autoria feminina do período. No Brasil, Júlia Lopes de Almeida, Francisca Júlia e Júlia Cortines foram autoras que, na prosa e na poesia, abriram caminhos para outras mulheres e lhes serviram de modelo. Já em Portugal, na segunda metade do século XIX, destacaram-se autoras como Maria Amália Vaz de Carvalho, Guiomar Torresão e Ana Plácido.

Júlia Lopes de Almeida procurou aliar o ideal de nova mulher ao papel de esposa e mãe. Seus primeiros romances apresentavam personagens rebeldes e cheias de garra, mas que não abandonavam seu papel primordial e sagrado de cuidadoras da família. Já Francisca Júlia, poetisa do movimento parnasiano, mas grande simpatizante do Simbolismo, pois “tinha uma face que se tingia com as luzes místicas do símbolo” (AZEVEDO, 2004, p. 166), escreveu versos que seguiam à risca os padrões métricos e de objetividade e impessoalidade do Parnasianismo.

Embora tivesse a fama de “musa impassível”, seus poemas traziam certas inovações temáticas, em que os impulsos metafísicos ganhavam expressão. Júlia Cortines, também vinculada ao Parnasianismo, traz questões existenciais para sua obra poética, o que resultou em poemas que tratavam da desilusão e do desânimo frente à vida (AZEVEDO, 2004, p. 121-122). Em certo sentido, o modo como as autoras construíram sua escrita rompeu com o sentimentalismo presente em diversas obras poéticas femininas até aquele momento.

Em 1867, em Portugal, Maria Amália Vaz de Carvalho publicou, aos dezenove anos, seu primeiro livro, intitulado *Uma Primavera de Mulher*. A autora foi incentivada a escrever e publicar sua obra por Tomás Ribeiro, conhecido poeta da época. Utilizando frequentemente o pseudônimo de Valentina Lucena, Vaz de Carvalho escreveu também inúmeros artigos de jornal, que versavam desde pedagogia até crítica literária (ALONSO, 1997, p. 18). Guiomar Torresão também teve grande relevo em sua época. Escreveu vários romances, foi jornalista e usou uma série de pseudônimos, tanto masculinos quanto femininos, o que sinaliza as dificuldades enfrentadas pelas mulheres para se estabelecerem como intelectuais. Torresão e Vaz de Carvalho foram figuras proeminentes, sobretudo porque participavam publicamente dos debates acerca dos direitos femininos.



Ana Plácido, que foi amante de Camilo Castelo Branco, com quem se casou, publicou em 1863 sua obra mais conhecida, *Luz Coada por Ferros*, em que relata a experiência da prisão e a espera pelo julgamento pelo crime de adultério, do qual foi absolvida. A autora também utilizou uma série de pseudônimos. Ao contrário dessas três autoras, outras escritoras do século XIX não se destacaram tanto. De modo geral, escreviam uma poesia bastante convencional. Isso pode ser explicado pelo fato de que havia um condicionamento tão forte que era quase impossível para as poetisas expressar sua originalidade. No entanto, suas pequenas tentativas já foram o suficiente para despertar a ira de muitos de seus contemporâneos masculinos, que não estavam inclinados a tentar compreender a poesia feminina à luz de todos os interditos que cercavam as mulheres (ALONSO, 1997, p. 19).

Ramalho Ortigão assinou, em setembro de 1977, um artigo na publicação mensal *As Farpas* em que discutia a questão da educação feminina. Para o autor, a educação das mulheres deveria voltar-se para os afazeres domésticos e não para o desenvolvimento da escrita, o que, para ele, no caso feminino, era um hábito deplorável, que prejudicava tanto a literatura quanto a cozinha portuguesa. O autor ironizava, dizendo que as mulheres de Portugal, ao se dedicarem à literatura, não aprendiam devidamente a fazer o caldo e desperdiçavam suas energias com sentimentalismo e pieguice.

De tantos problemas sociais que affectam a condição da mulher na sociedade contemporânea e que solicitam a atenção d'ella, para serem resolvidos pela parte mais interessada e mais competente da humanidade, nem um só foi julgado digno de estudo de alguma das senhoras que fazem imprimir e publicar seus criptos em Portugal. Estas senhoras produzem versos – não como os de Madame Hacerman, cujos poemas recentemente publicados constituem uma revolução na poesia moderna e são o grito mais profundo e mais lancinante que ainda expediu no mundo a alma mais sedenta de verdade e de justiça – mas sim trovas de um sentimentalismo de segunda mão, sem ideal, sem paixão, de uma pieguice grotesca (ORTIGÃO, 1889, p. 160, grafia original).

Em resposta, uma mulher, sob pseudônimo Irmã de Caridade, defende o direito feminino à educação e à escrita. Ramalho Ortigão transcreveu sua carta na revista:

Regeneramos os costumes dos homens, a família portuguesa, constituída como até agora, poderia ser apresentada como modelo as nações mais civilizadas da Europa. Filhos, ambos, da mesma terra, e quasi da mesma idade, considero-me sua irma, e como tal deixe-me dar-lhe um conselho. Se eu tivesse a sua inteligência, inquestionavelmente uma das mais brilhantes do paiz, essa sua robustez physica, e a sua grande cabeça na qual o chapéo de Thiers ou de Bismark assentaria perfeitamente, dedicar-me-hia a escrever livros, que fossem mais uteis do que agradáveis, e deixaria aos palhaços dos circos o trabalho de rir o publico. Em paga de todos os favores, que lhe peço, prometo fazer-lhe só um, mas esse importantíssimo. Não dizer a nenhuma senhora portuguesa com que caldo cresceu e medrou o sr. Ramalho, senão julga-lo-hiam tão criminoso como que maldiz dos

seus. (ORTIGÃO, 1889, p. 227, grafia original).

Segundo Norma Telles (1992, p. 56), constantemente definidas por autores homens, as autoras, como reação, pareciam achar necessário utilizar, em seus textos, metáforas masculinas. Por razões óbvias, as diferenças entre seus anseios e os papéis sociais prescritos foram temas muito trabalhados em seus livros. Referindo-se às palavras de Júlia Lopes de Almeida, Telles ressalta que o maior obstáculo enfrentado pelas mulheres era “a internalização das ideias e valores do padrão cultural” (TELLES, 1992, p. 56). A dificuldade de se desvincular desses padrões foi resumida por Gilbert e Gubar na metáfora da “louca do sótão”, delineada pela ficção de Charlotte Brontë. Segundo Telles (1992, p. 56), essa metáfora se refere ao duplo “anjo do lar”:

A arte das mulheres contém um traço oculto e persistente de incontrolável loucura, fruto da ansiedade de autoria, da desobediência às regras e da dúvida quanto à possibilidade de se tornar criadora. Ao se livrarem do modelo de anjo, daquilo que deveriam ser, as escritoras, consciente ou inconscientemente, rejeitam valores sociais. Assim, mesmo quando não criticavam abertamente a sociedade – e, no século XIX, geralmente não o fizeram – estavam contestando o padrão que gerara o paradigma. As autoras criaram inúmeros personagens, muitas vezes secundários, que encenaram sua reprimida e encoberta ansiedade e sua raiva, projetaram impulsos subversivos que se sentiam e a energia de seu desespero em figuras grotescas, deformadas, paralíticas, apaixonantes ou melodramáticas. É como se o próprio ato de escrever fizesse surgir a figura da louca.

Sandra M. Gilbert e Susan Gubar ressignificam o conceito de Harold Bloom sobre a angústia da influência<sup>4</sup> e criam, no livro *The Madwoman in the Attic*, o conceito de angústia de autoria, o que seria experimentado pelas escritoras inseridas em uma cultura cujas definições fundamentais de autoria estão nos moldes do patriarcado. Sob a perspectiva bloomiana, a questão dos predecessores e da tradição literária com que dialoga um novo escritor configuraria a angústia da influência. Isso causaria nos escritores o temor de ouvir em sua obra o eco da escrita de outros homens, cujos trabalhos se agigantariam sobre seu próprio trabalho (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 46). Já nas mulheres:

Se a autora do século XX não teria experimentado a angústia da influência da mesma sorte que o escritor, isso teria sido devido ao seu confronto ter ocorrido com precursores majoritária ou exclusivamente homens, diferentes, portanto, dela, e nos quais se encarnaria não apenas a autoridade patriarcal, mas, também, a redução do feminino a estereótipos fortemente contrastantes com a sua própria experiência de si e de sua criatividade de mulher. O temor, no caso da escritora, consistiria, portanto,

---

4 Ver: BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia, 1991.

num medo radical de que, por não poder criar, de que, por não poder tornar-se ela própria uma precursora, o ato de escrever a isolasse ou mesmo a destruísse, uma vez que ela não poderia lutar com seu precursor em termos masculinos e vencê-lo (CAMPOS, 1992, p. 120).

A mulher procuraria formar-se como autora por meio de um processo de revisão da leitura dos autores em relação a si mesma. A busca por predecessores, por uma tradição literária feminina está intimamente relacionada a uma ânsia por legitimação, “quando o gênero é percebido como um obstáculo ou uma inadequação, pela internalização da inferioridade com que o patriarcalismo a vitimou” (CAMPOS, 1992, p. 120). Os estudos acerca dos textos de autoria feminina promovem análises que consideram a representação textual como parte de um sistema maior de práticas textuais, as quais estão amplamente relacionadas a determinados contextos históricos e culturais.

Em termos de literatura, a representação singulariza um campo estratégico em que as convenções literárias – ordenação formal dos elementos de uma obra, suas intensidades modelizadoras, suas sequências e soluções retóricas e discursivas – se imbricam com o sentido social, isto é, com a ordem de valores transindividuais inscritos nos códigos de representação (SCHIMDT, 1999, p. 37).

A literatura produzida por mulheres não é igual àquela produzida por homens, já que estes não ocupam o mesmo lugar na sociedade. A cultura feminina e, portanto, sua escrita, se difere da masculina por conta de construções sociais que rodeiam as mulheres em tempos e espaços diferentes. Para Showalter (1981, p. 197, tradução minha):

Uma teoria cultural admite que há importantes diferenças entre mulheres como escritoras: classe, raça, nacionalidade e história tão determinantes e significantes para a produção literária como o gênero. Entretanto, a cultura da mulher forma uma experiência coletiva dentro da cultura como um todo, uma experiência que liga mulheres escritoras umas às outras através do tempo e do espaço<sup>5</sup>.

Nesse sentido, ao se analisar a poesia de autoria feminina, deve-se levar em conta seu momento cultural e histórico e os padrões de gênero aos quais estavam submetidas essas mulheres. A escrita feminina é diferente da dos homens, justamente porque suas experiências no tempo e no espaço são diferentes das experiências masculinas. Na perspectiva de Showalter, a escrita de autoria feminina, com algumas exceções, é relegada ao segundo plano no meio intelectual. As produções literárias das mulheres são, na maioria das vezes,

---

<sup>5</sup> *A cultural theory acknowledges that there are important differences between women as writers: class, race, nationality, and history are literary determinants as significant as gender. Nonetheless, woman's culture forms a collective experience within the cultural whole, an experience that binds women writers to each other over time and space.*

compreendidas sob o prisma do cânone masculino, que não considera as suas especificidades. Diante disso, a autora propõe que a escrita de autoria feminina seja analisada a partir do conceito da Ginocrítica, que preconiza, nos estudos acerca das escolhas literárias feitas por mulheres, que se tenha em vista o contexto sociopolítico no qual estas mulheres estão inseridas.

Além disso, segundo a autora, para uma crítica consistente da literatura de autoria feminina, é necessário entender como as mulheres sempre estiveram suscetíveis aos padrões e aos valores estéticos da tradição masculina e a sua aprovação e validação, já que isso tem consequências significativas em sua produção literária – ensejando, por exemplo, conflitos internos (SHOWALTER, 2015, p.7). Muitas escritoras, assim como Florbela Espanca e Gilka Machado, refletem em sua poesia o conflito entre os padrões estéticos exigidos da poesia feminina de sua época e a transgressão desses modelos.

É importante entender que a “cultura da mulher” não é e não deveria ser vista como uma subcultura. É dificilmente possível para a maioria viver numa subcultura... Mulheres vivem suas existências dentro da cultura geral e, sempre que elas são confinadas pela restrição ou segregação patriarcal à separação (a qual sempre tem a subordinação como seu propósito), elas transformam esta restrição em complementaridade (insistindo na importância da função da mulher e até mesmo na sua superioridade) e a redefinem. Desse modo, mulheres vivem uma dualidade – como membros de uma cultura geral e como participantes da cultura de mulheres (SHOWALTER, 1981, pág. 199, tradução minha)<sup>6</sup>.

Afastadas do espaço público e de uma participação concreta na sociedade, impossibilitadas de promover dignamente a própria subsistência, impedidas de ocupar cargos públicos e de exercer direitos plenos de cidadania, as mulheres do século XIX, tanto no Brasil quanto em Portugal, em sua maioria, eram encarceradas no espaço doméstico por seus pais, maridos e, às vezes, até por irmãos ou filhos. Ademais, excluídas dos processos de criação cultural, as mulheres escritoras se viam atormentadas por padrões de arte e ficção masculinos. A visão disseminada sobre o feminino era criada por homens, as representações literárias sobre as mulheres não eram criadas por autoras, mas por autores que insistiam na inferioridade feminina.

Virgínia Woolf (2014, p. 43) se questiona sobre o porquê dos homens escreverem

---

<sup>6</sup> *It is important to understand that “woman’s culture” is not and should not be seen as a subculture. It is hardly possible for the majority to live in a subculture... Women live their social existence within the the general culture and, whenever they are confined by patriarchal restraint or segregation into separatenesse (with always has subordination as its purpose), they transform this restraint into complementary (asserting the importance of woman’s function, even its “superiority”) and redefine it. Thus, women live a duality – as members of a general culture and as partakers of women’s culture.*

livros sobre as mulheres. Para a autora, o sexo e a natureza poderiam chamar a atenção de médicos ou biólogos, mas era estranho que também chamassem a atenção de ensaístas, romancistas, os quais iam desde jovens rapazes com título de mestre a homens sem qualquer qualificação aparente, com exceção do fato de não serem mulheres. Após grande reflexão, Woolf chega à conclusão de que as mulheres, ao longo da história, serviram de espelhos, os quais, com poderes mágicos, seriam capazes de refletir a imagem dos homens com o dobro de tamanho (WOOLF, 2014, p. 54).

É por isso que tanto Napoleão quanto Mussolini insistiam tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, se elas não fossem inferiores, eles deixariam de crescer. Isso explica, em parte, a necessidade que as mulheres representam para os homens. E serve para explicar como eles ficam incomodados com as críticas delas; como é impossível para elas dizerem que tal livro é ruim, tal quadro é medíocre, ou o que quer que seja, sem infligir muito mais tormento e despertar muito mais raiva do que um homem teria causado ao fazer a mesma crítica. Pois se ela resolver falar a verdade, a figura refletida encolherá; sua disposição para a vida diminuirá (WOOLF, 2014, p. 55).

Woolf também questiona o fato das mulheres não escreverem e faz ao leitor uma série de indagações. Para responder sua própria pergunta, a autora cria uma hipotética irmã de Shakespeare, a qual se chamaria Judith. Assim com o irmão, Judith seria extremamente talentosa, aventureira, imaginativa e impaciente para conhecer o mundo. No entanto, ao contrário de Shakespeare, ela não pôde frequentar a escola, nem teve a oportunidade de aprender gramática e lógica e de ler Horácio e Virgílio. De vez em quando, apanhava um livro do irmão e lia algumas páginas, todavia, logo os pais a chamavam a exercer as atividades domésticas e ordenavam que não mexesse mais em livros. Além disso, Judith estava destinada ao casamento e aos filhos e, quando tentou a vida no teatro, foi duramente rechaçada e considerada uma prostituta (WOOLF, 2014, p. 72).

Após discorrer sobre a hipotética irmã de Shakespeare, Woolf afirma concordar com a ideia de que era impensável para qualquer mulher nos tempos de Shakespeare ter o dom desse autor. Isso ocorreria não pelo fato de as mulheres serem incapazes e pouco talentosas, mas porque qualquer mulher que ousasse escrever poesia no século XVI teria sido duramente reprimida e acabaria perdendo a sanidade. Além disso, mesmo que as mulheres tenham escrito, para se pouparem das represálias, utilizavam pseudônimos masculinos ou simplesmente não assinavam seu trabalho, pois “a publicidade é algo detestável para uma mulher. A anonimidade está em seu sangue. O desejo de ficar anônima ainda a toma por inteiro. Mesmo hoje, ela não se interessa por cultivar a fama, como fazem os homens [...]” (WOOLF, 2014, p. 75).

A autora chega à conclusão de que as mulheres que queriam escrever eram submetidas a terríveis dificuldades materiais, como a falta de dinheiro, falta de acesso à educação, clausura no espaço doméstico, e mais ainda a dificuldades imateriais, como a hostilidade dos homens. Mesmo no século XIX, a mulher não era incentivada a ser artista. Ao contrário, sofria com o desprezo e com a repressão de seus companheiros.

No princípio do século XX, a situação em Portugal e no Brasil melhorou para as escritoras, embora suas obras ainda encontrassem grande resistência. As revistas feministas se preocupavam em publicar os debates e os triunfos do movimento e também davam visibilidade e encorajavam iniciativas femininas nas mais diversas áreas, como a produção poética. O incentivo à poesia de autoria feminina se deu não apenas por meio da publicação constante de poemas, mas também por meio de debates literários. O início do século XX foi um momento profícuo para as escritoras, que ocuparam o espaço público e o imaginário coletivo.

Tudo isso se insere num contexto de muita luta pelo reconhecimento dos direitos femininos e pelo reconhecimento das mulheres como seres dotados de capacidade intelectual e de participação na vida pública. É em princípios do século XX que o feminismo ganha força em Portugal e no Brasil. Em 1905, Ana de Castro Osório publica um manifesto feminista chamado “Às mulheres portuguesas”. Já em 1909, é criada a primeira organização feminista, chamada “Liga Republicana das Mulheres Portuguesas”. E no próximo ano, 1910, a situação das mulheres sofreu uma significativa melhora, devido à implementação da República e a algumas mudanças na lei, como a permissão para o divórcio (ALONSO, 1997, p. 25).

No Brasil, Maria Lacerda de Moura publica em 1918 *Em torno da educação*, em que reivindicava a libertação feminina de todas as suas amarras. Desde seus primeiros escritos, Moura mostrou interesse pelo feminismo e participou, junto à Bertha Lutz, da criação da Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher, que deu origem à Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Ao se tornar presidente da Federação Internacional Feminina, sugeriu a criação da disciplina “História da mulher, sua evolução e missão social”. Defendia o amor livre, a educação sexual e enfrentou a moral vigente de seu tempo ao publicar o livro *A mulher é uma degenerada?*, que teve grande repercussão no meio literário e foi alvo de duras críticas.

É nesse contexto, no qual as mulheres lutavam pela angariação de seus direitos e pela sua afirmação no meio literário, que escreveram Gilka e Florbela. Essas autoras interagiam com o cânone da época, eram influenciadas por pelos padrões vigentes que emolduravam a poesia feminina e, à sua maneira, usando de um discurso erótico e autônomo, foram capazes

de transgredir esses padrões. Como vozes percursoras da liberdade feminina no Brasil e em Portugal, é de suma importância compreender os percursos e os dilemas vivenciados por essas autoras ao longo de sua jornada literária.

## 1.2 Gilka, o Simbolismo e a Revista *Festa*

Gilka da Costa de Mello Machado, nascida em 12 de março de 1893, descendia de uma família de artistas. Sua mãe, Thereza Christina Moniz da Costa, era atriz de teatro e radioteatro; seu avô materno, Francisco Pereira da Costa, era um famoso violinista português, enquanto sua avó materna, Cândida, era cantora. Em 1910, Gilka casou-se com Rodolfo Machado, poeta, jornalista e crítico de arte, que morreu treze anos depois, deixando a esposa e os dois filhos, Heros e Hélios.

Gilka escrevia desde a infância. Aos treze anos, ela ganhou três prêmios no concurso do jornal *A Imprensa*, com poemas assinados com seu nome e outros com pseudônimos. Em 1915, aos vinte e dois anos, Gilka publica seu primeiro livro, *Cristais Partidos*, o qual é seguido por *Estados d'Alma* (1917), *Mulher Nua* (1922), *Meu Glorioso Pecado* (1928), *Amores que mentiram, que passaram* (1928), *Sublimação* (1938) e, por fim, *Velha Poesia* (1965). Em princípio da década de 30, a autora tem seus poemas traduzidos para o espanhol em volume próprio e em antologia, o que aumenta significativamente sua popularidade. No ano seguinte, Gilka vence um concurso fomentado pela revista *O Malho* e é nomeada a maior poetisa brasileira. Segundo Andrade Muricy (1973, p. 1039): “Interessou ao Brasil aquela menina de forte temperamento e possante vôo lírico”.

Após a revogação do estatuto que proibia que mulheres ingressassem na Academia Brasileira de Letras, Jorge Amado, apoiado por outros acadêmicos, fez um convite a Gilka para que se juntasse à instituição. Todavia, a autora recusou, recebendo, no entanto, em 1979, o prêmio Machado de Assis pela publicação de suas *Poesias Completas*. Com a morte do filho Hélios, em 1976, Gilka dá fim à sua carreira literária com o poema “Meu Menino”.

Considerada uma pioneira por abordar o erotismo na poesia de autoria feminina no Brasil, Gilka foi alvejada pela crítica da época, que lhe dirigia duras represálias e fazia interpretações distorcidas de sua obra, o que prejudicou tanto sua carreira quanto sua vida pessoal. A viuvez, somada à sua fama de imoral, trouxe dificuldades financeiras para a autora, que não conseguia emprego: “má fama é indelével. Todas as portas se fecharam, ficando

apenas uma que não consegui transpor por invencível repugnância” (MACHADO, 1978, p. X).

Gilka Machado escreve em um momento de convivência e diálogo entre diversos estilos literários. A autora, no entanto, estabelece forte ligação com o movimento simbolista e com seus temas. O Simbolismo, durante determinado período, foi encarado como um movimento menor. Em muitos manuais de literatura, era descrito como uma vertente do Parnasianismo, e não gozou de aprovação imediata do público e da crítica. Para José Veríssimo (1977), os simbolistas eram poetas medianos e sem grande expressão. Já para Silvio Romero (1980, p. 1688), o Simbolismo era o:

[...] nome certo mal escolhido para significar a reação espiritualista que neste final do século se fez na arte contra as grosserias do naturalismo e contra o diletantismo epicurista da arte pela arte do parnasianismo, é, nas suas melhores manifestações líricas, uma volta, consciente ou não, ao romantismo naquilo que ele tinha também de melhor e mais significativo.

Romero também salientou a importância da poesia de Cruz e Sousa e apresentou, com desprezo, as “ladainhas” de Bernardo Lopes e Alphonsus Guimaraes. Outros críticos importantes do movimento foram Nestor Vitor, pertencente ao movimento simbolista e seu ávido defensor, além de Araripe Júnior, que, em 1894, publicou na revista *A Semana* uma coletânea de artigos, os quais foram reunidos no volume de título *Literatura brasileira, movimento de 1893*.

O fato mais interessante que ocorreu durante o ano passado no acampamento de letras foi a tentativa de adaptação do decadentismo à poesia brasileira. A responsabilidade deste cometimento cabe a Cruz e Sousa, autor de *Missal* e *Broquéis* (ARARIPE JÚNIOR, 1963, p.135).

Cruz e Sousa teve grande influência sobre a poesia giliana e foi a partir da publicação de seus *Broquéis* e de seu *Missal* que o Simbolismo se consolidou no Brasil. Aclamado como “o melhor poeta dentre os nossos simbolistas” por Silvio Romero, o autor inovou tanto no âmbito das ideias quanto das soluções temáticas. No que tange ao aspecto formal de sua poesia, permaneceu ainda bastante ligado à estética parnasiana e ao soneto. Infelizmente, o reconhecimento de sua obra só chegou após sua morte por meio do crítico Roger Bastide o qual, embora tenha dado projeção à poesia de Cruz e Sousa, fez algumas análises reducionistas e até equivocadas. Em um dos seus ensaios, intitulados “Nostalgia do Branco”, Bastide (1979, p.157) apresenta um poeta desejoso pelo embranquecimento, o que ficaria explícito no uso de inúmeras palavras relacionadas a essa cor, principalmente nos *Broquéis*.



Embora, de fato, o branco tenha bastante relevância em *Broquéis*, a preferência por essa cor não era algo exclusivo de Cruz e Sousa, mas fazia parte do repertório dos simbolistas. Aos poucos, inclusive, por meio de uma análise mais profunda, é possível verificar que a predominância da cor branca foi sendo substituída pelo negro. Essa mudança de preferência cromática demonstra o engajamento político de Cruz e Sousa no que concerne à situação dos negros recém-libertos no Brasil, os quais, embora não estivessem mais sob o jugo da escravidão, não foram inseridos socialmente e não foram beneficiados com políticas públicas que garantissem sua sobrevivência de modo digno. A substituição das cores mostrará que a leitura de Bastide acerca da poética de Cruz e Souza foi bastante equivocada e que o poeta lutou de modo ativo contra o racismo no país.

Segundo Eduardo Portella (1979, p. 301), Cruz e Souza deu ao Simbolismo francês nuances brasileiras e trabalhou temas como o amor, a morte e as pressões socioculturais sofridas pelos indivíduos de seu tempo. É possível identificar na obra do poeta uma tensão entre o desejo, o interdito e a transgressão, muito disso como um desdobramento das questões raciais que o cercavam. A arte surgia tal como um abrigo, como uma resposta à exclusão social, como um meio de ascensão e de atingir o absoluto. Cruz e Souza compreendia-se enquanto um iluminado, capaz de penetrar no íntimo das coisas e do mundo.

Afastando-se da representação tradicional das mulheres na poesia, virgens e inacessíveis, Cruz e Souza trabalha em sua obra com o erotismo dos corpos<sup>7</sup>, encarnado nas musas de cor de ébano. Fortemente influenciado por Baudelaire, o autor encarou a poesia como o erotismo em forma de palavras e desenvolveu sua modernidade estética a partir do tema do desejo.

Nesse sentido, Gilka Machado estabelece muitos pontos de contato com o poeta catarinense. Assim como Cruz e Souza, que revela todo o preconceito sofrido pelo negro numa sociedade pós-escravidão, Gilka dá voz a um grupo marginalizado, revelando a condição desfavorecida da mulher em um meio extremamente repressor e patriarcal. Além disso, do mesmo modo que o autor, ela trabalha com temas relativos ao desejo, ao interdito e à transgressão e dá novas nuances ao erotismo em sua poesia.

Cruz e Souza utilizou em sua poesia diversos apoios linguísticos, como rimas, aliterações, assonâncias, cognatismos, sinestésias e inaugurou, junto a Mallarmé e Joyce, o que Eduardo Portella chama de “estilística da sugestão”, em que “a comparação, a metáfora, o

---

<sup>7</sup> O conceito de erotismo dos corpos de Bataille será trabalhado ao longo dos capítulos da dissertação. Ver: BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.

símbolo, o mito não devem procurar representar o objeto, mas sugerir. É esta a palavra de ordem. A coisa sugerida comparece com uma carga sensorial que não possuirá o objeto representado” (PORTELLA, 1979, p. 303).

Isso explica a frequência com que Cruz e Souza utilizava correspondências sinestésicas, fossem por “associação” ou por “analogia”. Essa estrutura estilística funciona em consonância com as temáticas trabalhadas pelo poeta, como a soberania do amor, da morte e a questão do emparedado, a qual se situa, metafisicamente, entre as temáticas do amor e da morte.

Gilka Machado, assim como Cruz e Souza, foi considerada uma das maiores poetisas do Simbolismo brasileiro. Assim como o autor, Gilka é valorizada por usar em sua obra poética inovações estéticas e sensoriais, como o aprofundamento da sinestesia simbolista, mas também por trabalhar com temas sociais. Em *Cristais Partidos*, a escritora faz uma denúncia acerca da situação feminina por meio do soneto “Ser mulher”, em que compara a condição feminina a uma “atroz, tantálica tristeza!/ ficar na vida qual uma águia inerte, presa/ nos pesados grilhões dos preceitos sociais” (MACHADO, 1978, p. 56). Além disso, em *Sublimação*, Gilka conclama os excluídos em “Alerta, Miseráveis” e faz uma saudação ao proletariado em “Ode aos trabalhadores que construíram a Cidade do Rio de Janeiro”.

A poetisa cria uma multiplicidade de “eus” e projeta na arte a sua realidade, afastando-se das convenções sociais e dos escárnios a que era sujeitada. Não mais se submetendo ao mundo real, procura, como afirma Hauser (1994, p. 910), transformar “sua vida em obra de arte”, em algo inútil, que era oferecido “à beleza, a forma pura, à harmonia de tons e linhas”.

Não se pode, no entanto, confundir a criação de uma realidade paralela e de uma profusão de personas poéticas com a falta de engajamento social e político. O próprio uso do mundo fictício como uma recusa ao mundo exterior e a aversão, muitas vezes explícita, aos modos da burguesia são representativos de uma consciência e de uma negação dos valores impostos.

Casais Monteiro (1958, p. 28) nota que é justamente o alheamento da realidade que inspirou o movimento simbolista e que dá origem à estética da teatralidade, com vistas à criação de um palco, de um mundo poético próprio, paralelo à realidade que circunda os escritores de fins do século XIX. Embora muitos críticos acusem os movimentos do *fin de siècle*, como o Simbolismo e o Decadentismo, de alienados, essas correntes influenciaram profundamente as vanguardas do início do século XX.

O trabalho poético de Gilka Machado criou espaço para que outras mulheres também pudessem escrever obras transgressoras. A autora ressignificou temáticas canônicas e foi uma

das propulsoras da conscientização da produção artística feminina, como nos atesta Coelho (1999, p. 11):

Inegável que, mais que os estudos das ciências sociais, a literatura tem sido um dos grandes instrumentos conscientizadores. Desde as vozes pioneiras que, na poesia do início do século, se assumiam como “transgressoras” (Colombina, Gilka Machado, Pagu) até nossos dias, a literatura vem dando voz a uma nova consciência de mulher, não só em relação a si mesma [...], mas também em sua tarefa na construção da história.

Um aspecto importante no percurso literário de Gilka e que influenciou sua obra poética foi o envolvimento da autora com o grupo da *Revista Festa*. Para Tristão de Athayde (1938), há duas grandes tendências que marcam o Modernismo inicialmente: a do grupo paulista, o Primitivismo, e aquela chamada por Graça Aranha de “dinamismo objetivista”<sup>8</sup>. Além destas, o crítico acrescenta mais uma, a tendência espiritualista, compartilhada pelos escritores que compunham o grupo *Festa*. Para Tasso da Silveira (1927), os espiritualistas tinham como objetivo retomar valores perdidos pela modernidade, por meio do enaltecimento do espírito humano. Em poema-manifesto publicado no primeiro número da revista festa, o autor diz:

Nós temos uma visão clara desta hora.  
Sabemos que é de tumulto e incerteza.  
E de confusão de valores.  
E de vitória do arrivismo.  
E de graves ameaças para o homem.

Mas, sabemos também, que não é esta a primeira hora de agonia e inquietude que a sociedade vive.  
Quando todas as forças interiores se equilibram, os gestos são luminosamente serenos.  
Mas o que nesses gestos parecia um esplendor supremo de beleza ou de verdade não era senão um momento efêmero da escalada.  
Então exsurgen das profundezas do ser ímpetos bruscos e imprevisíveis, que trazem a insatisfação, a angústia, a febre, e quebram os compassos harmoniosos, e fazem pensar, aos que se esqueceram de Deus, que tudo está perdido,

- mas que são, em verdade, ondas desconhecidas de energia para a criação de um equilíbrio novo e de outra mais alta serenidade...

Nós temos a compreensão nítida deste momento.  
Deste momento no mundo e deste momento no Brasil.

Vemos, lá fora e aqui dentro, o rodopio dos sentimentos em torvelinho trágico.  
E as investidas reivindicadoras dos apetites que se disfarçam e agora desencadeiam em fúria.

<sup>8</sup> Termo utilizado por Graça Aranha na conferência de abertura da Semana de Arte Moderna. Aranha propõe o “dinamismo objetivista” como um modo de superação da poética do “eu”. Ver: MARQUES, Ivan. *Modernismo em revista*. Estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013

E ouvimos o suspiro de alívio da mediocridade finalmente desoprimida: da mediocridade que, aproveitando o desequilíbrio de um instante, ergueu também a sua voz em falsete, e encheu o ar de gestos desarticulados, e proclamou-se vencedora, na ingênua ilusão de que de que as barreiras que a continham tombaram para sempre.

Mas vemos igualmente os espíritos legítimos no seu posto imutável. (SILVEIRA, 1927, p. 1)

Para o grupo composto pelo já citado Tasso da Silveira, por Andrade Muricy, Adelino Machado, Cecília Meireles, Gilka Machado, entre outros, a arte estava ameaçada pelo materialismo e pelo cientificismo; por isso, eles criaram um movimento de oposição às outras tendências modernistas e propuseram repensar e reajustar os valores sociais, políticos e psicológicos por meio de uma arte transcendental. Além disso, como salienta Tasso da Silveira, muitos dos colaboradores do grupo *Festa* já vinham escrevendo desde 1919, o que traria para a revista um forte sincretismo poético em que diversos estilos se misturavam.

O grupo de “Festa” foi, antes, o grupo de “América Latina”, o grupo “Árvore Nova”, o grupo “Terra do Sol”. Menos característico do que hoje, como não poderia deixar de acontecer. Menos afirmativo de si mesmo. Mas já dentro do rumo largo que se abriu a golpes fundos de tenacidade espiritual. (SILVEIRA, 1928, p.6).

Há uma convergência de diferentes temáticas, como a busca por uma identidade nacional, preocupação característica do Modernismo, e questões filosóficas, espirituais e poéticas. Nesse sentido, é interessante notar a resposta que Tasso da Silveira deu a Tristão de Athayde, quando este questionou o fato de uma revista interessada nas temáticas relativas ao âmbito do ser humano se chamar *Festa*.

Festa – despreocupação será um sarau dançante, uma bebedeira de aniversário. Mas há festas dos grandes triunfos. Há a festa – arrebatamento. A festa das almas que se elevam para Deus. Porque festa é essencialmente alegria integral, isto é, não a que desconhece, mas a que venceu a dor. (Ibidem, p.8)

O grupo mais radical da Semana de Arte Moderna fez duras críticas aos participantes da revista *Festa*. Tasso da Silveira responde às represálias dos modernistas do grupo paulistano, como Mário e Oswald de Andrade. Em contraposição aos vanguardistas, que prezavam o novo, o moderno, os espiritualistas se identificavam com a tradição, porém não de modo saudosista, mas como uma tentativa de exaltar os valores da ruralidade, da natureza, da terra, buscando nos sertões a identidade nacional.

Gilka Machado, junto à Cecília Meireles, foi uma das duas mulheres a publicarem na revista. Tasso da Silveira destaca que a autora “vinha de há muito liberando as grandes asas

líricas em pleno ar da modernidade” (Ibidem, p. 7). Em 1927, Gilka escreveu para a revista uma série de poemas e crônicas. A poetisa se identificava bastante com os ideais dos espiritualistas, trazendo em sua poesia diversos elementos simbolistas e trabalhando com uma poesia de alta densidade imagética.

O primeiro livro de Gilka era permeado pelo Simbolismo, porém ainda muito influenciado pelos moldes clássicos dos simbolistas anteriores à autora. Já em *Estados da Alma*, Gilka começa a trabalhar de modo mais intenso com as sinestésias. No poema “Particularidades”, o eu-lírico compara as noites de luar ao veludo. Para Ramos (1965, p. 209):

Gilka Machado foi a maior figura do nosso Simbolismo, em cuja ortodoxia se encaixa com seus dois livros capitais, *Cristais Partidos* e *Estados da Alma*. Nem sua ousadia tinha impureza, mas punha à mostra a riqueza de seus sentidos, especialmente um pouco explorado na poesia, o tato. Sua sensibilidade é requintada, algo excêntrica, mas profundamente feminina.

Gilka recebeu muitas influências de Charles Baudelaire, mormente no que toca à sua adesão ao erotismo como mote para sua obra poética. A lírica giliana sintetiza a estética do fim de século e, além de adotar fortemente características do Simbolismo, dialoga com o Decadentismo e com o Parnasianismo. Assim como Baudelaire, a autora cria uma poesia permeada pela transgressão, em que o eu-lírico é sujeito de seu próprio desejo. Essa caracterização da mulher como detentora da volúpia se aproxima do ideal de *femme fatale* procurado pelo eu poético baudelairiano.<sup>9</sup>

Todas as temáticas trabalhadas por Gilka, salvo as de cunho social que têm seu ápice em *Sublimação*, de 1938, culminam em *Meu Glorioso Pecado*, de 1928. É neste livro que a autora aprofunda alguns temas, como a ânsia pelo infinito. Assim como os sujeitos poéticos de Cruz e Sousa, os eu-líricos gilianos de *Meu Glorioso Pecado* também estão emparedados pelos interditos sociais e tentam transgredi-los. Em *Meu Glorioso Pecado*, Gilka também dá vazão às inovações estéticas, utilizando versos livres e equilibrando delicadeza e ferocidade, como no poema “Tua boca é um vôo de andorinha mansa”, em que a autora compara a boca do amado, ao mesmo tempo, a uma andorinha mansa e a um ser ávido de sangue, o que nunca se sacia.

---

<sup>9</sup> Ver: BARROS, Fernando; PEREIRA, Aline; VEIGA, Suzane. Traços do Decadentismo na poesia brasileira de 1880 a 1920: Raimundo Correa e Gilka Machado. SOLETRAS, Ano X, Nº 19, jan./jun.2010. São Gonçalo: UERJ, 2010

Tua boca é um vôo de andorinha mansa  
 mesmo na quietude tua boca voa,  
 voa e não se cansa,  
 tem vaidades loucas,  
 - andorinha rubra – vive ao léu, a toa,  
 voando no desejo de milhões de bocas.

...  
 Tua boca é um vôo... Que avidez de sangue!  
 nunca se sacia, nunca se conforta,  
 deixa sempre exangue,  
 no seu rumo infindo,  
 qualquer outra boca em que, um momento, aporta,  
 essa malfazeja que é um demônio lindo (MACHADO, 1978, p. 180).

Na publicação de *Sublimação*, Gilka já ocupava o lugar de grande poetisa da literatura brasileira. Contudo, a autora, neste livro, deixa de lado a perscrutação de todos os sentidos para dar lugar a uma poesia de cunho mais social. O primeiro poema da obra, “O mundo necessita de poesia”, ratifica este novo lugar do eu-lírico, sem, contudo, deixar de lado o desejo pelo isolamento do artista, característico da formação literária da autora.

O mundo necessita de poesia,  
 cantemos, poetas, para a humanidade;  
 que nossa voz suba aos arranha-céus,  
 e desça aos subterrâneos,  
 acompanhando ricos e pobres  
 nos atropelos  
 das carreiras  
 da ambição  
 e na luta pelo pão (Ibidem, p. 189)

Depois de quase trinta anos de silêncio, Gilka publica em 1965 o livro *Velha Poesia*, obra em que passado e presente dialogam. A poetisa trabalha os temas da memória e da morte, descrita pela autora como uma ave de rapina, em “Todo Mundo Passa”. Gilka cria um eu-lírico consciente do fim de sua trajetória poética e, no poema “Saudade”, compara a mulher do presente àquela que já foi um dia.

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...

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? (Ibidem, p. 271)

A trajetória poética de Gilka foi marcada por diversos percalços, mas também por uma produção intensa. Embora negligenciada por muitos anos pelo público e pela crítica, a autora foi e ainda é um dos grandes nomes da literatura brasileira<sup>10</sup>. Incorporando em sua obra diversas inovações estéticas e dialogando com diferentes autores e estilos literários, Gilka criou uma poesia viva e pulsante, abriu caminhos para que outras escritoras pudessem dar voz à sua subjetividade e fez jus ao título de maior poetisa brasileira que recebeu da revista *O Malho*.

### 1.3 Caminhos florbelianos

Florbela Espanca criou uma vasta obra, entre poemas e contos. Sua trajetória como escritora foi marcada por uma forte determinação em se estabelecer como poeta e por um forte diálogo com outros escritores, como Antônio Nobre, Américo Durão, Camões e outros. Claudia Pazos Alonso (2013, p. 17) caracterizou a poetisa como um equivalente português da irmã fictícia de Shakespeare, criada por Virgínia Woolf. Traduzindo a personagem de Woolf para a cultura portuguesa, Florbela seria a irmã hipotética de Camões, sua gêmea em genialidade e grandeza.

A autora não apenas revisou temas trabalhados pelos seus predecessores, como criou a partir deles algo totalmente novo na poesia. Para Adrienne Rich (1972, p. 18), no caso das mulheres, esse processo de revisão dos escritores que vieram antes vai além de um simples capítulo na história cultural, ele é um ato de sobrevivência. Florbela foi uma sobrevivente na história literária portuguesa.

Até 1983, apenas alguns dos poemas de juventude de Florbela eram conhecidos. Eles foram publicados por Guido Batelli em *Juvenília*, por Costa Leão em *Poetas do Sul* e por

---

<sup>10</sup> Embora tenha utilizado em meu trabalho apenas os poemas da edição de 1978 da antologia poética de Gilka Machado, pois, além de ser uma ótima edição, também conta com o estudo introdutório de Fernando Py e com dados autobiográficos de Gilka, há também outras duas edições das poesias completas de Gilka. A primeira foi editada pela filha da autora, Eros Volússia, e foi lançada em 1991. Dela, retirei a carta de Jorge Amado à Gilka. Já a mais recente é do ano de 2017 e foi publicada pela editora Demônio Negro.

Armando Gusmão em *A Cidade da Évora* (ALONSO, 1997, p. 53). Em 1916, casada e morando em Redondo, a autora já havia ganhado uma consciência poética e procurava publicar seu trabalho em revistas e periódicos, até mesmo sob a forma de uma coletânea, o que demonstra que ela já estava pensando numa estrutura macro para a sua produção. Ao longo daquele ano, cinco de suas poesias foram publicadas na revista *Modas e Bordados*, porém sofreram diversas alterações.

Segundo Alonso (1997, p. 58), *Modas e Bordados* teve um papel significativo na formação da consciência poética de Florbela e também contribuiu para sua autoestima enquanto escritora. Florbela recebeu apoio e estímulo da revista, que louvou sua “alma delicada de poetisa”. Esses elogios eram pouco comuns e apenas uma pequena parcela de leitoras tinha sua produção literária acolhida de forma positiva. Além disso, foi muitíssimo incomum que a ambição da escritora de publicar um livro de poesias fosse incentivada.

O contato entre Florbela e Júlia Alves, diretora adjunta de *Modas e Bordados*, também foi essencial para a carreira literária da poetisa. Em junho de 1916, Júlia escreveu a Florbela pedindo sua colaboração para uma nova revista que seria publicada, o que fez com que elas estabelecessem uma grande amizade. As cartas trocadas entre Florbela e Júlia Alves, entre junho de 1916 e abril de 1917, embora só parcialmente disponíveis, auxiliam no entendimento do percurso poético da poetisa alentejana. Nas cartas, é possível observar as ideias que Florbela tinha acerca da literatura e algumas discussões sobre novos projetos literários, como, por exemplo, *O Livro d’Ele*.

Também em 1916, Florbela conheceu Raul Proença, fundador da revista *Seara Nova*. De acordo com Maria Lúcia Dal Farra (2012, p. 240), de todos os intelectuais com quem Florbela teve contato, este foi o que mais influenciou sua obra com seus conhecimentos, sua lucidez e seus critérios estéticos. A carta que Florbela lhe enviou de Quelfes, no dia 7 de maio de 1918, mostra que é a partir de sua interlocução com o crítico que estava nascendo o *Livro de Mágoas*. Foi, inclusive, Raul Proença o editor deste primeiro livro, lançado em 1919 pela poetisa. A apreciação de Proença é extremamente relevante para Florbela, o que fica claro na declaração que a poetisa faz ao crítico, dizendo que está bastante desanimada com o que ele diz dos seus versos. Florbela também dedica a Proença o poema “Prince Charmant”, publicado no segundo volume de sonetos da poetisa, o *Livro de Soror Saudade*.

A revista *Modas e Bordados* não foi o único lugar em que Florbela publicou em 1916. Entre julho e setembro deste ano, a poetisa também publicou em dois jornais locais, *Notícias de Évora* e *A Voz Pública*. Na perspectiva de Alonso (1997, p. 59), isso deve ter marcado Florbela particularmente, já que era provável que os leitores destes jornais a conhecessem ou



já tivessem ouvido falar dela. Tanto que no poema “Estudantes”, segundo a ser publicado no *Notícias de Évora*, a autora estabelece um diálogo direto com seus antigos colegas de liceu.

O ano de 1916 foi de crucial importância na iniciação da carreira poética de Florbela. Neste ano, Florbela começa a consolidar sua consciência poética. Suas ideias a respeito da *persona* do poeta, além de suas preferências literárias, influenciaram profundamente a fomentação de alguns poemas de *Trocando Olhares*<sup>11</sup>. Em carta a Júlia Alves, de junho de 1916, Florbela (2012, p. 250) expressa sua representação do que seria um verdadeiro retrato do “eu” da poetisa e faz comentários acerca da literatura.

Prometo-lhe para si despir minha capa vermelha, farfalhante de guizos, com que me mostro ao mundo; prometo-lhe conversar muito, tagarelar muito consigo de todas as coisas onde nós, mulheres, possamos bordar a flor azul do sonho. [...] Dir-lhe-ei o meu modo de ver, as minhas tendências, os meus gostos sobre o assunto. Falar-me-á muito de si, sim? Eu dir-lhe-ei o que tenho lido e do que mais tenho gostado, e o que mais profundamente tenho sentido sobre poesia, de forma a aborrecê-la tanto que lhe leve ao espírito o imenso arrependimento de ter vindo provocar o leão no seu covil.

Nas cartas trocadas com Júlia há menções a alguns autores estrangeiros, como Goethe e Victor Hugo, no entanto, as maiores referências de Florbela são os autores portugueses. Florbela dá exemplos a Júlia dos escritores que mais admira. O ideal de amor tal qual um sentimento puro e platônico contagiava o clima literário de Portugal e Florbela não ficou indiferente a isso. Em *Trocando Olhares*, é possível perceber esse imaginário de um amor não consumado, que está, muitas vezes, ligado à morte e à saudade.

A lembrança dos teus beijos  
Inda na minh'alma existe,  
Como um perfume perdido,  
Nas folhas de um livro triste.

Perfume tão esquisito  
E de tal suavidade  
Que mesmo desapar'cido  
Revive numa saudade (Idem, 1994, p. 153)

*A Ceia dos Cardeais* foi um livro que sensibilizou bastante Florbela ao contar o amor e a tragédia de Gonzaga, que se torna padre após a morte de sua prima amada. A poetisa também foi extremamente receptiva à dor e ao amor dos românticos, o que fica claro por meio de sua referência a *Doida de Amor* de Antero Figueiredo. O livro é sensível à situação da

---

<sup>11</sup> Primeira coletânea de poemas de Florbela Espanca que reúne as obras escritas pela autora portuguesa no período entre 10 de maio de 1915 e 30 de abril de 1917.

mulher, o que pode ter tocado Florbela de forma significativa. No soneto “A mulher II”, Florbela descreveu o que considerava ser a situação feminina numa sociedade extremamente patriarcal.

Ó mulher! Como és fraca e como és forte!  
 Como sabes ser doce e desgraçada!  
 Como sabes fingir quando teu peito  
 A tua alma se estorce amargurada. (Ibidem, p. 181)

Em 1917, Florbela entra em contato com o livro de Américo Durão, *Vitral de Minha Dor*, que influenciou alguns sonetos de *Trocando Olhares*, os quais servirão como ponte para a feitura do *Livro de Mágoas*. Segundo Alonso (1997, p. 64), as preferências literárias de Florbela têm algo em comum: todas as personagens sofrem por serem sensíveis demais e por terem alma de artista. Os sentimentos eram de suma importância para a poetisa.

Em uma de suas cartas a Júlia, Florbela cita o nome de António Nobre, poeta português muito aclamado na época da escritora. É nesta carta que a autora começa a discutir de modo mais aprofundado obras e escritores. Florbela diz a Júlia que leu um livro que a consolou, *Neste Vale de Lágrimas*, de Silva Pinto. Para a poetisa, “a única coisa que consola os tristes é a tristeza” (ESPANCA, 2012, p. 258). Reiterando esta ideia, Florbela diz pede à amiga que leia os versos de António Nobre, seu “santo poeta da Saudade” (Ibidem, p. 259), e que compare a sua dor à das personagens: “esta dor, assim descrita, compara-a com a tua, se te queres rir do teu sofrer. Tu e eu, que nem chegamos a beber o primeiro trago de fel de que eles beberam até as fezes!” (Ibidem, p. 260). O sofrimento das personagens é tão intenso que o sofrimento do leitor, em comparação, se torna ínfimo.

Florbela foi uma herdeira do Romantismo e acreditava no ideal do poeta romântico, que derrama sua alma nas folhas em branco. Para a autora, o poeta, palavra muitas vezes grafada por ela com letra maiúscula, é um ser superior, dotado de genialidade, mas isolado, incompreendido. Em nova carta a Júlia, Florbela se compara à amiga e se coloca ao lado daqueles que não são compreendidos pelo mundo por terem uma alma demasiadamente sensível.

É diferente a impressão que nos produzem os livros tristes; a ti entristecem-te e a mim alegam-me. Para os verdadeiros desgraçados, é sempre motivo de felicidade a desgraça dos outros; só os livros alegres e cheios de vida e de sol é que me entristecem, como tudo que é feliz. Eu odeio os felizes, sabes? Odeio-os do fundo da minha alma, tenho por eles o horror e o desprezo que se tem por um réptil que dorme sossegadamente. Eu não sou feliz mas nem ao menos te sei dizer por quê. (Ibidem, p. 266)

Como observa Alonso (1997, p. 64), há uma contradição no que disse Florbela porque, ao mesmo tempo em que a poetisa se consolava com a leitura de livros tristes, pois eles lhe dariam consciência da insignificância de seu próprio sofrimento, ela insistia em se associar aos reais desgraçados, dando ao seu sofrimento um significado de grandes proporções. Nas cartas de Florbela a Júlia, um fato curioso é a tentativa da escritora de criar uma imagem tipicamente romântica de si mesma, uma imagem de uma mulher predestinada à infelicidade.

Para Maria Lúcia Dal Farra (2012, p. 44), Florbela sofria de “*dor cósmica*”, “uma dor básica, fundamental, de raiz, de desligamento da mãe primordial”. Os primeiros sinais dessa dor apareceram, primordialmente, ao final do primeiro manuscrito de *Trocando Olhares*, composto por oitenta e oito poemas e três contos, compostos entre 1915 e 1917. Nas últimas páginas desse manuscrito, Florbela deu nome, pela primeira vez, ao que seria “sua *outra vida*, ou seja, a sua *vida anterior*” (Ibidem, p. 44) Isso ocorre justamente em um poema que serve como elo entre o primeiro manuscrito e sua primeira obra publicada, *O Livro de Mágoas*, de 1919. O título do soneto no manuscrito, “Desalento”, se transforma em “A minha Tragédia” no livro, o que mostra uma gradação que, possivelmente, acentua a dor pela perda de seu país original. (Ibidem, p. 45).

A imagem de um ser imbuído de tristeza e destinado ao sofrimento foi desenhada logo na primeira carta de Florbela a Júlia: “Mandar-lhe-ei meu retrato. Quer? Mas até lá, e para prevenir a hipótese de meu rosto a enganar, vou descrever-lhe desde já o meu péssimo caráter: sou triste, imensamente triste, duma tristeza amarga e doentia que a mim própria me faz rir às vezes” (ESPANCA, 2012, p. 249). Embora a poetisa se descrevesse como uma vítima do destino, isso não era visto por ela como algo totalmente negativo, mas como algo que lhe conferia superioridade, visto que o sofrimento era aquilo que a distinguia dos demais. Além disso, a autora, ao se retratar como um ser incompreendido, ressaltava sua “alma sensível” e destacava a importância da leitura na construção de seu eu. Florbela se distinguia das demais mulheres por meio de seu gosto pelos livros, o que não era tradicionalmente associado ao feminino. Como salienta Alonso (1997, p. 66):

Ao mostrar que está por natureza distanciada das tradicionais ocupações femininas (que nessa época ainda eram muitas vezes tidas como incompatíveis com proezas intelectuais) e ao rejeitar a educação tradicional feminina que recebera, Florbela estava a reelaborar o conceito de herói romântico no feminino. O herói romântico, sentindo que não pode conformar-se com o papel que a sociedade exige dele, prefere isolar-se nos livros, embora seja incompreendido. Da mesma forma, Florbela, incapaz de se conformar com as expectativas da sociedade em relação às mulheres, prefere retirar-se para o mundo dos livros, orgulhosamente consciente de sua diferença.

Ser mulher leitora e escritora não era fácil, no entanto. O mundo das letras era tradicionalmente masculino e havia, naquela sociedade, o pressuposto de que as mulheres seriam intelectualmente inferiores. Florbela, inclusive, interiorizou esta ideia, diferenciando as obras feitas por homens daquelas feitas por mulheres. A poetisa, em carta a Júlia, deixa claro que todos os seus pontos de referência literários são masculinos e que, embora sua alma sensível se assemelhasse a de António Nobre, poeta por excelência para a escritora, sua poesia, assim como a de outras mulheres, não conseguiria alcançar o nível daquela escrita por Nobre e por outros homens.

Florbela travou um intenso diálogo literário com António Nobre, fazendo, em seus poemas, diversas referências ao escritor. A poetisa mantinha grande sintonia com Nobre ao tratar do tema da mágoa, ao utilizar a coloquialidade em seus sonetos, ao trabalhar com o neogarretismo<sup>12</sup> típico do poeta e por um certo tom de saudosismo, muito característico de Portugal daquela época. Em *Trocando Olhares*, Florbela dedica ao poeta seu soneto chamado “A anto!”, em que procura demonstrar quão intensamente compreendia o escritor.

Poeta da saudade, ó meu poeta qu’rido  
Que a morte arrebatou com seu sorrir fatal,  
Ao escrever o “Só” pensaste enternecido  
Que era o mais triste livro de Portugal.

Pensaste nos que liam esse teu Missal,  
Tua Bíblia de dor, o teu chorar sentido,  
Temeste que esse altar pudesse fazer mal  
Aos que comungam nele a soluçar contigo!

Ó Antó! Eu adoro os teus estranhos versos  
Soluços que eu uni e senti dispersos  
Por todo o livro triste! Achei teu coração...

Amo-te como te não quis nunca ninguém  
Como se eu fosse ó Antó a tua própria mãe  
Beijando-te já frio no fundo do caixão! (ESPANCA, 1994, p. 225)

Florbela, em seu poema, reitera a ideia que já havia expressado à Júlia de que a tristeza dos livros é um consolo para os verdadeiros desgraçados e não algo que “pudesse fazer mal”. Ler Nobre, para o eu-lírico florbeliano, é uma experiência quase sagrada, o que se comprova com o vocabulário religioso utilizado pela escritora: “Missal”, “Bíblia”, “altar”, “comungam”. No último terceto, o sujeito poético assume o papel de mãe e seu amor por Nobre é retratado por meio de uma imagem de morte.

<sup>12</sup> Culto aos valores da obra de Almeida Garrett, como a paixão e a admiração pela pátria. Para Garret, toda literatura deveria remeter ao nacional e os grandes temas literários e modelo ideal de ser português seriam encontrados no folclore e nas tradições.

Para Ana Klobucka (1992, p. 58), o beijo dado ao falecido Nobre vai, simbolicamente, equiparar Florbela ao poeta e colocá-los numa relação igualitária, pois há uma “reversão genealógica”: a filha literária é transformada em mãe no poema, porque “a elaboração artística do motivo da morte masculina” teria para o desenvolvimento da escrita feminina um possível efeito de catarse. Essa necessidade de desestabilizar as categorias de admiradora/poeta e de criar uma identidade como escritora num ambiente extremamente masculino também esteve presente em outros sonetos florbelianos.

No soneto “Errante”, Florbela reelabora o poema “Palácio da Ventura”, de Antero de Quental. Na releitura florbeliana, o eu-lírico, diferente do sujeito poético de Quental, que “consegue que se abram para ele as suas portas de ouro (do palácio encantado da Ventura) e só então depara com o vazio abissal” (Ibidem, p. 55), nem sequer chega ao castelo. O soneto, na perspectiva de Klobucka, ilustraria a “própria bifurcação (sexualmente polarizada) [de Florbela] enquanto agente sonhador” (Ibidem, p. 55). A chegada inalcançável ao castelo do eu-lírico florbeliano seria uma metáfora das dificuldades que as mulheres teriam, dentro de uma tradição literária extremamente masculina, de se afirmar como escritoras.

Na poesia de juventude de Florbela, há vários momentos em que o eu-lírico expressa insatisfação com a situação da mulher e com os interditos sociais à expressão feminina. No poema “Cemitérios”, está presente a tragédia de uma mulher que se vê obrigada a calar seu coração: “Eu era infeliz na terra,/ Ninguém me compreendia,/ Quando minh’alma chorava/ Todos pensavam que eu ria”. (ESPANCA, 1994, p. 179). O eu-lírico feminino deseja descansar no cemitério, então começa a evocar as confidências de outras mulheres que lá também habitam. Todas morreram em decorrência da solidão, da dor ou da saudade: “eu cá, morri de saudade!” (Ibidem, p. 179). Para Alonso (1997, p. 79):

Não há dúvida que a poesia de *Trocando Olhares* revela por conseguinte a consciência aguda que Florbela tem dos perigos e problemas inerentes à expressão feminina, expondo os obstáculos que esperam uma mulher poeta que escreve numa tradição literária masculina. Porém, ao desvendar a posição de marginalização da mulher no seio da sociedade patriarcal, esta poesia de juventude revela uma profunda intuição da inextrincável ligação entre o amor e dor e apresenta desde logo este binómio como o instrumento privilegiado na busca dos contornos dum “eu” feminino, antecipando desta forma a temática sobre a qual viria a assentar em toda medida sua poesia posterior.

Além de Nobre e Antero de Quental, Florbela também estabelece intenso diálogo com outros poetas, como Américo Durão e o próprio Camões. Durão foi colega da poetisa na faculdade, que deu ao seu segundo livro o título de *Livro de “Soror Saudade”* em referência a um soneto do autor. Em carta ao autor de 5 de junho de 1920, Florbela escreve a Durão:

Eu quero mais, muito mais aos seus versos do que aos meus. E há tanto tempo já que eu lhes quero. Lembro-me, como se fosse hoje, do dia, da hora em que li pela primeira os seus versos. [...] Dei com seu livro, que tinham trazido na minha ausência; folheei-o interessada, rapidamente, depois sentei-me junto da janela e li-o, li-o, li-o todo, duas ou três vezes, já sem sono, já sem cansaço. [...] Do seu livro veio o meu livro. Obrigado, Amigo meu! (ESPANCA, 1994, p. 280-1).

Esta carta mostra como Américo Durão influenciou não apenas a feitura do *Livro de “Soror Saudade”*, mas também o *Livro de Mágoas*, publicado em 1919. O livro de Durão ao qual Florbela fez referência foi o *Vitral da Minha Dor*, de 1917. Esses versos têm grande influência na nascente poética florbeliana. A poetisa, inclusive, no manuscrito de *Trocando Olhares*, escreve um ciclo de poemas dedicado “Ao grande e estranho poeta A. Durão”.

De acordo com Maria Lúcia Dal Farra (1994, p. 112), sob a influência de Durão, a poética da jovem Florbela, que antes tinha propensão para o noturno, tal como uma atmosfera amena e fértil para o sonho, como um espaço de leveza e de prazer, é intensamente impregnada por um timbre patético, como se o noturno tivesse se estendido ao tenebroso e o sonho tivesse se tornado pesadelo. A poesia florbeliana passa a expressar algo de sinistro e sombrio e se torna, ao menos por um tempo, insólita e maldita. No ciclo de poemas dedicados ao escritor no manuscrito de *Trocando Olhares*:

Nos três primeiros sonetos, o exuberante afecto da poética anterior resulta estéril; em lugar de amor, ódio; um comprazimento no sofrer, um matiz acre, uma sina funesta. Mas já nas duas peças finais, toma de novo acento a tônica da poética anterior, embora ainda combatida por perquirições metafísicas e pelo tom patético de “Cegueira Bendita”, que se resserena em “Noivado Estranho”. Todavia, as fortes marcas que penetram os três poemas iniciais não se mostram apenas passageiras: elas apontam para o nascimento de um procedimento poético atravessado por uma amargura que fica atestada no próprio título da nova obra que ali se gesta: a *mágoa*, na sua recente acepção que inclui ressentimento e o relevo da marginalidade, já como efeito de rejeição, de uma expulsão ancestral, oracular, impalpável e fatídica, ampliando aquela “elegia abstrata” anotada nas suas quadras iniciais (Ibidem, p. 112)

A poética de Durão em *Vitral da Minha Dor* servirá a Florbela como um filtro para a poesia de Antônio Nobre e também para a de Antero de Quental. Ela fundirá essas poéticas com toques malditos de influência baudelairiana e com os dissabores irônicos de Cesário Verde, em que “a sensibilidade ‘malade’ de Nobre toma convulsões quase epiléticas e onde a grandiloquência do ideal anterior é puxada até ao extremo mais patético: e tudo isso é permeado por uma postura que se desmascara sempre como ‘estética’”. (Ibidem, p. 114). No *Livro de Mágoas*, Florbela, por meio do soneto “Eu”, estabelece um diálogo com um poema de Durão, cujo título é igual ao da poetisa:

Sou talvez a visão que Alguém Sonhou,  
Alguém que veio ao mundo pra me ver  
E que nunca na vida me encontrou! (ESPANCA, 2012, p. 58)

Mas não existo.  
- Sonho errante de Alguém que muito amou,  
Sou a sombra nostálgica de Cristo,  
Sou tudo o que há-de-vir, e já passou! (DURÃO, 1999, p. 118)

Também no *Livro de “Soror Saudade”*, Florbela constrói um intertexto entre um poema seu e um poema de Durão de *Vitral da Minha Dor*. Assim como o poeta utiliza as anáforas “Eu fui/Eu fui” em seu poema “Da Água”, Florbela fez o mesmo em “O meu mal”.

Eu fui a sombra a converter-se em luz,  
E fui a névoa a transformar-se em cor,  
E fui o pranto a consagrar a Dor,  
Quando brilhei nos olhos de Jesus. (Ibidem, p. 107)

Fui tudo que no mundo há de maior,  
Fui cisne, e lírio, e águia, e catedral!  
E fui, talvez, um verso de Nerval,  
Ou um cínico riso de Chamfort... (ESPANCA, 2012, p. 106).

É possível também que o soneto de Durão “Das Árvores”, embora se passe no inverno, tenha influenciado o famoso poema “As árvores do Alentejo”, dedicado a Guido Batelli, de *Charneca em Flor*:

Nuas, despidos os mirrais braços  
Que erguem ao Céu em prece desvairada,  
As árvores, nostálgicas de abraços,  
Morbidamente enlaçam a geada... (DURÃO, 1999, p.112)

As árvores, sangrentas, revoltadas,  
Gritam a Deus a benção duma fonte! (...)

Esfíngicas, recortam desgrenhadas  
Os trágicos perfis no horizonte! (ESPANCA, 2013, p. 129).

É inegável a influência que Durão teve na poética florbeliana. Todavia, como salienta Alonso (1997, p. 87), alguns relatos do período universitário de Florbela mostram que ele não foi sua única influência. Segundo um artigo de Norberto Lopes publicado no *Diário de Notícias*, outro colega de Florbela da faculdade, José Schmidt Rau, teve uma importante relação sentimental com a poetisa. No *Livro de Mágoas*, é possível perceber afinidades temáticas entre os poemas florbelianos e os daqueles poetas com que esteve em contato durante sua vida universitária. No que tange ao tratamento da figura feminina, o livro de

Vasco Camélier, *Horas das Princesas Doentes* apresenta conexões com a poesia de Florbela.

Os colegas de faculdade de Florbela, por meio de trocas literárias, tiveram papel significativo na fomentação de sua consciência poética e, possivelmente, também na formação de sua *persona* poética. Cotidianamente, devem ter reforçado em Florbela o sentimento de ser diferente dos demais e a necessidade de se afirmar enquanto poeta. A poetisa também foi projetada pelos convivas como um ser inacessível e místico, o que fica bem explícito nos poemas dedicados a ela por Boto de Carvalho e Américo Durão. O primeiro a retratou como princesa e o segundo como monja, imagens que aparecem no *Livro de Mágoas* e no *Livro de “Soror Saudade”*.

Se o período universitário e o diálogo com os colegas foram de grande importância para a formação literária de Florbela e se autora teceu grandes relações com o Romantismo e com os movimentos de fins do século XIX, como o Decadentismo-Simbolismo, as influências da produção poética das primeiras três décadas do século XX também foram fundamentais na elaboração de suas obras. Segundo Renata Junqueira (2000, p. 192), embora Florbela não possa ser considerada uma escritora modernista, já que não tomou parte da agitação de seus contemporâneos, nem incorporou todas as inovações formais na linguagem poética apregoadas por eles, é inegável o fato de a autora ter afinidades poéticas com o movimento modernista, principalmente no que tange ao gosto pelo uso de máscaras e à adoção de uma postura estética que preza pelo factício.

Florbela construiu uma personalidade literária que congrega tanto seu sujeito empírico quanto sua *persona* poética (SEABRA, 1995, p. 28) e, assim como os modernistas, por meio do culto do artifício e do espetáculo, ou seja, pela teatralidade, pode ser concebida enquanto herdeira de uma estética de *fin de siècle*, que combatia o utilitarismo e uma organização social que relegava o artista à posição de pária social. Crítico literário e admirador de Florbela, Vitorino Nemésio, em *Conhecimento de Poesia*, concebeu a autora como “atriz de seu próprio amor” e fez referência à sua “exibida vontade de tragédia” e aos seus “gestos e brados dramáticos” (NEMÉSIO, 1958, p. 231).

A questão da criação de um palco literário foi um grande artifício usado pelos escritores modernistas. Na perspectiva de Silvana Garcia (1997, p. 286), é no Modernismo que o termo “teatro” ganha sua significação mais ampla, pois os modernistas se investem do espírito teatral e o projetam em sua escrita, procurando transformar o cotidiano em um espetáculo. Para as vanguardas, a vida é um grande palco, em que a encenação é a única realidade possível. Em Portugal, a questão da teatralidade também teve eco na poesia dos modernistas.



A busca pelo pertencimento a determinado grupo social, como o dos poetas, ao mesmo tempo em que há um sentimento de exclusão da realidade ao redor é uma grande característica das obras de Florbela Espanca. Em muitas de suas cartas, Florbela demonstra descontentamento por não se encaixar nos padrões de feminilidade atribuídos às mulheres de sua época. Florbela se compara às outras mulheres e se vê como pouco feminina, pois não vê gosto em atividades como coser, bordar e arrumar a casa.

De acordo com Giavara (2007, p. 22), o herói patético é aquele que trava uma luta entre o desejo e a moral, sendo sempre essa a vencedora. Para a autora, é esse dualismo entre a vontade e o dever que atribui dramaticidade à poesia de Florbela Espanca. Ao mesmo tempo em que Florbela quer alcançar o estatuto de poeta, quer ser livre e escrever, a sociedade lhe impõe uma série de regras, que, caso não sejam cumpridas, transformam a mulher em “a pobrezita, a triste, a desgraçada” (ESPANCA, 1994, p.180).

Florbela era uma verdadeira artífice da palavra. Por meio do discurso patético, da dramaticidade e da teatralidade, a autora construiu uma poesia múltipla, impregnada pela contradição, pelo uso de máscaras, por um questionamento da identidade e pelo erotismo. Florbela dialogou com a tradição, com seus contemporâneos e subverteu os *topoi* de uma tradição literária extremamente patriarcal. Os desdobramentos florbelianos construíram uma obra integrada, que representa o drama da escritora e sua busca por se estabelecer, como foi dito no início desta parte do capítulo, como a irmã fictícia de Camões.

## 2 ESCRITORAS CONTROVERSAS: OLHARES DA CRÍTICA SOBRE A OBRA DE GILKA MACHADO E FLORBELA ESPANCA

### 2.1 De a “a maior poetisa brasileira<sup>13</sup>” à “matrona imoral<sup>14</sup>”: Gilka Machado na berlinda da crítica

As escritoras brasileiras precisaram ultrapassar diversas barreiras para se estabelecerem no meio literário. Todas aquelas que fugiam aos estereótipos e aos sentimentalismos atribuídos à mulher do início do século XX estavam fadadas a serem rechaçadas pela crítica literária, a qual era composta, em sua maioria, por homens mais preocupados com a conduta pessoal das escritoras do que com sua produção escrita. Por conta da própria representação da mulher dentro da sociedade burguesa, ela era impedida, entre outras restrições, de expressar amor e desejo. Ciente dessas limitações, a mulher se viu impelida a buscar meios de burlar os interditos e de ampliar seus espaços de atuação.

Muitas autoras procuravam, para tentar evitar certas críticas, cujos tons eram paternalistas e moralizantes, justificar-se apontando no prefácio dos seus livros suas limitações, comparando seu nível de instrução ao masculino e justificando que seu fazer literário se dava ao mesmo tempo que seu fazer doméstico e suas outras tarefas. Além disso, muitas buscavam recomendações de intelectuais de renome, para que estes tanto as livrassem das críticas quanto abrissem seus caminhos. Para Alves (1999, p. 109):

O receio das escritoras de penetrar em territórios delimitados ao homem obrigava-as a escrever paratextos capazes de mostrar sua ausência de intenção de ameaçar. Para isso, essas escritoras constituíram estratégias que podiam ser lidas como posições de humildade, embora, atualmente, possam ser interpretadas radicalmente ao inverso, ou melhor, podem ser tomadas como plataformas de estratégias a fim de penetrar sutilmente no espaço público e aí permanecer.

Algumas escritoras ficavam apreensivas com o fato de que seus maridos, provedores financeiros, pudessem ler seus textos e de que estes fossem levados às “casas de família”, por isso não insinuavam, em seus escritos, nenhuma mudança nos papéis exercidos pela mulher na sociedade. Isso era bastante comum nos prefácios e nos artigos de fundo dos periódicos

<sup>13</sup> Como já foi mencionado no capítulo 1, Gilka ganhou o título de “a maior poetisa do Brasil” da revista *O Malho em 1933*.

<sup>14</sup> Título dado à autora pelo famoso crítico Afrânio Peixoto. Ver: CAMPOS, Humberto de. *Diário Secreto*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1954.

femininos. Era desse modo que as escritoras, em grupo, conseguiam penetrar no meio literário e romper com o preconceito social.

Gilka Machado causou um verdadeiro furor no público e na crítica com suas publicações. Fugindo ao lugar comum destinado às mulheres escritoras e com uma poesia de cunho erótico, a poetisa provocou um verdadeiro escândalo, o que lhe rendeu uma série de represálias e a alcunha de “matrona imoral”. Tanto a pessoa de Gilka quanto sua obra foram, durante muito tempo, relegados ao esquecimento e marginalizados. Em seus dados autobiográficos, referindo-se a si mesma, Gilka (1978, p. 11) diz: “sonhei ser útil à humanidade. Não consegui, mas fiz versos [...]”.

De acordo com Antonio Candido (2006, p. 82), frequentemente nós tendemos a compreender a obra enquanto algo dissociado de uma realidade exterior, no entanto, nas “sociedades civilizadas”, a criação está condicionada à relação entre os grupos criadores e os grupos receptores de diversos tipos. Nesse sentido, a “ausência ou presença da reação do público, a sua intensidade ou qualidade podem decidir a orientação de uma obra e o destino de um artista “(Ibidem, p. 85).

Embora Gilka tenha feito extremo sucesso entre o público, seu destino foi selado por uma crítica que, muitas vezes, deixou de lado sua obra e escrutinou sua vida pessoal. Nas palavras de Gilka (1978, p. 11): “Amei imensamente 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”. A poetisa, até o fim de sua vida, se ressentia com o fato de ter sofrido tantos ataques e tantas tentativas de desqualificar sua poesia. Em “Aspiração”, poema de *Estados da Alma*, o eu-lírico mostra sua indignação face a comentários maldosos e de desprezo.

Eu quisera viver  
como os passarinhos:  
cantando à beira dos caminhos,  
cantando ao sol, cantando aos luares,  
cantando de tristeza e de prazer,  
sem que ninguém ouvido desse aos meus cantares.

Eu quisera viver em plenos ares,  
numa elevada trajetória,  
numa existência quase incorpórea.  
viver sem rumo, procurar guarida  
à noite para, em sono, o corpo descansar,

viver em vôos, de corrida  
roçar apenas pela vida!

Eu quisera viver sem leis e sem senhor,  
tão somente sujeita às leis da natureza,  
tão somente sujeita aos caprichos do amor...  
viver na selva acesa  
pelo fulgor solar,  
o convívio feliz das mais aves gozando,  
viver em bando,  
a voar, a voar.

Eu quisera viver cantando como as aves  
em vez de fazer versos,  
sem poderem assim os humanos perversos  
interpretar  
perfidamente  
meu cantar [...] (MACHADO, 1978, p. 62-63)

Na primeira estrofe do poema, o sujeito poético anseia por viver como os passarinhos, com liberdade para cantar a seu bel prazer, sem que ninguém dê ouvido aos seus cantares. Mesmo o isolamento e a indiferença do público e da crítica eram melhores do que os diversos ataques recebidos pela poetisa. Já na segunda estrofe, o eu-lírico procura uma experiência metafísica, longe dos ditames da sociedade. Há uma tentativa de criação de um mundo poético paralelo, em que a persona poética estaria livre para se expressar. Na terceira estrofe, há uma ratificação do desejo de viver longe do jugo social. O eu-lírico feminino estaria sujeito apenas “às leis da natureza, aos caprichos do amor”. Há uma representação da natureza como refúgio em contraposição a um espaço em que há leis e um senhor.

A escolha de se expressar livremente teve um alto custo para Gilka. Como salienta Nadia Gotleb (1982, p. 31-32), se por um lado a autora ganhou fama, mesmo temporária, publicidade pelo número expressivo de leitores e traduções do seu texto para o espanhol, satisfazendo um público que tinha interesse por temáticas consideradas “proibidas” na época; por outro lado, ela também foi difamada pela crítica, que publicava, por exemplo, a imagem de uma mulher com a saia levantada e, como legenda, um verso de seu poema “Reflexões”, do livro *Mulher Nua*: “eu sinto que nasci para o pecado” (MACHADO, 1978, p. 150). É interessante notar que o segundo verso do poema foi propositalmente omitido, pois aquele lhe dava o verdadeiro sentido, de um amor ideal e sublimado: “se é pecado, na Terra, amar o Amor” (Ibidem, p. 150).

Na perspectiva de Cândido (2006, p. 82-83), o escritor é aquele que desempenha certo papel social e não apenas um indivíduo capaz de expressar sua originalidade. Deste modo, “a posição do escritor depende do conceito social que os grupos elaboram em relação a ele, e não corresponde necessariamente ao seu próprio” (Ibidem, p. 84). Gilka disse de si mesma,

tentando dissociar sua imagem daquela que lhe foi atribuída, a de mulher devassa: “nunca matei, nunca roubei, nem fiz mal ao próximo; nunca bebi, nunca joguei, nunca fumei nem participei de orgias” (MACHADO, 1978, p. 11). Com essa fala, a autora buscava defender-se moralmente daqueles que a injuriavam.

A difamação que a poetisa recebeu teve diversos reflexos na sua vida pessoal, como os desaforos ouvidos por seus filhos na saída da escola. Ainda a crítica favorável à sua produção considerava necessário distinguir sua vida privada de sua obra. Em 1937, Osório Duque Estrada fez uma declaração, numa tentativa de defender a reputação da amiga. Essa declaração foi transcrita por Cândida Brito, na *Antologia Feminina*, quando a editora fez a apresentação de Gilka Machado:

[...] o país inteiro sabe que, dos poetas aparecidos nestes últimos trinta anos, ela é, incontestavelmente, o maior de todos. No Rio de Janeiro, a par de grande admiração, o nome glorioso de Gilka Machado tem igualmente despertado o rancor e o despeito dos seus pequeninos, venenosos e malevolentes rivais. É odiada e invejada por alguns, que não se pejam de afrontá-la covardemente com as mais repugnantes e mais nojentas maldades. (apud BRITO, 1937, p. 18).

Humberto de Campos foi um dos críticos que procuraram separar a vida pessoal de Gilka de sua obra. No segundo volume de seu livro *Crítica*, escreveu o intelectual:

Leal com a sua musa, imaginou a ilustre carioca que poderia externar em versos, impunemente, no Brasil, como Lucie Delarue-Mardrus, Marcelline Desbordes-Valmore ou a condessa de Noialles, todo o ardor da sua mentalidade de crioula. E foi uma temeridade. Ao ler-lhe as rimas cheirando a pecado, toda 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 que andavam soltos acenderam subitamente as narinas aspirando o ar, com os dentes à mostra. Ignoravam eles, na sua materialidade, que há um vale profundo entre o pensamento e o sentimento, e que o reflexo do temperamento é este, e não aquele. [...] Poetisa de imaginação ardente, transpirando paixão carnal nos seus nervos, 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, 1941, p. 400-401).

A crítica de Campos é bastante ambígua, já que, ao tentar assegurar a idoneidade da conduta pessoal de Gilka, analisa seus versos transgressores como fruto de sua “bizarra imaginação”, destilando um tom paternalista e condescendente e caindo na análise crítica da “mentalidade” do autor. Segundo Maria Lúcia Dal Farra (2014, p. 6), a citação é “dúbia e matreira”, na medida em que o crítico, aparentando defender Gilka, se deleita ao “explicitar o preconceito pela ‘mentalidade de crioula’, fortalecido pelo ‘pecado’ e associado aos ‘subterrâneos de um temperamento’”. Campos, contrastando Gilka com as poetisas citadas,

que se encontram fora de qualquer suspeita, quis assinalar o primitivismo da poetisa brasileira. É interessante notar, no trecho da citação de Campos, que o autor associa o erotismo presente na poesia de Gilka a um suposto apetite sexual exacerbado das mulheres mestiças. Também relevante é o fato do crítico, ao fim de sua declaração, frisar que, como informado pelo senhor Henrique Pongetti, Gilka era a mais “virtuosa das mulheres e a mais abnegada das mães”, mostrando uma preocupação maior com a vida do que com a obra da poetisa.

Andrade Muricy, um dos grandes responsáveis pela divulgação e pela inserção da obra de Gilka dentro do cânone simbolista brasileiro, por meio de seu livro *Panorama do Simbolismo Brasileiro*, foi um dos que realmente fez uma análise literária da obra de giliana, mormente dos primeiros livros, apontando técnicas de composição e o uso das sinestésias, nomeadas de “transposição das sensações” pelo autor. A crítica de Muricy está focada nos aspectos estilísticos da poesia de Gilka e não em sua vida pessoal e nos escândalos que rondavam suas escolhas temáticas

Um dos processos artísticos predilectos da poetisa nesses seus primeiros volumes, bem como na sua conferência “A revelação dos perfumes”, é a já antes citada “transposição das sensações” ou “correspondência dos sentidos”. (MURICY, 1918, p.14)

Nestor Vitor foi também um dos críticos que saiu em defesa da autora e que fez uma análise de sua obra. Em *Cartas à Gente Nova*, Vitor fala sobre *Cristais Partidos*, primeiro livro de Gilka. Segundo o crítico, a primeira obra giliana é boa, pois representa “a individualidade de um artista polychromatico, brioso, senhor de uma orquestração rica, dotado de um poder descriptivo inteiramente fora do commum, já possuindo a technica necessária para trabalhar sempre com nobreza e distincção” (VÍTOR, 1924, p. 17). Sobre o erotismo já presente na publicação de estreia de Gilka, ele se posicionou da seguinte maneira:

Haverá quem desejasse encontrar neste livro uma castidade que elle não tem, ou pelo menos um recato feminino de que elle representa a negação. A meu ver, todo autor procura, instinctivamente o publico cujo gosto esteja mais de accordo com' o seu feitio. V. E. não sonha, por certo, com o applauso das almas verdadeiramente femininas. Suas aspirações, em arte, parece, independem de seu sexo. Ficará satisfeita, pois, em ser julgada nas suas obras com perfeita abstracção de tal circumstancia. Sendo assim, só com injustiça se lhe não dirá muito bem de seu livro, tanto mais tratando-se de um livro de estréa. Não ha duvida que tal attitude, da parte de uma mulher, é um indício eloqüente do tempo (Ibidem, p. 18, grafia original).

Ele também elogia o livro *Estados da Alma*, e diz que a poetisa fez um grande

progresso desde sua primeira publicação. Segundo ele, no novo livro há “mais aristocracia de forma, mais espiritualidade, mais larga e mais alta inspiração” (Ibidem, p.33).

Ora, a senhora em «Estados d'alma» tem paginas de poesia verdadeiramente superior, sobretudo aquellas em 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 esthetica (Ibidem, p. 33-34, grafia original).

Em *Os de Hoje*, Nestor Vítor fala sobre *Meu Glorioso Pecado*, publicado em 1928 por Gilka. Segundo Vítor, o livro já havia aparecido anteriormente de modo bipartido, em uma edição anterior. No entanto, o crítico salienta não ter lido tal edição pelo fato de não ter visto nenhuma crítica a respeito da publicação e diz que também sobre a nova edição nada foi dito. Nestor Vítor justifica que a própria Gilka “concorreu muito para que tal absurdo se desse. Concorreu porque, nem da primeira edição, nem desta segunda, mandou a quem quer que fosse um exemplar” (Idem, p. 97).

Também os dous livrinhos em que primeiro appareceram estes últimos poemas de D. Gilka, foram-se logo, embora a critica não lhes tivesse feito reclame. Não o fez, comtudo, porque a poetisa até pediu aos seus amigos mais chegados que nada dissessem delles. A razão é que contra vontade sua taes versos appareceram assim separados em dous tomos. Trata-se de dous poemas ligados, intima e essencialmente, pelo seu assumpto. Como taes, deviam, por consequente, vir juntos. Além disso, nem á autora foi dado — segundo me informou — rever essa edição. Por tal motivo saiu ella tão imperfeita que a poetisa se recusou como pôde a sancional-a. Dahi a razão do pedido que fez áquelles sobre os quaes pôde influir. Esta própria segunda edição ella também só chegou a vel-a, quando o livro já estava na rua. (Ibidem, p. 99).

Nestor Vítor diz que tanto a primeira quanto a segunda edição de *Meu Glorioso Pecado* saíram com inúmeras imperfeições. A começar pelo próprio título da segunda edição. Citando sua conversa com a própria Gilka Machado, Vítor diz que a autora não havia autorizado que o editor desse ao livro o nome genérico de “poemas”. Ela queria que aparecesse apenas o nome do livro *Meu Glorioso Pecado*. Todavia, nesta segunda edição, “elle figura como subtítulo, e ainda com a seguinte aggravante: em vez de "Meu glorioso peccado", vem "O meu glorioso peccado". O o, artigo, é do editor. Assim elle conseguiu colaborar na obra cuja propriedade pagara e que, portanto — talvez achasse — também era sua” (Ibidem).

Segundo o crítico, o livro vem recheado de pequenos erros secundários, como faltas de pontuação, falta ou troca de letras e etc. Porém, essas coisas não seriam difíceis de serem corrigidas pelo leitor. O pior, de acordo com Nestor Vítor, é que em uma parte do primeiro

poema do livro falta um verso inteiro logo na primeira estrofe e depois em um outro trecho.

Tem-se de reconhecer: numa terra em que se commettem barbaridades assim, que ficam impunes porque seria irrisório um autor, sem dinheiro, questionar judiciosamente a propósito, justificasse essa displicencia que caracteriza a phase por que passa neste momento a poetisa de que venho falando. Isso e o mais que ocorre justamente a. quasi quantos têm valor, agora como nunca, desde os tempos coloniaes, neste delicioso paiz. Se, entretanto, no conjunto de suas qualidades de artista, capazes de ser apreendidas por grande publico e admiradas ao mesmo tempo por quem sabe o que seja a poesia, D. Gilka Machado já era, talvez, a poetisa de mais vulto da America do Sul, com "Crystaes partidos" e "Estados de alma", com este ultimo de seus livros subiu ainda mais do que subira (Ibidem, p. 100-101).

Os ataques à Gilka, como é possível perceber pelas falas de Nestor Vítor, não se limitavam às difamações sobre sua vida pessoal e à depreciação da temática de sua obra, eles também se manifestavam na forma de modificações grosseiras nas publicações da autora e de desrespeito aos desejos da poetisa quanto à publicação de seus poemas. A mudança de título feita pelo editor de *Meu Glorioso Pecado* configurou não apenas uma intervenção num texto que não era de sua autoria, mas também um esforço para mudar o valor semântico do título, salientando que a voz transgressora de Gilka se limitava apenas a sua poética, não atingindo sua vida pessoal. Na perspectiva de Nádía Gotlib (1993, p. 28):

Predomina uma preocupação de ordem existencial e metafísica – entre ser ou não ser –, diretamente ligada à questão moral – entre poder e não poder. Se é a favor – defende-se que a artista que finge aquilo que, no entanto, a pessoa – mulher não é. Se é contra – defende-se a concomitância dos papéis: a artista diz o que a mulher experimenta.

Em 1922, Gilka lançou o livro *Mulher Nua*, cujo título também causou grande escândalo entre os mais conservadores. Em sua defesa, disse o crítico João Ribeiro (1957, p. 278): “A prova mais substancial e decisiva está no conteúdo do livro, onde só um espírito perverso, ou tacanho, ou em extremo prevenido, poderia encontrar matéria para os índices expurgatórios da hipocrisia”. Como salienta Foucault (1996, p. 9), em uma sociedade como a nossa, conhecemos bem os processos de exclusão, cujo mais evidente é a interdição. Não é possível que se fale qualquer coisa, em qualquer circunstância, a qualquer um. Tabu do objeto, ritual de circunstância e direito privilegiado ou exclusivo de fala figuram como três tipos de interdição que se interconectam. Para uma mulher que publicava poesia no início do século XX, falar sobre erotismo era algo totalmente interdito e que gerava profundas consequências em sua vida.

[...] pede-se que o autor preste contas da unidade de texto posta sob seu nome; pede-se-lhe que revele, ou ao menos sustente, o sentido oculto que os atravessa; pede-se-



lhe que os articule com sua vida pessoal e suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer. O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real (Ibidem, p. 27-28).

Em *Evolução da Poesia Brasileira*, Agrippino Grieco, assim como outros críticos da época, procurou fazer uma separação entre a vida privada de Gilka e sua obra. Ele advertiu os leitores que o comportamento transgressor da poetisa estava restrito aos “domínios da arte” e que, em sua vida real, a autora era “modesta e altiva” (GRIECO, 1932, p. 114).

Objetarão haver em seus poemas uma inversão de papéis, apressando-se ella em dizer aos homens, como poetisa, certas coisas que devia esperar que elles lhe dissessem primeiro. Mas isso é apenas nos domínios da arte e, em sua modesta e altiva, nunca ninguém a viu tomar a atitude de certas madames desabusadas [...] (Ibidem, p. 114)

Grieco considera Gilka “uma poetisa realmente superior, digna de ser confrontada sem humilhações, aos maiores poetas da época.” (Ibidem, p. 114) Ao fazer essa afirmação, o crítico atribui ao termo poetisa um valor menor, já que, em sua fala, está implícito que, para uma mulher, até que Gilka escrevia boa poesia. Tão boa que até poderia ser comparada àquela feita por poetas homens. Além disso, em uma pretensa defesa da moral de Gilka, Grieco acaba por ratificar preconceitos e por atribuir papéis sociais engessados a homens e mulheres. Gilka, no território artístico, faz aquilo que, na vida real, de acordo com o crítico, deveria ser feito apenas pelos homens. Para Gotlib (1982, p. 34), “a ‘inversão de papéis’ admitida é apenas a nível de linguagem, no falar primeiro que os homens; a ‘inversão de papéis’ no plano do comportamento de vida é severamente condenado pelo crítico.”

O discurso da crítica está relacionado aos mecanismos sociais de poder, dentre eles o poder de interditar e, assim, excluir. O discurso nunca é neutro e vai sempre disseminar posições que se coadunam ou não com a ideologia dominante. Para Reis (1992, p. 75), o crítico é o responsável por exercer a autoridade sobre o sentido, a estrutura e as relações internas do texto literário e, por meio do seu exercício profissional, disseminar suas interpretações, de modo que lhe convenha, para leitores e discípulos. No que tange aos processos de legitimação e divulgação de uma obra, afirma Foucault (1996, p. 37):

Creio que existe um terceiro grupo de procedimentos que permitem o controle dos discursos. Desta vez, não se trata de dominar os poderes que eles têm, nem de conjurar os acasos de sua aparição; trata-se de determinar as condições de seu funcionamento, de impor aos indivíduos que os pronunciam certo número de regras e assim de não permitir que todo mundo tenha acesso a eles. Rarefação, desta vez, dos sujeitos que falam; ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo. Mais precisamente: nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e

penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciantes), enquanto outras parecem quase abertas a todos os ventos e postas, sem restrição prévia, à disposição de cada sujeito que fala.

As obras de Gilka foram durante muitos anos relegadas ao esquecimento. Entre as décadas de 50 e 70, com exceção da inclusão de seu nome por Andrade Muricy no *Panorama do Simbolismo Brasileiro*, a autora foi citada em alguns manuais e dicionários de literatura sem receber nenhum estudo mais aprofundado da crítica. Em *História Concisa da Literatura Brasileira*, de 1970, Alfredo Bosi faz duas pequenas menções a Gilka. Uma na seção “Neoparnasianos” do capítulo “Realismo” e outra no capítulo “Pré-modernismo e Modernismo”, pontuando que a autora fazia parte dos “espiritualistas” do grupo *Festa*.

À parte, hesitantes entre novas liberdades formais e a tradição simbolista, agrupam-se os “espiritualistas” da Festa (1927), com Tasso da Silveira, Murilo Araújo, Barreto Filho, Adelino Magalhães, Gilka Machado e, numa segunda fase, Cecília Meireles e Murilo Mendes, que lograriam dar uma feição inequivocamente moderna a suas tendências religiosas. (BOSI, 2006, p. 366)

Afrânio Coutinho, em 1959, discorre minuciosamente sobre as escolas literárias e suas vertentes no livro *Introdução à Literatura Brasileira*. Entretanto, o crítico, de grande peso no meio literário, ao tratar das principais correntes modernistas surgidas pós-Semana de 22 e ao listar os intelectuais que considerava mais representativos, dentre os quais estão presentes os “espiritualistas” do grupo *Festa*, não menciona o nome de Gilka.

Espiritualistas: do Rio de Janeiro, em torno da revista Festa, com Tasso da Silveira, Andrade Muricy, Murilo Araújo, Barreto Filho, Adelino Magalhães, Brasília Itiberê e, depois, Francisco Karam, Cecília Meireles, Murilo Mendes, herdeiros do espiritualismo simbolista, ligados ao crítico Nestor Vitor, muito simpático ao grupo e suas idéias, denominadas por Carlos Chiacchio, na Bahia, de “tradicionalismo dinâmico” por oposição ao objetivismo dinâmico” de Graça Aranha. Defendiam a tradição e o mistério, conciliavam o passado e o futuro. (COUTINHO, 1972, p. 271)

Em 1977, Jorge Amado escreveu uma carta a Gilka, em que convidava a amiga a concorrer a uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. Todavia, Gilka, já desgostosa do meio literário, declinou o pedido. Em 1979, a autora ganhou o Prêmio Machado de Assis pela Academia por conta da publicação do volume *Poesias Completas*. A carta está contida na edição de 1991 da antologia poética da autora:

Ao tomar conhecimento da vaga aberta nos quadros da Academia Brasileira de Letras com a morte do ilustre crítico Candido Motta Filho, a primeira após a modificação do regimento permitindo a eleição de mulheres na Casa de Machado de Assis, pensei imediatamente em seu nome. Creio que entre as escritoras brasileiras, nenhuma merece tanto quanto a cara amiga, pertencer aos quadros da Academia,

devido à importância de sua obra poética, uma das mais belas da língua portuguesa. [...] Caso venha a se candidatar, saiba que tem o meu voto, nos quatro escrutínios.” (AMADO, 1991, p. 8).

Em 1978, Fernando Py faz o prefácio do livro *Poesias Completas* de Gilka Machado. Segundo o crítico, Gilka era detentora de uma grande originalidade que provinha de um “arrebato lírico”, o qual, a partir de seu segundo livro, *Estados de Alma*, de 1917, mostraria, em concomitância com uma “natureza de intensa sensualidade”, “uma busca infatigável pela transcendência espiritual” (PY, 1978, p. 21). Apesar de elogiar a poética giliana, Py não deixa de salientar como as obras da autora, embora tivessem “o efeito de um verdadeiro cautério, de um estímulo poderoso e salutar” (Ibidem, p. 21), voltaram-se, muitas vezes, contra a ela própria.

Marcada pelo escândalo de sua ousadia, sofreu a incompreensão daqueles que só liam retoricamente os seus versos, julgando-a devassa ou libertina quando quisera apenas reformular umas quantas idéias aceitas sem discussão pela maioria, e explorar, dentro dos limites de sua poesia, as sensações ligadas à sensualidade e ao erotismo, em que aliás foi pioneira. Esse pioneirismo, contudo, foi-lhe funesto. Seu nome desapareceu dos manuais de história literária, ou, quando mencionada, o vem de maneira “condescendente”, perfunória, em duas ou três linhas inexpressivas, quase sempre atado à causa dos “grandes” (Ibidem, p. 21-22).

Em seus “Dados Autobiográficos”, presentes também na edição de sua antologia poética de 1978, Gilka fala sobre sua estreia nas letras, após vencer um concurso literário do jornal *A Imprensa*, dirigido por José do Patrocínio. Segundo a autora, ela pensava apenas em dar “novas expressões a poesia”. No entanto, a primeira crítica que recebeu a surpreendeu, machucou e manchou seu destino. Nas palavras de Gilka (1978, p. 10): “em compensação, imunizou-me contra a malícia dos adjetivos. Havia no meu ser uma torrente que era impossível represar: os versos fluíam, as estrofes cascadeavam... e continuei, ritmando minha verdade, então com mais veemência.”

Apesar das críticas, Gilka continuou publicando e enfrentando, com seus versos, uma sociedade extremamente patriarcal e cheia de tabus acerca da sexualidade feminina. Segundo Eduardo Portella (1975, p. 69), a partir do momento em que o escritor brasileiro escolhe entre o enfrentamento da realidade ou a deserção, ele adota para si um compromisso não apenas literário, mas também político. No caso de o intelectual optar pelo comprometimento, ele terá como ponto de partida um contexto peculiar, terá como suporte e como assentamento de sua ação criadora a especificidade histórico-cultural do Brasil.

A literatura tem de ser um instrumento formador. Cabe ao intelectual discutir,

criticar, compreender a sua realidade. A que se apresenta diante dos seus olhos e a que deverá surgir como antítese dos enganos que presencia. É êste o seu officio. [...] Esta perspectiva será forçosamente revolucionária. A prática revolucionária é ato de cultura. Revolucionar é romper com o estabelecido. É repelir em nosso passado tudo o que significou submissão. (1975, p. 69)

Gilka foi uma escritora revolucionária que não se submeteu nem à sociedade, nem à crítica. Por meio de uma escrita permeada pelo Eros, Gilka subverteu os *topoi* literários, que estabeleciam as mulheres, na vida e na arte, como seres passivos e dóceis. Inovando na forma do gênero lírico, fazendo experimentalismo com o verso polimétrico em uma forma original, chegou aos versos livres e trouxe à poesia a sonoridade. De acordo com Luiza Lobo (2006, p. 126), “o sentimento de amargura e vitimização, causado pela sociedade fortemente patriarcal, racista, classista e preconceituosa, acompanhou-a até o fim”. Apesar disso, Gilka manteve o compromisso com seu fazer poético. Felizmente, embora esquecida pelo público e pela crítica por muitos anos, a obra giliana tem ganhado novos estudos que abordam a temática erótica de sua poesia por novos vieses.

Por meio da estética da recepção, sabe-se que os sentidos das obras são instáveis e vão depender de leituras, o que “nos possibilita o questionamento de categorias consideradas, até então, indiscutíveis, tais como – poder, valor, hierarquia e mediação crítica – responsáveis pela canonização de uns e pela exclusão de outros” (XAVIER, 1999, p. 15). Ao percebermos que o discurso nunca é neutro, que há sempre uma forma pela qual os meios de representação são controlados, criando conexões entre o poder político e o saber, passamos a compreender a necessidade de se questionar determinadas categorias.

Na realidade, os esquemas representacionais do ocidente, disseminados nas práticas culturais e discursivas, foram concebidos e construídos a partir da centralidade e da visão soberana de um único sujeito, flexionado pela cor, branco, e pelo gênero, masculino, o sujeito da representação por excelência. Os significados gerados a partir desses esquemas que interpretam e fixam entidades/identidades, sistema esse que Derrida definiu como falocentrismo, sempre estiveram a serviço do poder institucionalizado da patriarquia, tanto no campo do conhecimento quanto no campo da sociedade e da política (SCHMIDT, 1995, p. 32).

A obra de Gilka Machado tem sido redescoberta e revista graças aos esforços de vários pesquisadores, como as já citadas Nádya Gotlib e Luiza Lobo. Principalmente a crítica feminista, responsável pelo resgate de autoras que foram excluídas do cânone, tem direcionado à poética giliana um novo olhar, reconhecendo seu caráter transgressor e inovador. Gilka foi uma mulher à frente de seu tempo, uma mulher que, mesmo diante de toda repressão, continuou ritmando sua verdade, cada vez com mais veemência.

## 2.2 Quem tem medo de Florbela Espanca? O discurso da crítica acerca das obras florbelianas

O primeiro dentre vários estudos críticos sobre poetisas lusitanas foi uma antologia organizada por Nuno Caterino Cardoso em 1917, cujo título era *Poetisas Portuguesas*. Esta antologia reunia informações bibliográficas e biográficas acerca de 106 poetisas, além de poesias de sua autoria. Segundo Alonso (1997, p. 26), 106 poetisas é um número astronômico, principalmente se levarmos em conta a escassez de mulheres poetas até o último quartel do século XIX. Por conta disso, inclusive, todas as poetisas incluídas na antologia eram contemporâneas de Nuno Cardoso e algumas ainda estavam iniciando sua carreira no meio literário. Isso ilustra como as poetisas conseguiram uma atenção sem precedentes em um curto espaço de tempo.

A informação biográfica feita por Cardoso mostrou que a maior parte das poetisas presentes na antologia pertenciam à classe média, o que mostra que o maior acesso feminino à educação em Portugal possibilitou o aumento do número de escritoras que, cada vez mais, procuravam adentrar na vida pública. Um ponto interessante levantado por Alonso (1996, p. 26), é de que o rótulo de “poetisa”, antes visto de modo pejorativo, começava a ser visto com outros olhos e a ser desejado, o que trouxe à cena literária uma leva de mulheres que utilizavam o título.

Apesar de as poetisas suscitarem maior interesse e de participarem mais ativamente dos salões literários, nem todos aqueles que entraram em contato com a poesia de autoria feminina foram seus apoiadores. Muitos críticos ridicularizavam as mulheres que escreviam e apontavam, sob a sua perspectiva, limitações em suas obras.

A primeira publicação de Florbela Espanca, o *Livro de Mágoas*, de 1919, recebeu apenas uma recensão crítica<sup>15</sup>. Já o *Livro de “Sóror Saudade”*, segunda publicação da autora, ganhou um pouco mais de atenção quando veio a lume, em 1923. Todavia, essa atenção não foi necessariamente positiva. J. Fernando de Sousa, cujo pseudônimo era Nemo, diretor do jornal católico *A Época*, fez duras críticas à segunda obra de Florbela.

---

15 Florbela possuía alguns recortes da imprensa sobre as suas duas primeiras publicações, dentre eles a recensão crítica do *Livro de Mágoas*. Esses recortes podem ser encontrados online no site da Biblioteca Nacional de Portugal, na Coleção Florbela Espanca. A recensão do Livro de Mágoas está disponível no seguinte endereço eletrônico: [http://purl.pt/272/2/n10/n10\\_item30/P1.html](http://purl.pt/272/2/n10/n10_item30/P1.html)

Diz o dictado que n'uma senhora nem com uma flor se bate. E se o seu nome é *Florbela* (não pseudonimo), quem terá a coragem da rudeza. Todavia, quando a inspiração feminina singra o encapelado mar da publicidade, não pode estranhar que a salpique a babuagem da critica; não se deve confundir esta com a louvaminha, nem lhe é lícito capitular perante o dever de dizer a verdade salutar, mau grado o travor amargo [...] Mais valera pedir a Deus, como na oração ritual que precede a recitação do Evangelho, que lhe purificasse os lábios literariamente manchados, como purificou os do propheta com um carvão ardente. E peça-lhe perdão do mau emprego que faz de suas incontestáveis aptidões poéticas. Com pesar afirmo que é um livro mau o seu, um livro desmoralizador (SOUSA, 1923, p.2)

O segundo livro de Florbela não escapou das normas morais da sociedade portuguesa de inícios do século XX, que via a mulher como um ser submisso e dócil, que deveria cantar a ingenuidade e a graça feminina. Ao criar um eu-lírico feminino sujeito do desejo e agente no jogo da sedução, Florbela foi alvo do julgamento dos mais conservadores, como Fernando de Sousa, que chegou a sugerir que a poetisa purificasse seus lábios com carvão ardente.

Com uma postura um pouco diferente, mas não menos preconceituosa, Câmara Lima publicou uma recensão crítica no jornal *Correio da Manhã*, após a publicação do *Livro de "Sóror Saudade"*. Câmara Lima se incomodava com o fato da poesia feminina portuguesa, em sua maioria, ser construída na forma do soneto e abordar o tema do amor.

Outra poetisa. O contingente de senhoras cresce dia a dia. Sejam sempre bemvindas quando, como esta, saibam versejar. Mas, meu Deus, todas fazem sonetos. O soneto e a saia curta estão na moda. O pior é que todas ferem a mesma tecla. O teu amor já não me serve. Vai-te embora. Vem depressa. Não posso passar sem ti. Ai tens as tuas cartas. Porque não me escreves? Nunca mais. Até amanhã. Que tortura. Que delícia. Dá cá um beijo. Some-te daqui pra fora (CÂMARA LIMA, 1923, p.1-2).

O crítico faz uma caricatura da poesia feminina da época, sem levar em consideração, no entanto, o espaço ocupado pelas mulheres dentro da sociedade, além da falta de acesso das mulheres à erudição, o que fazia com que fosse difícil para estas fugirem do lugar-comum da poesia e da temática convencional. Praticamente destituídas de vivência e participação na vida pública, não é de se estranhar que a poesia de autoria feminina estivesse centrada nos relacionamentos amorosos que pertenciam ao âmbito das suas limitadas experiências. É significativo sublinhar que a predileção das mulheres escritoras pelo soneto se dava por dois motivos: o primeiro era a popularidade que esta forma poética possuía na época; o segundo, o fato de as mulheres acharem necessário provar que conseguiam fazer poemas em uma das formas mais complexas.

Também é importante salientar a utilização da palavra “poetisa” pelo crítico, de modo a generalizar todas as mulheres que escreviam poesia, o que sugere que obras poéticas de autoria feminina possuam um valor menor em comparação à escrita por homens. Câmara

Lima não levou em consideração o fato de que, que assim como há bons e maus escritores homens, também há boas e más escritoras mulheres. Não é possível universalizar a escrita de autoria feminina.

Ambas as recensões críticas têm um cunho negativo. A de J. Fernando de Sousa desaconselha a leitura do livro por reprová-lo moralmente. Já a de Câmara Lima coloca Florbela no rol das escritoras acolhidas sob as asas de uma “complacência preconceituosa” (DAL FARRA, 1996, p. 10). É interessante destacar que ambos os críticos tecem comentários acerca do mesmo soneto de Florbela, “O nosso mundo”, entretanto eles fazem diferentes leituras do poema. Câmara Lima (1923, p. 2) o vê com bons olhos e diz que ele é resultado do “belo temperamento poético” da poetisa. Porém, J. Fernando de Sousa (1923, p. 2) considera o poema “blasphemo nas hyperboles amorosas, fazendo do amante um idolo” e “absolutamente pagão”, citando o último terceto para que os leitores tivessem pudesse julgar eles mesmos:

Que importa o mundo e as ilusões defuntas?  
 Que importa o mundo e seus orgulhos vãos?  
 O mundo, Amor!... As nossas bocas juntas!... (ESPANCA apud SOUSA, 1923, p.2)

Para Nemo, existem sonetos ainda moralmente piores, que não deveriam sequer ser transcritos, como “A noite desce”, “Esfinge”, “Crepúsculo” e “Horas Rubras”, “de requintada voluptuosidade” (SOUSA, 1923, p. 2). O crítico ainda faz referência ao último poema do livro, “Exaltação”, avaliando-o como um “soneto poeticamente perfeito, se a forma, o ritmo e a cor fossem tudo na arte, mas que é revoltantemente pagão, digno de ser recitado em honra da Venus impudica” (Ibidem, p. 2). J. Fernando de Sousa, do mesmo modo que Câmara Lima, tinha plena consciência do talento literário de Florbela Espanca, mas acreditava não poder recomendar o *Livro de “Sóror Saudade”* por achá-lo imoral. Interessante é também o fato de o crítico ter sido praticamente o único a perceber o erotismo que permeava a obra florbeliana. No entanto, em vez de laurear a poetisa por sua originalidade, ele a negou com repúdio.

Segundo Alonso (1997, p. 31), é importante esclarecer que Florbela não ganhou suma fama de imoral em decorrência das críticas feitas por Nemo. Tal reputação só ganharia vigor após a sua morte, com o lançamento de *Charneca em Flor*, em 1931. Em 1923, Florbela ainda era uma poetisa quase desconhecida e a imagem que os críticos e amigos faziam dela era de uma figura melancólica e espiritual, o que levou Américo Durão a apelidá-la de Sóror Saudade em um poema publicado em 1919. Joaquim Costa (apud DAL FARRA, 2012, p. 15), que conhecera Florbela um ano antes da morte da autora, fez a seguinte declaração sobre ela:

[...] feliz e elegante, exprimindo grande desprezo pelas convenções sociais, parecia querer significar, nas suas atitudes e nos seus gestos, que só o orgulho a determinava e só o seu altivo desdém poderia dar nota exterior da sua personalidade independente e rara.

Após a morte da poetisa, ela começou a sofrer uma série de injúrias que colocaram em xeque a sua reputação. Principalmente por conta do ideário conservador e patriarcal que se aprofundou na época salazarista, Florbela, uma mulher que expressava sua sexualidade e escrevia poesias atravessadas pelo erotismo sofreu uma série de acusações acerca de seu comportamento, taxado de volúvel e indecente. José Agostinho, no artigo chamado “Uma grande poetisa”, de 8 de fevereiro 1931, para o jornal *O Libertador*, saiu em defesa de Florbela:

Se alguém se referiu à sua individualidade – perfeitamente nos lembramos – fê-lo com sarcasmo e desdém, visando com a mesma acrimônia a poetisa e prosadora, a pensadora e a artista [...] abusando ignobilmente da nossa credulidade e também do pessimismo que facilmente nos invade, quando nos falamos de poetisa. [...] Se D. Florbela nos tivesse mandado seus livros, teríamos agora pungentíssimos remorsos [...] a injustiça do nosso silêncio teria sido flagrante e abominável. (AGOSTINHO, 1931, p.4).

O erotismo presente na obra de Florbela, principalmente o de *Charneca em Flor*, causou um grande escândalo e uma forte censura cristã, já presente na citada crítica de J. Fernando de Sousa em 1923. Em 1931, Herculano de Carvalho desferiu fortes ataques à obra florbeliana, articulando a tese de uma poesia biográfica. A poética de Florbela seria o reflexo de sua vida pessoal e de sua alma imoral, que não foi capaz de “correr o ferrolho das portas” para que nela apenas entrasse o “Hóspede que tantas vezes se chama... e tão poucas vezes se acolhe” (CARVALHO, 1931, p. 2). Apesar disso, Carvalho deixa claro que, no que tange à forma, os versos de Florbela são “extraordinários! São ricos de cor e de imagens” (Ibidem, p. 2). O problema estaria no conteúdo dos poemas:

Quase todos os sonetos de *Charneca em flor* tratam do velho tema do amor, não do amor que salva, eleva e dignifica, mas do amor que perturba, envenena e mata. Lástima, que tão belos versos – oiro do mais fino quilate – sejam oferenda a um deus de tão triste fama [...] (Ibidem, p. 2)

De acordo com o crítico, os versos de Florbela “manifestam claramente a alta individualidade poética que os escreveu e os sentiu”. Para Herculano de Carvalho, a poetisa não apenas escreveu sobre um amor que “envenena, perturba e mata”, ela também o vivenciou, “pelo menos dentro de sua torturada fantasia criadora”. Segundo o crítico, foi em



decorrência de experienciar esse amor maléfico que “a grande poetisa morreu”, pois, “o pensamento é, por vezes, para certas almas vibráteis, abandonadas em si mesmas, sem o esteio da Fé, que guarda e salva, um subtil veneno, que mata o corpo, depois de apagar ou de fazer esmorecer a razão e, conseqüentemente, a vontade” (Ibidem, p. 2).

Assim como muitos críticos da poesia de Gilka Machado, Herculano confundia a arte de Florbela com a sua vida, dando mais importância a esta última do que à primeira. Para o crítico, os supostos desregramentos da poetisa eram visíveis “nas suas próprias feições” e era uma lástima que “não lhe tivessem dado tempo de encontrar a sua alma, a alma que Deus lhe havia dado e, com ela, o próprio Deus a criara” (Ibidem, p. 2).

Também em 1931, Antônio Ferro faz uma recensão crítica de *Charneca em Flor*. Em seu artigo, Ferro fala da qualidade extraordinária da poesia florbeliana. No entanto, é interessante o fato de o autor desvincular Florbela da poesia de autoria feminina de sua época, em geral, fomentada nos chás literários, que, segundo o crítico, serviam “torradas e sonetos com manteiga de cinco às oito” (FERRO, 1931, p.1). A única mulher com quem Florbela é comparada é Mariana Alcoforado e, no intuito de valorizar a poetisa, Ferro a filia a poetas homens como Antônio Nobre, Cesário Verde e José Duro. Para o crítico, Florbela é “uma grande poetisa, uma poetisa-poeta” (Ibidem, p. 1). Isso mostra o modo como o intelectual desprezava a poesia de autoria feminina. Embora Ferro elogie sua poesia, ele considera que para que Florbela pudesse ser considerada uma verdadeira escritora de poesia, ela não poderia mais ser uma poetisa, deveria ser equiparada aos homens e receber o estatuto de poeta, que daria à autora universalidade em detrimento de sua identidade de mulher.

As questões em torno da figura florbeliana tiveram também como consequência a controvérsia em torno do busto, a qual só foi resolvida em 1949. Quando surgiu a ideia de se erguer um busto em homenagem a Florbela no Jardim Público de Évora, prevaleceu o argumento de que a poetisa havia levado uma vida imoral, já que era filha ilegítima, havia se divorciado duas vezes e, por fim, havia se suicidado, distanciando-se totalmente do modelo de mulher recatada e submissa prevalecente no Estado Novo português. É interessante destacar que a questão do busto só fez com que aumentasse a curiosidade em relação ao nome de Florbela, tendo o efeito contrário àquele planejado por seus detratores.

Narino de Campos, apoiado pela Igreja portuguesa, comenta a obra poética de Florbela após a inauguração do busto. Segundo o crítico, a obra florbeliana é “moralmente perniciosa. E isto, mesmo sem tomarmos em consideração a ruína, a miséria e o péssimo exemplo da sua vida privada” (CAMPOS, 1955, p. 18). Também M. Álvaro V. Madureira (1948, p. 153) faz duras represálias à obra de Florbela e diversas insinuações sobre a sua vida: Florbela foi

sozinha, porque talvez lhe não surgiu alguém que a conhecesse e amparasse, porque, especialmente, os seus nervos, o seu orgulho, a sua volubilidade, a louca esperança de encontrar, neste mundo, a pátria da felicidade, a iam fazendo, tristemente, cada vez mais intolerável aos outros e a si mesma. Em 1949, incomodados com a perseguição à imagem de poetisa, Azinhal Abelho e José Emídio Amaro (1952, p. 162-163) denunciavam o modo como os adversários de Florbela escrutinavam sua vida:

Então, vão os corvos ao túmulo de Florbela e passeiam aquela carcaça cheia de vermes numa imolação como não há memória: vão às origens e encontram-na enjeitada e escarnecem; veem-na adolescente, jovem, analisam-lhe os passos que deu em Évora, num ar de processo inquisitorial; inventam as maiores torpezas e calúnias, infâmias e crueldades. Fazem da escritora um vulto político, bandeira de guerra

Como salienta Maria Lúcia Dal Farra (2012, p. 20), Florbela foi o antimodelo do ideal de mulher salazarista e é justamente nisso que podemos encontrar a “força mais primária de sua obra, cuja lucidez indomável questiona, insurrectamente, a condição feminina e os históricos papéis sociais conferidos à mulher”. Isso era uma grave ameaça aos pressupostos do governo de Salazar, que ratificava o local da mulher como sendo o da casa e o da família. Além disso, por meio de sua identificação com a charneca e sua “autoinvestidura das raízes tradicionais”, Florbela seria capaz de fazer de si mesma “a própria alma da planície alentejana”. Segundo Vitorino Nemésio (1958, p. 231):

A rapidez com que a lenda se apoderou de Florbela mostra bem como estamos em presença – creio que pela primeira vez na literatura portuguesa – de uma poetisa musa. Mais do que isso: de uma deidade ou de um duende, um ser mitológico de que já alguns poetas autênticos (Manuel da Fonseca, por exemplo) se apoderaram para dele fazerem a alma da planície alentejana, *genius loci* errante entre o porno e as estevas.

A lenda de Florbela, em muitos casos, se apoderou de sua obra, fazendo com que, durante muito tempo, ambas fossem confundidas. Vitorino Nemésio (1958, p. 230), também em *Conhecimento de Poesia*, identifica que não era possível, naquele momento, separar a obra da pessoa de Florbela, pois ainda não havia o distanciamento necessário para a apreciação crítica da obra da autora. A vida de Florbela e as circunstâncias de sua morte foram um terreno fértil para a criação de um mito.

A ideia de que Florbela teatralizou sua vida marca também a biografia escrita por Augustina Bessa-Luís. Essa mesma ideia também está bastante presente no prefácio que ela fez do livro de contos de *As Máscaras do Destino*. Para autora, a vida de Florbela foi “como

um acidente a sua qualidade de poeta” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 135) e, em um processo de idealização, Augustina procura reconstituir a vida da poetisa por meio não apenas de dados factuais, mas também através de sua obra. Para a autora, assim como para muitos de seus defensores e de seus detratores, a obra florbeliana foi um reflexo de sua vida. Nas palavras de Bessa-Luís (Idem, 1981, p. 16), “para ler a prosa de Florbela é preciso compreender a mulher.” No prefácio de *As Máscaras do Destino*:

Ao publicaram-se os seus contos, é como se exumassem o seu corpo mais uma vez, como quando do cemitério de Sendim, em Matosinhos, trouxeram os seus despojos à luz do dia. A cabeleira negra estava intacta. Os contos são como ela – símbolo de permanência na terra, fio de amor que mantém a sua magnética força, saudade de tudo que podia significar felicidade e expansão de afecta [...] Os contos são o que melhor conduz o seu mapa biográfico. São disfarces duma memória triste [...] (Ibidem, p. 10-11)

Jorge de Sena, ao prefaciá-la edição dos *Sonetos* de Florbela Espanca, frisa que “a obra de Florbela é a expressão poética de um caso humano” (SENA, 1994, p. 11) e põe fim à polémica que rondava a vida da poetisa. Para o crítico, é impossível conhecer a biografia florbeliana por meio de sua obra, pois, o resultado de sua produção, ao invés de representar o reflexo de suas vivências, representa apenas a expressão literária que Florbela imprime em seus versos. A mulher que surgiria da obra seria apenas um caso de verossimilhança, um aspecto estilístico da obra de Florbela, que criaria no leitor identificação:

Por outras palavras, e exemplificando com Florbela: da originalidade, da força, do comunicativo e fundo tom que deu Florbela a tantas das suas expansões e confissões (originalidade, força e tom que só grosseira e exteriormente podem ser imitados), vem ao leitor a íntima convicção de haver ela vivido o que diz, sentido o que exprime. Convencido do que já parte o leitor de tal certeza – a existência de um real caso humano – para explicar e até interpretar a expressão literária que lhe é dada. Uma sorte de jogo de vaivém se desenvolve assim entre a sinceridade artística e, digamos, a sinceridade humana de uma criação (Ibidem, p. 13).

Jorge Sena também aponta outras características da obra de Florbela e faz uma análise estilística da poesia da autora. Para o crítico, os versos florbelianos revelam a “genialidade de um poeta” (Ibidem, p. 16). Falando das diferenças entre o *Livro de Mágoas* e *Charneca em Flor*, Sena salienta o fato de neste último já haverem sido apagadas as reminiscências de Antero de Quental e, sobretudo, de António Nobre;

excedidos pela realidade os seus pressentimentos de infortúnio e as suas perplexidades juvenis; atingidos uma experiência da vida e um aprofundamento de si mesma que lhe dão plena consciência tanto dos seus bens próprios, aliás tão perigosos, como do seu mal irremediável – em vários sonetos de *Charneca em Flor*

sobe Florbela àquela expressão que, por supremamente pessoal, se volve em colectiva. Não é esta uma das magias da arte? (Ibidem, p. 17).

Diferentemente de Gilka Machado, em função de sua morte prematura, Florbela não pôde se defender das críticas que recebeu nem gozar dos elogios daqueles que a laurearam. Entretanto, se é fato que a poetisa possuía difamadores e defensores, o caso é que sua obra e também sua vida foram, para o bem e para o mal, alvo de escrutínio da crítica. Inclusive, estudos mais recentes, como os dos já citados Maria Lúcia Dal Farra, Cláudia Pazos Alonso e José Carlos Seabra, têm dado, felizmente, novos olhares à produção florbeliana, tanto a de poesia quanto a de prosa. Nas palavras de Florbela (2012, p. 333) em seu diário:

Não tenho nenhum intuito especial ao escrever estas linhas, não viso nenhum objetivo, não tenho em vista nenhum fim. Quando morrer, é possível que alguém, ao ler estes descosidos monólogos, leia o que sente sem o saber dizer, que essa coisa tão rara neste mundo – uma alma – se debruce com um pouco de piedade, um pouco de compreensão, em silêncio, sobre o que eu fui ou o que julguei ser. E realize o que eu não pude: *conhecer-me* (grifo da autora).

### **3 A MAÇÃ QUE TODOS QUEREM COMER: EROTISMO COMO TRANSGRESSÃO NA POÉTICA DE GILKA MACHADO E FLORBELA ESPANCA**

#### **3.1 Mulheres no Brasil e em Portugal: um panorama histórico de fins do XIX e início do XX**

Florbela Espanca, em Portugal, e Gilka Machado, no Brasil, criaram versos que deram voz à sensualidade feminina. Isto, para o início do século XX, em sociedades engendradas nos moldes patriarcais, que concebiam a mulher enquanto um sujeito sem autonomia sobre o próprio corpo, foi extremamente transgressor. Nascidas em fins do século XIX, Gilka e Florbela são marcantes na literatura de língua portuguesa por serem pioneiras numa escrita que dá voz ao pensar e sentir das mulheres, colocando-as enquanto sujeitos do discurso amoroso. Numa época em que era reservado à mulher o espaço da passividade e em que as mulheres eram definidas em relação ao homem, as autoras trazem uma poesia inovadora que rompe com o discurso poético “bem-comportado”.

Segundo Luiza Lobo (2006, p. 17), aquilo que era socialmente esperado das mulheres muitas vezes as desanimava de romper com o passado, incitando-as a compreender o espaço público enquanto um local intimidador e a assumir uma postura de retraimento, a qual era corroborada pelos padrões vigentes. Desse modo, era comum que as poesias das escritoras do início do século XX recaíssem nos estereótipos e que as próprias escritoras não mudassem a sua postura no plano simbólico, social e cultural. Para a autora, de fato, havia uma incidência das temáticas domésticas e de uma perspectiva intimista e psicologizante, todavia, isso corresponde a um momento em que a área de atuação das mulheres praticamente se restringia ao lar.

Muitas mulheres, apesar disso, produziram poesia no início do século XX, dentre elas Florbela Espanca e Gilka Machado. Aos vinte e dois anos, Gilka iniciou sua carreira, publicando, em 1915, o livro *Cristais Partidos*. Sua produção poética foi marcada pela contestação e pelas aspirações de libertação da mulher, o que teve fortes reflexos no modo como a crítica encarou a sua poesia e também reflexos na sua vida pessoal.

Gilka nunca escondeu a amargura, acumulada ao longo dos seus anos de vida, por ter sido, primeiramente, rejeitada em seu tempo, por ser vista como uma “matrona imoral” e, posteriormente, por ter sido esquecida pela crítica. Felizmente, nos dias de hoje, em que a

mulher está mais inserida no espaço público e já alcançou uma série de conquistas, a poesia de Gilka está sendo redescoberta. Sua antologia poética foi relançada em 2017 e alguns trabalhos sobre ela foram recentemente publicados em periódicos acadêmicos.

Assim como Gilka, Florbela Espanca escreveu em Portugal obras permeadas pelo Eros, o que, até então, era proibido às escritoras. Sua poesia, perpassada por versos de caráter erótico, chocou os mais conservadores e fez com que muitos mitos fossem criados em torno de sua produção literária e em torno de sua própria pessoa, como o estereótipo da *femme fatale*, no qual as mulheres encarnam o papel de sedutora e possuem discursos e comportamentos considerados imorais.

Com dois divórcios e com uma poesia marcada pelo erotismo e por discursos transgressores, Florbela foi, assim como sua obra poética, difamada tanto pelo Estado quanto pela Igreja e representada como antimodelo da mulher ideal. Essa imagem estigmatizada da poetisa e de sua obra vigoraram por muito tempo e tiveram reflexos no modo como a autora era encarada pela crítica e pelo meio social. Ao morrer, Florbela ainda era uma poetisa praticamente desconhecida. Atualmente, Florbela ocupa um alto posto na história da literatura portuguesa e é reconhecida enquanto precursora das escritoras mulheres do século XX. Todavia, como salienta Alonso (1997, p. 233), ainda pouca atenção tem sido dada “às particularidades de uma mulher, firme no seu propósito de deixar a sua marca como poeta”.

Tanto em Florbela Espanca quanto em Gilka Machado é possível identificar o desejo de transformação e de uma expressividade livre da moralidade conservadora. Essas autoras, com suas especificidades, representaram modelos de escrita que fugiam aos padrões vigentes nas sociedades portuguesa e brasileira do início do século XX. Essas sociedades eram marcadas por valores masculinos, que estabeleciam qual deveria ser o papel da mulher e como ela deveria se comportar. Às mulheres, na maioria das vezes, restava o ambiente doméstico e a subalternidade em relação aos homens, fossem esses seus pais, maridos ou irmãos. O modelo de feminilidade presente era o de mulheres passivas, dóceis, maternais, que não expressassem seus próprios desejos e ambições. Apesar disso, já no princípio do século XX, as revistas femininas tinham como preocupação a divulgação dos debates e dos triunfos feministas que estavam ocorrendo em diversos lugares da Europa. Ademais, havia um incentivo por parte dessas revistas às iniciativas feministas nas mais diversas áreas, dentre elas a produção poética.

No início das publicações de Florbela e Gilka, eram comuns os chás literários promovidos por senhoras, nos quais se declamavam poemas. As ideias de uma nova mulher, sexualmente livre e participante da sociedade civil começavam a chegar da Europa às

Américas. Todavia, ao mesmo tempo em que os movimentos feministas ganhavam força e em que se começava a delinear um novo modelo de feminino, muitas vezes da tradição, principalmente composta por homens, se erguiam para defender a manutenção do antigo ideal de mulher, voltada para o lar e para a maternidade.

De acordo com Rezende (2007), falar a respeito do próprio corpo talvez tenha sido a maneira que as mulheres encontraram para exprimir suas experiências, revelar a natureza dos seus sentimentos e se posicionar no mundo enquanto pessoas. Expressar os desejos de seu próprio corpo era um modo de as mulheres saírem da posição de pacientes para a posição de agentes. Nesse sentido, a poesia de Florbela e de Gilka, embora ainda influenciada pela tradição literária construída majoritariamente por homens, deu à mulher, por meio do erotismo e da expressão dos anseios femininos, um lugar de sujeito produtor de discurso e não mais de objeto passivo e submisso a uma sociedade patriarcal que utilizava suas engrenagens para barrar a liberdade feminina.

De acordo com Foucault (1988, p. 45), não existe no vocabulário grego nenhum substantivo que faça diferenciação entre a sexualidade feminina e a sexualidade masculina, todavia, na prática dos prazeres sexuais há uma distinção de posição, de sujeito e objeto, agente e paciente. Foucault salienta que, para Aristóteles, a fêmea é, de fato, um elemento de passividade, enquanto o macho teria um papel de agência. Para o autor, embora a experiência da “carne” seja partilhada por homens e mulheres, a sexualidade é vivida de modo diferente, tanto por conta das leis sociais, feitas por homens e para os homens, que criam interditos maiores para as mulheres, quanto por conta dos espaços diferenciados que homens e mulheres ocupam na sociedade.

Foucault se refere às sociedades antigas, entretanto, esse interdito à sexualidade feminina e o papel de submissão atribuído à mulher, não apenas no âmbito sexual, foi, ao longo da história, sendo ratificado e justificado. Mesmo em fins do século XIX e início do século XX, época em que nasceram e viveram Florbela e Gilka, a mulher ainda não era vista como um ser autônomo, capaz de expressar suas ambições e desejos e de viver livremente sua sexualidade. Apesar de os movimentos feministas já desafiarem o interdito ao sexo, ainda era predominante, principalmente em sociedades com uma influência católica muito forte, como Brasil e Portugal, a visão da mulher voltada para o lar, para o marido e para os filhos. Quem ousasse, na vida ou na literatura, a desafiar os padrões de gênero<sup>16</sup> vigentes, não sairia

---

<sup>16</sup> Utilizo a definição de gênero de Joan Scott. Para a autora é importante entender os sistemas de significados, ou seja, o modo como as sociedades representam o gênero e como este é utilizado para engendrar regras de relações ou para dar sentidos à experiência. Ademais, segundo Scott, o gênero não perpassa apenas as relações familiares,

impune.

De acordo com Soihet (2011, p. 280-81), no que concerne à sexualidade, a sociedade exigia que a mulher fosse virtuosa, discreta, recatada e honesta. Havia uma contraposição entre a mulher considerada “normal”, que voltava sua sexualidade para o casamento e para a maternidade, e a mulher erotizada, vista como um perigo. Na perspectiva de Soihet, o discurso acerca da dicotomia entre a mulher santa e a mulher “desviada” não era novo, pois já estava presente em grande medida no ideário cristão, bastante forte no Brasil e em Portugal. No entanto, aquele foi atualizado com o respaldo da ciência, que, marcada pelas ideias do Positivismo, em fins do século XIX e início do século XX, era vista como um sinônimo da verdade.

O período entre fins do século XIX até a Primeira Guerra Mundial foi de significativas mudanças. No Brasil, por exemplo, as transformações ocorridas na cidade do Rio de Janeiro e, posteriormente, em São Paulo e outras capitais trouxeram uma redefinição de valores para toda a população, incluindo as mulheres. Houve uma disseminação dos valores burgueses ao mesmo tempo em que os preconceitos de classe e raça eram ratificados. O papel do médico foi de suma importância para essas mudanças. As correntes ilustradas, os positivistas, os higienistas e mais diversas correntes de pensamento procuravam redefinir os padrões comportamentais. No centro de tudo isso, mais uma vez a mulher assumia o papel da mãe, considerada como fundamental na fomentação da ordem burguesa.

Os médicos fizeram diversas campanhas de amamentação, além de promoverem a imagem da “mãe educadora”, a qual estava sob constante vigilância médica. Além disso, os higienistas reforçavam os estereótipos que definiam as mulheres enquanto seres frágeis e afetivos, cujo cérebro, dominado por “capricho ou instinto de coqueteria” (TELLES, 2015, p. 429), era desprovido de racionalidade e inteligência.

Enquanto as mulheres das classes mais abastadas foram cada vez mais enquadradas na posição de “anjo do lar”, as mulheres mais pobres foram afastadas dos centros e as prostitutas se tornaram o alvo preferido dos sanitaristas, que as entendiam enquanto pessoas doentes. Sob o pretexto de controlar o perigo das doenças venéreas, a sexualidade feminina era domesticada. Na perspectiva dos médicos da época, as prostitutas se igualavam a uma criança selvagem que precisava de cuidados e supervisão. Reforçava-se, novamente, a dicotomia ente Maria e Eva, entre a santa e a prostituta. Enquanto a mulher do lar era recatada, pura e

---

mas sim todas as relações do meio social, como a política, a economia e etc. Ver: SCOTT, Joan. *Gender: a useful category of historical analyses. Gender and the politics of history*. New York, Columbia University Press, 1989.



desprovida de sexualidade, a prostituta vivia apenas para satisfazer seus desejos devassos e seu apetite sexual excessivo.

A construção de um modelo de mulher-mãe burguês em contraposição à figura da mulher devassa trouxe uma série de consequências negativas para as pessoas do gênero feminino. Além de ser culpabilizada pela desestruturação da família, a mulher sofreu com a sua desvalorização política, intelectual e profissional. É interessante ressaltar que os debates acerca dos direitos femininos e suas consequências se restringiam às classes privilegiadas da sociedade. As mulheres das classes populares estavam quase ou totalmente excluídas dessa discussão.

Mesmo com a modernização da sociedade em diversos aspectos, segundo Rago (2015, p. 587), as relações familiares, fossem das classes mais ricas ou mais pobres, ainda tinham como base um forte moralismo. Quando um namoro começava, o pai da jovem já pressionava o rapaz, a fim de saber quais eram suas intenções na relação, principalmente quando a união se dava entre homens e mulheres de camadas sociais diferentes. Mesmo entre os anarquistas, que tinham como pauta o amor livre, o direito ao divórcio e à maternidade voluntária, os códigos de conduta sexual eram bastante rígidos. Isso manifesta uma grande preocupação com o controle da sexualidade feminina, fossem as mulheres do meio operário ou das classes mais abastadas.

Em Portugal, a situação não era muito diferente da que se apresentava no Brasil. As relações antes do casamento se baseavam em regras severas, o que só se alterou, de modo gradual, ao longo do século XX. Era muito importante para as famílias de fins do XIX e início do XX levar ao altar uma moça considerada “honesta”, o que queria dizer sem experiência sexual. A manutenção da virgindade ia muito além da virtude, era uma exigência social para as mulheres.

As raparigas namoradeiras eram apontadas como levianas, exemplos de duvidosa reputação; e ao noivo exigia-se respeito e contenção. As ocasiões de contato físico dos noivos, a sós, eram escassas e muitas vezes arriscadas. Um beijo ou uma carícia constituíam um secreto triunfo, obtido furtivamente. Eventuais avanços sexuais eram motivo de grande constrangimento, a exigir reparação matrimonial. No entanto, a moral sexual sempre se alimentou de hipocrisia, funcionando os obstáculos como um forte estimulante da transgressão. Assim, à medida que vão se generalizando os apertados padrões burgueses, desvenda-se também a sua fragilidade convencional (LOURENÇO; SANTANA, 2011, p.257).

Na edição de janeiro de 1920 da *Revista Feminina*, publicação voltada para as mulheres brasileiras, Augusto de Lima, em um artigo intitulado “Caso ou não caso?”, discorre sobre a diminuição dos casamentos e atribui sua causa ao fato de as mulheres estarem

ganhando mais liberdade.

A diminuição dos casamentos facilmente se explica. Qual é o rapaz honesto que aceitará para a noiva a lambisgoia, que elle já tem visto fingir noivar com meio mundo no tango e no remelexo do maxixe, ou uma dessas siriemas que andam pela Avenida exhibindo ao respeitável publico 3/4 partes de seu corpo. [...] Uma educação sóbria e casta valorisa a mulher e estimula o casamento, que afinal é uma necessidade da especie e uma fatalidade social necessaria. Dando-se às meninas de hoje uma educação pudica e segura, o problema “caso ou não caso?” acabará pela mais humana das hyphoteses e como todos os romances sensascionaes, termina pelo festivo epilogo do... casamento (LIMA, 1920, p. 29, grafia original).

O interdito à sexualidade feminina era muito forte e estava intimamente ligado à moral tradicional. Mesmo a simples menção à palavra “sexo” era vista com maus olhos e as mulheres não deveriam demonstrar qualquer tipo de conhecimento de natureza sexual. Isso criava um abismo entre a fantasia e a realidade. Muitas mulheres, obrigadas a apresentar um comportamento pudico e casto, desconheciam completamente o que aconteceria na noite de núpcias e, ao serem confrontadas com seus maridos na cama, sentiam-se oprimidas e viam tudo aquilo que haviam imaginado sobre o ato sexual desaparecer.

Para muitos médicos e fisiologistas, nos prazeres do amor não deveria haver nem excesso de ardor nem de indiferença, pois isso seria prejudicial à fecundação. O equilíbrio era a chave e o bem da família humana dependia de uma “conduta higiênica” de mães e pais, a qual estava diretamente relacionada às prescrições do século XIX. “Economizar, poupar, guardar esperma: as lições não tinham mudado” (DEL PRIORE, 2001, p. 119).

As mulheres deveriam ser sóbrias também no casamento, não podendo expressar de modo desmedido sua sexualidade. O Eros feminino deveria ter como fim unicamente a procriação. A masturbação também era vista como um ato perigoso praticado por mulheres que estavam descontentes com seus maridos. Para os especialistas da época, os prazeres solitários faziam com que as mulheres se tornassem histéricas e eram especialmente prejudiciais aos órgãos genitais femininos, causando-lhes possíveis irritações e neuropatias. As mulheres nunca deveriam exigir mais do que seus esposos lhes dessem e, além disso, eram responsáveis por moderar o apetite sexual de seu cônjuge, alertando-o sobre os perigos da prática excessiva de sexo.

Os homens eram compreendidos enquanto os chefes e provedores da família, por isso, mulheres e crianças estavam sob sua autoridade. Os modelos de feminilidade estavam embasados na obediência, no instinto materno, na resignação, na doçura, na propensão para exercer as tarefas domésticas. Embora o pudor e a castidade fossem apregoados para ambos os sexos, na prática, a sexualidade masculina era exercida livremente, enquanto tentava-se, a

todo custo, restringir as experiências sexuais femininas ao âmbito do casamento. As mulheres que fugiam dos padrões vigentes eram estigmatizadas como levianas, galinhas, moças de rua, estereótipos que figuram até os dias de hoje. Aquelas que não casavam eram vistas como fracassadas.

Enquanto o adultério feminino sofria duras retaliações, os homens sentiam-se livres para ter experiências extraconjugais. À infidelidade masculina davam-se justificativas biológicas, pois, os homens eram vistos como seres carnis e “naturalmente poligâmicos”. Já às mulheres eram vetadas aventuras sexuais, pois a honra de seus maridos era garantida pelo seu “bom comportamento”. Dentro dos lares, “a paz conjugal deveria ser mantida a qualquer preço e as “aventuras” consideradas como passageiras (DEL PRIORE, 2011, p. 161).

A mulher tinha que ser naturalmente frágil, bonita, sedutora, boa mãe, submissa e doce. As que revelassem atributos opostos seriam consideradas seres antinaturais. Partia-se do princípio de que, graças à natureza feminina, o instinto materno anulava o instinto sexual e, conseqüentemente, aquela que sentisse desejo ou prazer sexual seria inevitavelmente anormal (DEL PRIORE, 2011, p. 90).

Com a contribuição da subcultura do marialvismo<sup>17</sup>, em alguns países latinos, como Portugal, alguns preconceitos discriminatórios engendrados a partir de determinado modelo de virilidade foram acentuados. A tradição cultural europeia era bastante condescendente com a sexualidade masculina e era muito comum que os homens se gabassem de suas conquistas amorosas ao mesmo tempo que condenavam as mulheres por darem vazão aos seus desejos nesse campo (LOURENÇO; SANTANA, 2001, p. 268).

Para Ramalho Ortigão, escritor português de fins do XIX e início do XX, as mulheres eram criaturas históricas, que tinham com o casamento o único meio de ter uma vida longa e saudável. Elas deveriam estar sempre sob a vigilância e a proteção do marido, pois, na visão do autor, eram incapazes de exercer autonomia sobre a própria vida e sobre o próprio corpo. Já para Oliveira Martins, historiador, político e cientista social, o casamento sob o molde do patriarcado era fundamental para a manutenção da sociedade portuguesa. Com a justificativa de que as mulheres eram seres fracos, débeis e doentes, o autor defendia que elas ocupassem um lugar secundário dentro da família (PONTE, 1996, p.13-14).

O código civil brasileiro de 1916 e o português de 1867 também davam às mulheres um lugar de secundário na sociedade. Segundo o artigo 178 do CC brasileiro de 1916, o marido poderia anular o casamento até dez dias depois de sua realização, caso descobrisse que a mulher já não era mais virgem. O defloramento prévio da mulher, ignorado pelo marido,

---

<sup>17</sup> Cultura do homem viril, mulherengo e com apreço pela esbórnica.

configurava-se como “erro essencial sobre a pessoa do outro cônjuge”, de acordo com o artigo 219, da lei 3071\1916.

Já segundo o artigo 1189 do CC português de 1867, cabia ao homem administrar todos os bens do casal, salvo em caso de ausência ou impedimento. A mulher não podia, sem autorização do marido, adquirir ou se desfazer de bens, nem contrair obrigações, exceto em casos permitidos por lei. Além disso, de acordo com o artigo 1183, cabia ao marido a obrigação de defender e proteger a esposa e seus bens, devendo a mulher prestar obediência ao cônjuge.

Tanto no âmbito dos costumes, quanto no âmbito legal, as mulheres eram cerceadas de exercer autonomia sobre seu patrimônio e sobre seu corpo. Vistas como o “segundo sexo”<sup>18</sup>, como seres débeis, as mulheres estavam sob constante tutela masculina, fosse de seus pais ou maridos. A elas era negado o papel de agentes e, caso houvesse algum desvio das normas impostas pela sociedade patriarcal, a retaliação era forte.

Enquanto os homens ocupavam os espaços de poder e podiam flexibilizar a moral vigente, as mulheres deveriam seguir condutas estritas. O feminino era reprimido por todos os lados, pelo viés jurídico, dos costumes e religioso. É importante ressaltar que Portugal e Brasil foram países fundados sob égide do cristianismo, e que os textos sagrados da mitologia judaico-cristã são grandes alicerces das sociedades patriarcais. A questão do interdito e da transgressão já se encontrava no mito de criação cristã. O pecado original está relacionado à sexualidade e, conseqüentemente, à mulher, que era o vetor que fazia com que o homem rompesse com as leis divinas. Eva recebeu, como punição pelo ato sexual sujo e proibido, representado no ato de dar ao parceiro o fruto proibido, o parto com dor e a obrigação de ser submissa ao marido. Além de Eva, relacionada ao mal fundador, há, no Cristianismo, Maria, responsável por redimir a primeira por meio de sua figura imaculada. A sexualidade é marco entre o feminino sagrado e o profano.

Para a mulher ele disse: ‘Multiplicarei os sofrimentos de tua gravidez. Entre dores darás à luz os filhos, a paixão arrastar-te-á para o marido e ele te dominará’. Para o

---

<sup>18</sup> Conceito cunhado e desenvolvido por Simone de Beauvoir no livro de mesmo nome. Segundo a autora, as mulheres não são consideradas como o “segundo sexo” por razões de ordem natural ou biológica, mas sim por conta de processos sociais e históricos que levaram a tal situação. A argumentação da autora gira em torno da desconstrução da ideia de que o “eterno feminino” é algo inerente a todas as mulheres, o que faria com que elas compartilhassem determinadas características e limitações. Beauvoir, partindo de uma perspectiva fenomenológica existencial do gênero, trata as dinâmicas das ações femininas sob a ótica da “experiência vivida”, o que põe em xeque o *status quo*. Ver: BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. Tradução Sérgio Milliet. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

homem ele disse: Porque ouviste a voz da mulher e comeste da árvore, cujo fruto te proibi comer, amaldiçoada será a terra por tua causa. Com fadiga tirarás dela o alimento durante toda a vida. Produzirá para ti espinhos e abrolhos e tu comerás das ervas do campo. Comerás o pão com suor do teu rosto, até voltares à terra, donde foste tirado. Pois tu és pó e ao pó hás de voltar (GÊNESIS, 1991, p. 3:16-19).

A ordem patriarcal tem como uma de suas bases a tradição judaico-cristã, a qual tem contribuído fortemente para a perpetuação da imagem tradicional do feminino e para polarização da figura feminina nos arquétipos de Eva e Maria, e pressupõe relações de dominação. A mulher é representada como aquela que é capaz de desvirtuar o homem e de leva-lo ao pecado. A serpente que, nas sociedades pagãs, era um símbolo de sabedoria e fertilidade, torna-se o símbolo do demônio, da perdição.

Além de não terem direito à autonomia sobre o próprio corpo, as mulheres percorreram um longo caminho até que pudessem ter acesso às escolas e universidades. No que concerne à educação feminina, é apenas em meados do século XIX que se começa a colocar em discussão, de modo vacilante, a falta de acesso das mulheres à instrução formal. Isto se reflete na publicação das primeiras revistas de cunho “feminista”, as quais hoje, aos olhos contemporâneos, parecem tímidas, porém, naquele momento, foram consideradas extremamente desafiadoras.

Em Portugal, as primeiras escolas primárias foram erigidas em Lisboa em 1790, todavia, elas só iniciaram seus trabalhos vinte e cinco anos mais tarde, após a revolução de 1820, quando a educação das mulheres recebeu impulso dos liberais. Em 1845, existiam apenas 41 escolas do Estado para educação feminina, apenas 3,6% do total (ALONSO, 1997, p. 20.), o que mostra que a quantidade irrisória de mulheres para quem a educação era acessível. Já em meados do século XIX, os números crescem um pouco: em 1884, as escolas primárias do Estado tinham 59393 alunas e as privadas 33429, todavia, apenas um terço da população alfabetizada era de mulheres (ALONSO, 1997, p.20).

Esses números se referem ao acesso de mulheres a escolas primárias. Quando se trata da instrução secundária, a situação piora significativamente. Apenas em 1888 são abertas escolas secundárias estatais para pessoas do sexo feminino. No entanto, essas escolas só começaram a funcionar em 1906, quando a escola Maria Pia foi reconhecida como um liceu. Até então, algumas moças frequentavam as escolas secundárias masculinas, porém em pouquíssimo número. No ano de 1873-74, apenas 32 moças estavam inscritas em liceus masculinos. A educação para mulheres era vista como sem importância ou até mesmo como algo maléfico. Desse modo, a instrução recebida pelas moças de classe média e alta era voltada, de modo geral, para a vida doméstica. Somente ocupações classificadas como

femininas eram ensinadas às mulheres (ALONSO, 1997, p. 21).

No Brasil, a educação feminina, até meados do XIX, também era restrita ao ambiente doméstico. Às mulheres reservava-se a aprendizagem do bordado, da costura e da cozinha. Apenas em 1827 surge uma legislação relativa à educação feminina, no entanto, as meninas podiam frequentar apenas a escola primária e eram impedidas de continuar seus estudos. A imagem da mulher estava ligada a uma presumida inferioridade intelectual. Em 1879, as mulheres receberam permissão para frequentar as universidades, no entanto, as que decidiam seguir por esse caminho eram malvistas e muito criticadas.

Os teóricos da época viam com maus olhos o contato da mulher com a literatura e acreditavam que esta corrompia as mentes femininas, fazendo com que fossem desobedientes aos maridos e insubmissas aos padrões morais da época. A mulher, do ponto de vista dos conservadores da época, não deveria ultrapassar as fronteiras do espaço privado e não deveria consumir bens ou ideias que não fossem condizentes com o papel de dona de casa e mãe.

Por conta disso, a presença feminina nos espaços de discussão científica era vista como intolerável e as mulheres intelectuais eram consideradas um mau exemplo para as outras. O pensamento higienista reforçava a ideia do sexo feminino como desprovido de intelectualidade. A ideia de uma “essência feminina”, dotada de submissão, docilidade e uma aptidão natural para a maternidade e os cuidados domésticos não era nova, apenas foi ratificada pelo discurso científico de fins do XIX e início do século XX. Para Soihet (1997, p. 9):

Constituem-se as mulheres, de acordo com a maioria dos filósofos iluministas, no ser da paixão, da imaginação, não do conceito. Não seriam capazes de invenção e, mesmo quando passíveis de ter acesso à literatura e a determinadas ciências, estavam excluídas da genialidade. A beleza atribuída a esse sexo era incompatível com as faculdades nobres, figurando o elogio do caráter de uma mulher como a prova de sua fealdade. O sentimento e a razão apresentam-se como suplementos da beleza. Para a maioria dos iluministas, era patente a menor possibilidade das mulheres de abstrair e de generalizar, ou seja, de pensar. Assim, o processo genético dos conhecimentos que conduz ao pensamento abstrato teria na mulher ficado congelado, completando-se o processo, apenas, nos varões. A mulher teria permanecido na etapa da imaginação. Não a imaginação que geneticamente contribui para o conhecimento, mas aquela enganosa que nos faz tomar os desejos por realidades, cujo excesso pode levar à loucura e, mesmo, à morte.

As mulheres eram vistas como seres cuja razão era inferior, bastando que fossem capazes de cumprir seus deveres “naturais”, cuidar do lar e da família. Comparadas às crianças, as mulheres eram julgadas como incapazes de ir além do mundo doméstico ao qual foram destinadas. Aquelas “dotadas de erotismo e forte inteligência eram despidas do sentimento de maternidade, característica inata da mulher normal, sendo extremamente

perigosas” (SOIEHT, 1997, p. 10). Elas eram vistas como criminosas, como loucas, as quais deveriam ser isoladas do convívio em sociedade e não deveriam servir de exemplo para as outras.

Apesar de todos esses entraves, as mulheres não permaneceram passivas ao que lhes era imposto. Em fins do XIX e início do XX, elas estavam cada vez mais conscientes dos seus direitos e assumiam uma postura de resistência. Na década de 1830, Nísia Floresta faz um protesto manifestando as insatisfações femininas. Já em 1852, surge o *Jornal das Senhoras*, o qual dava voz aos anseios femininos, fossem esses mais moderados ou mais incisivos. Muitas mulheres defendiam seu direito à educação, ao voto e até mesmo ao divórcio. No Brasil, Bertha Lutz defendia o acesso das mulheres a direitos civis plenos, o que encontrou forte resistência dos mais conservadores.

Ecos da luta feminista chegavam, dos países mais avançados, a Portugal e ao Brasil. As mulheres conclamavam o direito à igualdade perante a lei e à emancipação econômica e social. Algumas, inclusive, pleiteavam a revisão dos papéis tradicionais dentro do casamento e rejeitavam a submissão feminina e a clausura da esposa aos afazeres domésticos. Feministas portuguesas, como Virgínia de Castro Almeida e Ana de Castro Osório, embora fossem conservadoras no que tange à moral, faziam duras críticas ao fato de as mulheres serem privadas de seus interesses e de exercerem suas carreiras (LOURENÇO; SANTANA, 2001, p. 269).

Fosse no Brasil ou em Portugal, apesar da efetiva situação de subalternidade em que se encontravam as mulheres, sempre houve aquelas que se insurgiram e que foram em busca da conquista de seus direitos, fosse no âmbito jurídico, social, econômico ou dos corpos. Às mulheres, durante muito tempo, foi negado o acesso a diferentes espaços, como àqueles de discussão intelectual. O modelo de feminilidade era pautado na docilidade, na obediência, na candura e na castidade. Aquelas que ousavam desafiar os padrões estabelecidos sofriam com escárnio, deboche, exclusão e eram até mesmo taxadas de loucas ou imorais. De fins do século XIX até os dias de hoje, muito já se alcançou, todavia, isso não ocorreu sem muita luta e sem que muitas mulheres fossem rechaçadas por reivindicar igualdade entre os gêneros na sociedade.

### **3.2 Dê à Eva a maçã: a poesia erótica transgressora de Gilka Machado e Florbela Espanca**

Assim como um tigre, por exemplo, o homem tem necessidades fundamentais, como comer, dormir, beber água e etc. No entanto, embora ambos façam parte da natureza, o ser humano se diferencia dos demais animais devido ao trabalho, capaz de garantir sua subsistência, e devido ao fato de sua atividade sexual ser uma atividade erótica, uma “busca psicológica independente do fim natural dado na reprodução e no cuidado com os filhos” (BATAILLE, 2014, p. 35). Além disso, o erotismo humano se distingue da sexualidade animal por colocar em voga a vida interior, ele faz parte da vida interior do homem e, a busca incessante no mundo exterior por um objeto do desejo reflete a interioridade deste, (Ibidem, p. 53).

O homem deixa para trás a animalidade, trabalhando, compreendendo sua finitude e passando da sexualidade desavergonhada àquela envergonhada, que tem como consequência o erotismo. Este, para Bataille (2014, p. 55), é o desequilíbrio no qual o próprio ser se coloca, de maneira consciente, em questão. É importante ressaltar que, embora seja uma atividade interior, o erotismo não está desvinculado de questões objetivas, como os tempos e processos históricos. As sociedades, de modos distintos, regulam a sexualidade, o corpo e os comportamentos humanos, estabelecendo interditos diversos às práticas eróticas.

O Cristianismo também teve um papel fundamental na fundação dos interditos às práticas sexuais humanas. As sociedades regulam o erotismo de acordo com a moralidade vigente e com os interesses burgueses. A religião vai além e classifica os comportamentos eróticos, de acordo com a sua moral, como sagrados ou profanos. A cultura passa a reprimir os instintos humanos, como uma condição para o progresso. Os impulsos animais são convertidos em instintos humanos sob a influência de fatores externos, embora sua localização primária no organismo e sua direção básica permaneçam as mesmas. Para Marcuse (1975, p. 33), o mundo socio-histórico é a realidade que molda tanto os instintos quanto suas necessidades e satisfação. É apenas por meio da transformação fundamental de sua natureza que o homem animal é capaz de se transformar em humano. Os impulsos, incluindo o sexual, que habitam o corpo são domesticados pela sociedade.

O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal, que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade bio-política. A medicina é uma estratégia bio-política



(FOUCAULT, 2010, p. 80).

Já em *Fédon*, Platão descrevia o corpo como a prisão da alma. Esse pensamento reverbera nas doutrinas medievais de interdito aos prazeres corpóreos, o que seria reforçado, no Cristianismo, por pensadores como Santo Agostinho e São Tomás de Aquino e pelo livro *Gênesis*. Assim como Platão, o pensamento medieval concebia o corpo como um tipo de inimigo real da essência humana, o qual deveria ser suprimido em prol da alma, esta, sim, imutável. Para Le Goff (2006, p.11), “o pecado original, fonte da desgraça humana, que figura no Gênesis como um pecado de orgulho e um desafio do homem lançado contra Deus torna-se na Idade Média um pecado sexual. O corpo é o grande perdedor do pecado de Adão e Eva assim revisitado”.

Segundo Foucault (1988, p. 9), até o século XVII, havia certa franqueza, “as práticas não procuravam o segredo”, o que muda com o enclausuramento da sexualidade no espaço doméstico. “A família conjugal a confisca. E absorve-a inteiramente, na seriedade da função de reproduzir”. As vozes em torno da questão do sexo são emudecidas. A sexualidade passa a ser exercida de modo legítimo em apenas um lugar: “o quarto dos pais”. De resto, deveriam reinar soberanos o decoro, o esconder dos corpos e a limpeza dos discursos, cujas palavras deveriam atender ao pudor e à decência. Todo ato sexual que não se voltasse à reprodução seria visto como anormal e receberia sanções (FOUCAULT, 1988, p.10). Todavia, a partir do século XVIII, os discursos acerca do sexo foram estimulados:

Deve-se falar do sexo, e falar publicamente, de uma maneira que não seja ordenada em função da demarcação entre o lícito e o ilícito, mesmo se o locutor preservar para si a distinção (é para mostrá-lo que servem essas declarações solenes e liminares); cumpre falar do sexo como de uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar, mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo. O sexo não se julga apenas, administra-se. Sobreleva-se ao poder público; exige procedimentos de gestão; deve ser assumido por discursos analíticos (FOUCAULT, 1988, p. 27)

Para o autor, desde o século XVIII, “o sexo não cessou de provocar uma espécie de erotismo discursivo generalizado” (FOUCAULT, 1988, p. 34). A análise do conhecimento sobre o sexo não está pautada nas questões da lei ou da repressão, mas na questão do poder. Uma história da sexualidade seria fomentada, fundamentalmente, no discurso, onde o poder é exercício e onde se estabelecem os ditos e interditos.

Esses interditos também se aplicavam à poesia de autoria feminina, a qual não escapava do escárnio dos mais conservadores e da moralidade vigente. No início do século XX, a poesia feita por mulheres era vista como “sorriso da sociedade”, rótulo dado pela crítica

em consequência da temática lírico-pueril, na maioria das vezes, voltada para o amor, que estava na moda nos salões e nas revistas culturais. Esse tipo de poesia cantava a ingenuidade e a graça femininas, além do amor não correspondido.

Ao mesmo tempo em que a crítica desprezava as obras poéticas com foco no amor e na vida privada, aquelas em que a mulher se colocava como um sujeito autônomo, dona do seu corpo, das suas vontades e do seu desejo, eram alvo de forte repressão. Todavia, como salienta Bataille (2014, p. 87), “não há interdito que não possa ser transgredido”. Dentro do quadro de autoras que burlaram os interditos à sexualidade e à produção literária feminina, encaixam-se Florbela Espanca e Gilka Machado, autoras cuja poesia expressava os anseios femininos pela libertação dos modelos patriarcais e também um desejo de se afirmar enquanto poetisas num mundo em que a escrita ainda estava sob domínio masculino. O interdito e a transgressão são movimentos complementares, um não existe sem o outro. A experiência interior, característica do erotismo, tem como condição os elementos contraditórios do interdito e da transgressão.

Desde tempos imemoriais, os seres humanos e os animais possuem corpos dotados de sexualidade e as práticas sexuais submetem-se a regras, a exigências naturais e a cerimônias humanas. Partindo disso, Marilena Chauí (1984, p. 9) questiona quando o sexo começou a ser reprimido. Para a autora, a repressão sexual pode ser entendida como “um conjunto de interdições, normas, valores, regras estabelecidos histórica e culturalmente para controlar o exercício da sexualidade”, já que o sexo é visto por inúmeras sociedades, e particularmente pela nossa, como uma “torrente impetuosa e cheia de perigos”, o que é ratificado pelo uso de diversas expressões como “perdido de amor”, “cair de amores”, “morrer de amor” e etc.

Os interditos e as permissões são interiorizados pela consciência do indivíduo por meio de mecanismos sociais, como a educação, por exemplo. Quando ocorre a transgressão, ela é expulsa para longe da consciência, porque causa sentimentos de dor, culpa e sofrimento. Quanto mais efetiva é a repressão, menos ela é consciente e mais as regras estão internalizadas, de modo que o próprio sujeito se auto-reprime. Como observa Durigan (1985, p. 7), a historicidade é de suma importância na construção das manifestações do Eros, pois as representações deste dependem de questões como grupos sociais, tempo histórico, valores culturais e particularidades do escritor.

A poesia de Gilka e Florbela, produzida no início do século XX, é marcada pelo erotismo. As obras das autoras estão centradas na questão da mulher como sujeito do próprio corpo e detentor de autonomia. Para as poetisas, uma das formas de construção da identidade e da afirmação da mulher perante a sociedade é a fruição do prazer. Pertencentes a contextos

históricos distintos, mas muito semelhantes, Gilka Machado e Florbela Espanca escreveram poemas marcados pela força do Eros enquanto um dos meios de descoberta do eu e do mundo. Oscilando entre o amor carnal, profano, e o amor transcendental, sagrado, o fazer literário das autoras exprime, ao mesmo tempo, a busca espiritual e o erotismo dos corpos, em que o outro é percebido como um meio de transcender a realidade. O corpo, antes interdito e entendido como um inimigo da alma, é representado agora como o domínio da alegria, como um elemento de prazer e transgressão.

A poética florbeliana, embora estabeleça uma grande ligação com a tradição literária construída majoritariamente por homens, vai dar à mulher, por meio do erotismo e da expressão dos anseios femininos, um lugar de sujeito produtor de discurso e não mais de objeto passivo e submisso a uma sociedade patriarcal que utilizava suas engrenagens para barrar sua liberdade. Florbela dialoga com os escritores de sua época, mas coloca também sua própria marca na escrita de sua poesia.

Além disso, a obra da autora é bastante marcada pelos anseios de um eu-lírico que procura alcançar determinado *status*, mas que, ao mesmo tempo, não consegue se encaixar na sociedade em que vive. Ao longo de toda poesia, podemos perceber um sujeito fragmentado, que adota para si uma diversidade de máscaras. Se em determinado momento, o eu-poético é uma castelã da tristeza ou a Sórora Saudade, em outro ele pode ser a Charneca em Flor ou mesmo a bruxa, a monja, louca.

De acordo com José Carlos Seabra (2009, p.14), a obra lírica de Florbela e também sua ficção narrativa manifestam o gosto da autora pela leitura e pela música e sua sensibilidade e orientação da inteligência nas escolhas estéticas, que mostram de modo, mais ou menos explícito, “abundantes presenças intertextuais que delineiam uma linhagem e uma parentela congenial”. Para o autor, Florbela atesta sua consciência estética e sua “moderna conjugação do dom gratuito com a vigilância artificial”.

Na perspectiva de Seabra, o que é mais impressionante na poesia florbeliana é seu poder de afirmação, que vai de encontro à fragilidade de sua colocação no campo intelectual e que confronta todas as dificuldades para a realização do seu projeto literário. Segundo o autor, perante a obra poética de Florbela, o leitor é arrebatado por uma “irrecusável presença, um irremovível apelo à atenção para a sua irrepitível e irreversível existência pessoal, feita de ardor e predestinação, de destino e desejo de ser” (Ibidem, p. 18).

Já no *Livro de Mágoas*, publicado em 1919, Florbela faz uma reflexão sobre a identidade feminina enquanto poeta e sobre o modo contraditório de lidar com o amor. A busca por uma definição do “eu” é bastante marcante nesta obra, todavia, essa procura se

mostra infrutífera. No poema “Vaidade”, por exemplo, o sujeito-lírico contrapõe o mundo do sonho, do desejo, em que é possível ser poeta, com a realidade, em que ele está fadado a ser “nada”.

Sonho que sou a Poetisa eleita,  
Aquele que diz tudo e tudo sabe,  
Que tem a inspiração pura e perfeita,  
Que reúne num verso a imensidade!

Sonho que um verso meu tem claridade  
Para encher todo o mundo! E que deleita  
Mesmo aqueles que morrem de saudade!  
Mesmo os de alma profunda e insatisfeita!

Sonho que sou Alguém cá neste mundo...  
Aquele de saber vasto e profundo,  
Aos pés de quem a Terra anda curvada!

E quando mais no céu eu vou sonhando,  
E quando mais no alto ando voando,  
Acordo do meu sonho... E não sou nada!... (ESPANCA, 2012, p. 57)

Florbela também convoca em seus poemas o leitor a compartilhar de seu sofrimento. Assim como o eu-lírico, o *Livro de Mágoas* é também apresentado como um livro “desgraçado”, o qual apenas aqueles que sentem “a dor de Torturados” são capazes de compreender. O discurso patético de arrebatamento é bastante presente neste poema, o leitor sofre com a violência das palavras e é arrancado de seu lugar de conforto. O interlocutor é um “irmão na Dor”, aquele que chora junto ao eu-lírico sua “imensa mágoa”. Florbela precisa do outro, para que seu “eu” ganhe voz, há uma interação dramática entre “personagem” e “espectador”. Nas palavras de Seabra:

O irredutível poder de afirmação de Florbela é a incoercível aura poética – ora desencantada, ora expansiva, ora em queixa, ora em fúria – desse eu que se bate contra as vicissitudes da sua contingência, mas sobretudo contra o risco de passar “na vida incógnito” (como o “Aqueloutro” de Sá-Carneiro), contra as ameaças de banalização e silenciamento de sua *persona*, contra as engrenagens de uma memorização que nem sequer alcançasse a notoriedade maldita que o ostracismo ou a condenação podem trazer. (SEABRA, 2009, p. 20).

A partir das várias imagens do seu próprio “eu”, Florbela quer fomentar sua identidade. Ela é “a que no mundo anda perdida”, “a que na vida não tem sorte”, a “crucificada”, a “dolorida”. A impossibilidade de encontrar a si mesma faz com que o eu-lírico comungue com a sua própria dor. Essa comunhão tem como fruto duas máscaras construídas por Florbela, a de “castelã da tristeza” e a de “monja”.

Castelã da Tristeza, vês? ... A quem? ...

– E o meu olhar é interrogador –  
 Perscruto, ao longe, as sombras do sol-pôr ...  
 Chora o silêncio ... nada ... ninguém vem ... (ESPANCA, 2012, p. 59)

E fico, pensativa, olhando o vago ...  
 Toma a brandura plácida dum lago  
 O meu rosto de monja de marfim ...

E as lágrimas que choro, branca e calma,  
 Ninguém as vê brotar dentro da alma!  
 Ninguém as vê cair dentro de mim! (Ibidem, p.61)

No primeiro poema de *Livro de “Sóror Saudade”*, obra publicada em janeiro de 1923, Florbela, por necessidade de afirmação, aceita a alcunha dada a ela por Américo Durão. “Irmã, Sóror Saudade, me chamaste.../E na minh’alma o nome iluminou-se” (Ibidem, p. 96). Além desta caracterização, o eu-lírico florbeliano também assume diversos papéis ao longo da obra, como os de irmã, amante, mendiga, filha.

De acordo com Alonso (1997, p. 117), ao contrário do que acontece no *Livro de Mágoas*, em que Florbela sofre com a disputa entre duas identidades, ser mulher e ser poeta<sup>19</sup>, no *Livro de Sóror Saudade*, a autocaracterização de Florbela enquanto poeta se torna, praticamente, o norte de toda a obra, ao mesmo tempo em que o sofrimento feminino está cada vez mais ligado à temática do amor.

O *Livro de “Sóror Saudade”* tanto trava diálogos com o *Livro de Mágoas* quanto discute questões que serão ampliadas em *Charneca em Flor*. Em *Livro de Mágoas*, o eu-lírico é um ser incompreendido que sofria por não ser reconhecido enquanto poeta. Já em *Livro de “Sóror Saudade”*, a posição de poeta do eu-lírico já não é mais posta em xeque. Para Alonso, as alcunhas de Sóror Saudade e Princesa Desalento, fomentadas por Florbela, mostram um sujeito poético que possui uma grande sensibilidade e que está sempre em busca da beleza, mas que se desanima por “não conseguir alcançar o absoluto” (ALONSO, 1997, p. 118).

Apesar de no *Livro de “Sóror Saudade”* o eu-lírico feminino expressar suas desilusões amorosas e a mágoa por não conseguir aquilo que deseja, ele não é um sujeito poético passivo. Os temas que serão desenvolvidos em *Charneca em Flor* já aparecem no *Livro de “Sóror Saudade”*, como o afloramento do desejo feminino, o erotismo e afirmação enquanto indivíduo ativo. No poema “Crepúsculo”:

Teus olhos, borboletas de oiro, ardentes  
 Borboletas de sol, de asas magoadas,  
 Poisam nos meus, suaves e cansadas,

<sup>19</sup> Embora eu use no meu trabalho o termo poetisa como forma de afirmação da escrita de autoria feminina, para Florbela, o termo era visto como menor. A autora buscava o *status* de poeta, no masculino, como uma maneira de equipara-se aos escritores homens de sua época.

Como em dois lírios roxos e dolentes...

E os lírios fecham... Meu Amor não sentes?  
Minha boca tem rosas desmaiadas,  
E as minhas pobres mãos são maceradas  
Como vagas saudades de doentes...

O Silêncio abre as mãos... entorna rosas...  
Andam no ar carícias vaporosas  
Como páldas sedas, arrastando...

E a tua boca rubra ao pé da minha  
É na suavidade da tardinha  
Um coração ardente palpitando... (ESPANCA, 2012, p. 120)

No início de 1927, Florbela já tinha uma coletânea pronta, intitulada *Charneca em Flor*; todavia, essa coletânea, com a inclusão de outros poemas, só foi publicada após a morte da autora em 1931, graças a Guido Battelli<sup>20</sup>. Segundo Alonso (1997), tematicamente, o livro prossegue com algumas das linhas presentes no *Livro de Soror Saudade*, no entanto se diferencia da obra anterior devido ao seu tom mais ousado.

Em *Charneca em Flor*, Florbela continua a se autorretratar como um ser privado de toda a felicidade e imerso no sofrimento, no entanto, este agora começa a ser convertido num elemento de poder e grandeza, ao mesmo tempo em que os sonetos de amor presentes no livro se tornam cada vez mais audaciosos, como no poema “Charneca em flor” presente na coletânea de mesmo nome.

Enche meu peito, num encanto mago,  
O frêmito das coisas dolorosas...  
Sob as urzes queimadas nascem rosas...  
Nos meus olhos as lágrimas apago...

Anseio! Asas abertas! O que trago  
Em mim? Eu oiço bocas silenciosas  
Murmurar-me as palavras misteriosas  
Que perturbam meu ser como um afago!

E, nesta febre ansiosa que me invade,  
Dispo a minha mortalha, o meu burel,  
E já não sou, Amor, Sóror Saudade...

Olhos a arder em êxtases de amor,  
Boca a saber a sol, a fruto, a mel  
Sou a charneca rude a abrir em flor! (ESPANCA, 2013, p. 93)

<sup>20</sup> Florbela trocou cartas com Guido Battelli, a primeira delas em 1930, com o intuito de publicar sua nova coletânea. A escritora carecia de renda para a publicação e não tinha muitos contatos no mercado editorial. Battelli, professor de italiano na Universidade de Coimbra, já havia manifestado apreço pelas poesias de Florbela e se ofereceu para financiar sua nova coletânea.

Neste poema há nos dois primeiros versos o registro do sofrimento, mas esse sofrimento é algo positivo, na medida em que o eu-lírico está aberto ao mundo exterior e aos movimentos de seu próprio ser: “Anseio! Asas abertas! O que trago. / Em mim?”. O sofrimento dá lugar ao desejo nascente, a poetisa já não é mais a imagem da Sórora Saudade, reclusa e enclausurada, ela é a Charneca em Flor, que se doa aos desejos. A imagem das urzes queimadas no terceiro verso remete à esterilidade que dá lugar à renovação.

É interessante notar as metonímias utilizadas por Florbela para representar o eu que se abre ao mundo, como olhos e boca. Ao ser invadida por uma febre, por um anseio de vida, e ao despir-se de sua mortalha, a poetisa transborda sua sensualidade e seu erotismo por meio dos “Olhos a arder em êxtases de amor” e da “Boca a saber a sol, a fruto, a mel”.

De acordo com Soares (1999, p. 129), a imagem de uma mulher com discurso ativo em relação à experiência amorosa nos conduz a um questionamento poético no que tange ao ideal essencialista de feminilidade enquanto passividade. Para a autora, ao cantar-se a fusão, o desequilíbrio e o transbordamento erótico, tão presentes no livro *Charneca em Flor*, mostra-se uma vivência da volúpia e do excesso que não se limita ao parceiro amoroso, mas que também é partilhada pela mulher, o que subverte as dicotomias entre feminino e masculino engendradas pelo patriarcado.

No poema “Versos de Orgulho”, Florbela apresenta aos leitores o poder transfigurador da poesia. O processo emancipatório do eu-lírico e sua afirmação enquanto poeta despertam uma reação negativa no mundo. O sujeito poético e sua condição existencial diferente, salientada pelos segundo e terceiro versos da primeira estrofe, “Porque Deus me fez nascer Princesa entre os plebeus”, são tratados com hostilidade.

O mundo quer-me mal porque ninguém  
Tem asas como eu tenho! Porque Deus  
Me fez nascer Princesa entre plebeus  
Numa torre de orgulho e de desdém.

Porque o meu Reino fica para Além...  
Porque trago no olhar os vastos céus  
E os oiros e clarões são todos meus!  
Porque eu sou Eu e porque Eu sou Alguém!

O mundo! O que é o mundo, ó meu Amor?  
- O jardim dos meus versos todo em flor...  
A seara dos teus beijos, pão bendito...

Meus êxtases, meus sonhos, meus cansaços...  
- São os teus braços dentro dos meus braços,  
Via Láctea fechando o Infinito!... (ESPANCA, 2013, p.93).

É interessante notar que as palavras “eu” e “alguém” do segundo quarteto estão

grafadas com letra maiúscula. O eu-poético feminino afirma sua subjetividade e se estabelece como alguém singular e soberano de si mesmo, o que desafia os padrões da sociedade da época, em que a mulher tinha sua identidade constantemente apagada. A expressão “o mundo”, presente no primeiro verso do primeiro terceto, sugere que este está fundado nas experiências amorosas do sujeito-lírico. Erotismo e poesia se confundem na escrita florbeliana. A autora cria uma realidade na qual o mundo é, ao mesmo tempo, “o jardim dos meus versos” e “a seara dos teus beijos”. A experiência poética é também erótica. Como afirma Paz (1999, p. 32-33):

Na linguagem e na vida erótica de todos os dias, os participantes imitam os rugidos, relinchos, arrulhos e gemidos de toda espécie de animais. A imitação não pretende simplificar, mas complicar o jogo erótico e assim acentuar seu caráter de representação. O jogo erótico não imita a sexualidade, é sua metáfora. O texto erótico é a representação sexual dessa metáfora.

Na última estrofe, os amantes, por conta de uma experiência carnal muito intensa, se fundem ao universo e alcançam a continuidade perdida. O impulso erótico como meio de conexão já aparece no diálogo platônico *O Banquete*, com o qual o poema de Florbela estabelece uma ligação. Eros e Logos se complementam e, por meio do erotismo do discurso poético, o eu-lírico é capaz de investigar o amado e o mundo. A palavra e o amor são cúmplices, estão interligados.

*O Banquete* foi escrito por volta de 385 a. C. e é constituído por diálogos que apresentam questões filosóficas. Para elucidar alguns temas, Platão utiliza a fala de alguns convivas, permeada pelo uso de metáforas que servem como um meio de busca da verdade. Um dos discursos mais famosos presentes no livro é o de Aristófanes, em que o mito de fundação da humanidade é relatado. O amor, nas palavras de Aristófanes, é a busca pela continuidade perdida, pela unidade que se dividiu:

Com efeito, nossa natureza outrora não era a mesma que a de agora, mas diferente. Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade, não dois como agora, o masculino e o feminino, mas também havia a mais um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino, enquanto agora nada mais é que um nome posto em desonra. (PLATÃO, 1991, p. 57-58)

O andrógino seria a conjugação do masculino e do feminino em um só. Esse ser teria todos os órgãos em dupla proporção, quatro braços, quatro pernas e dos rostos semelhantes sobre um pescoço arredondado. De acordo com a mitologia, os andróginos teriam formas arredondadas, pois se assemelhariam aos seus pais celestes: o sol (Hélios), representante da



parte masculina, a Terra (Géia), representante do feminino, e a Lua (Selene), representante da fusão de ambos. Esses seres, no entanto, tornaram-se muito poderosos e provocaram os deuses. Zeus, como punição, fez com que eles se dividissem em duas metades, as quais seriam mais fracas e numerosas e poderiam servir melhor. Esse mito explica o surgimento do amor entre as criaturas, que estariam sempre em busca da sua continuidade perdida e da restauração da antiga perfeição. Para Lúcia Castelo Branco (1987, p. 9):

A idéia de união não se restringe aqui apenas à noção corriqueira de união sexual ou amorosa, que se efetua entre dois seres, mas se estende à idéia de conexão, implícita na palavra “*religare*” (da qual deriva “religião”) e que atinge outras esferas: a conexão (ou re-união) com a origem da vida (e com o fim, a morte), a conexão com o cosmo (ou com Deus, para os religiosos), que produziriam sensações fugazes, mas intensas, de completude e de totalidade.

O erotismo na poesia florbéliana busca a conjunção com o amado, a continuidade perdida. Em “Se tu viesses ver-me...”, o sujeito poético quer encontrar o objeto de seu desejo e o poema é construído por meio do contraste entre as lembranças da relação dos amantes e o anseio pelo reencontro, que daria ao “eu” a possibilidade de alcançar a completude através da fusão com o “outro”. É interessante notar o uso da conjunção subordinativa “se”, que inicia o título, a primeira e a terceira estrofes. Diferentemente do habitual, em que ela indica condição, a função do “se”, neste caso, coloca o poema no nível da possibilidade.

Se tu viesses ver-me hoje à tardinha,  
A essa hora dos mágicos cansaços,  
Quando a noite de manso se avizinha,  
E me prendesses toda nos teus braços...

Quando me lembra: esse sabor que tinha  
A tua boca... o eco dos teus passos...  
O teu riso de fonte... os teus abraços...  
Os teus beijos... a tua mão na minha...

Se tu viesses quando, linda e louca,  
Traça as linhas dulcíssimas dum beijo  
E é de seda vermelha e canta e ri

E é como um cravo ao sol a minha boca...  
Quando os olhos se me cerram de desejo...  
E os meus braços se estendem para ti (ESPANCA, 2013, p. 101).

Passado e presente dialogam ao longo da construção do poema. Na terceira estrofe, o sujeito poético lembra dos momentos que passou com o amado: “quando me lembra: esse sabor que tinha / a tua boca...”. Já na quarta estrofe, há um retorno ao momento presente, no qual se anseia pela presença do outro. O encontro amoroso volta ao nível do possível, do desejo. Para Maria Lúcia Dal Farra (2002, p.102):

Todo o poema se perfaz, portanto, como um apelo inconcluso, por isso mesmo sedutor, se equilibrando numa corte ambígua de mostrar e esconder, num ritmo indeciso entre a máscara e a ostentação. Se ocultar é, de fato, uma função primária da vida, uma necessidade ligada à economia e à constituição de reservas, como nos ensina Bachelard, vemos agora como Florbela conhece o inestimável valor dessa estratégia quando aplicada às relações amorosas. Invocando uma simbólica sempre enigmática do crepúsculo, intermediária e lusco-fusco, aliás, deveras propícia a tais atividades deslizantes, ela devaneia sobre a vinda do amado, chamando, primeiro, a lembrança da passada experiência amorosa com ele e, depois, entremostrando aquilo que ela já agora tem pra lhe ofertar.

Florbela, na segunda estrofe, utiliza metonímias que indicam sensualidade: “boca”, “riso”, “mão”. As reticências também assinalam um contato mais carnal entre o eu-lírico e o amado. O verbo principal fica ausente, deixando lacunas que o leitor deve preencher. Na última estrofe, a autora compara a boca, símbolo do erotismo, a um cravo ao sol. Quando “os olhos se me cerram de desejo...” e os braços do sujeito poético se estendem para seu objeto de desejo, a fusão entre os corpos se completa. Na perspectiva de Renata Bomfim (2013, p. 39), esse desejo de eternidade é um caso de *hybris poética*.

Na mitologia grega, há vários casos em que o ser humano violou o limite que Ihe foi imposto pelos deuses, o *metron*. Esse pecado, o do excesso, foi punido severamente e foi denominado de *hybris*. Em *Charneca em Flor*, a *hybris* florbeliana, por meio do arrebatamento, do orgulho e da ânsia de continuidade, encontra seu ápice. Depois de sofrer todos os dissabores do interdito, o eu lírico subverte a dor em poder e dá voz ao seu canto (BOMFIM, 2013, p. 43).

[...] Esta colocação em discordância entre o masculino e o feminino, esse embate entre dois inconciliáveis, é fortemente fecundo porque, de um lado, autoriza o jogo de sedução e a densidade dos movimentos psicológicos que referi sobretudo nos sonetos, e, de outro, remetendo à mulher para o âmbito da marginalidade, provoca o sofrimento que, por sua vez, será para a Florbela futura a sua maneira própria de criatividade artística, ou seja, o seu modo específico de produzir literatura – a sua estética. O poema se tornará, então, uma operação sensitiva, onde a dor é a matéria-prima capaz de criar, apurar e transfigurar o mundo (DAL FARRA, 1994, p. 46).

Em “Mistério”, a dor e a morte são apresentados como meios de libertação e acesso ao conhecimento. O aspecto retórico, a relação entre o “eu” e o “outro”, é uma característica importante do poema. O sujeito poético, numa tentativa de desmistificar a opinião dos interlocutores a respeito de si, tenta se explicar. Mesmo sem se dirigir a alguém específico, o poema tem como centro uma investida com o intuito de resgatar a imagem do eu-lírico.

Gosto de ti, ó chuva, nos beirados,  
Dizendo coisas que ninguém entende!

Da tua cantilena se desprende  
Um sonho de magia e de pecados.

Dos teus pálidos dedos delicados  
Uma alada canção palpita e ascende,  
Frases que nossa boca não aprende,  
Murmúrios por caminhos desolados.

Pelo meu rosto branco, sempre frio,  
Fazes passar o lúgubre arrepio  
Das sensações estranhas, dolorosas...

Talvez um dia entenda teu mistério...  
Quando, inerte, na paz do cemitério,  
O meu corpo matar a fome às rosas (ESPANCA, 2013, p. 102).

A chuva, elemento natural pouco valorizado, também é um ponto chave do poema. É por meio desta metáfora que o eu-lírico fala de si mesmo. Assim como a chuva, o sujeito poético feminino é incompreendido e diz “coisas que ninguém entende”. Da sua cantilena é emanado um “sonho de magia e de pecados”. A magia, neste caso, pode referir-se à relação entre a chuva e a fertilidade da mulher. Já a ideia de pecado, possivelmente, está associada ao interdito à sexualidade feminina.

Na terceira estrofe, o eu-lírico demonstra ter prazer com a melancolia que a chuva provoca, entregando-se a sensações “estranhas e dolorosas”. A morte é a única possibilidade de se compreender os mistérios da natureza. Além disso, o corpo, “inerte na paz do cemitério”, é aquele que serve de alimento às rosas, remetendo à imagem de fecundação da terra. O corpo feminino, não conseguindo alcançar a (auto)compreensão, pode se integrar, por meio da morte, ao ciclo natural da vida. De acordo com Mircea Eliade (1992, p. 120-121):

A mulher relaciona-se, pois, misticamente com a Terra; o dar à luz é uma variante, em escala humana, da fertilidade telúrica. Todas as experiências religiosas relatadas com a fecundidade e o nascimento *têm uma estrutura cósmica*. A sacralidade da mulher depende da santidade da Terra. A fecundidade feminina tem um modelo cósmico: o da *Terra Mater*, da mãe universal (grifos do autor).

Em algumas religiões, há a crença de que a Terra-Mãe tem a capacidade de gerar e conceber sem a necessidade de um parceiro. Essas ideias são também encontradas em alguns mitos de partenogênese das deusas mediterrâneas. Para Hesíodo, no princípio de tudo, antes da criação, existia o Caos, num tempo em que os elementos terrestres estavam desordenados. Do Caos, nasceram Nix, a noite, Ébero, a escuridão, e Gea, a Terra. Gea deu à luz Urano. Também outras deusas da mitologia grega conceberam sem ajuda dos deuses, o que é “uma expressão mítica da auto-suficiência e da fecundidade da Terra-Mãe” (Ibidem, p. 120-121).

Essas concepções místicas se relacionam às crenças de fecundidade espontânea da

mulher e seus poderes mágico-religiosos ocultos. O matriarcado, fenômeno cultural e social, relaciona-se à descoberta da agricultura pela mulher, que se tornou, espontaneamente, a senhora das colheitas e do solo. “O prestígio mágico-religioso e, conseqüentemente, o predomínio social da mulher têm um modelo cósmico: a figura da Terra-Mãe” (Ibidem, p. 120-121).

No poema “Panteísmo”, Florbela apresenta um eu-lírico, cujo corpo é um foco de vida tão irradiante e luminoso, que se espalha a ponto de se fundir à natureza. O próprio título, nome de uma doutrina filosófica, já sugere uma extrema aproximação ou total identificação entre Deus e tudo que há no universo, entendidos como realidades conectadas ou mesmo como uma única realidade integrada. Na primeira estrofe, a autora compara o sujeito poético a um “verso triunfal de Anacreonte”, o que é bastante sugestivo, já que aquele é conhecido como o poeta do vinho, do amor e dos sentidos. Acentuando o lado dionisíaco da vida, este soneto engendra uma ligação entre o corpo e a natureza, local de fuga da ordem racional.

Tarde de brasa a arder, sol de verão  
Cingindo, voluptuoso, o horizonte...  
Sinto-me luz e cor, ritmo e clarão  
Dum verso triunfal de Anacreonte!

Vejo-me asa no ar, erva no chão,  
Oíço-me gota de água a rir, na fonte,  
E a curva altiva e dura do Marão  
É o meu corpo transformado em monte!

E de braços na terra penso e cismo  
Que, neste meu ardente panteísmo,  
Nos meus sentidos postos, absortos

Nas coisas luminosas deste mundo,  
A minha alma é o túmulo profundo  
Onde dormem, sorrindo, os deuses mortos (ESPANCA, 2013, p. 133).

O “corpo transformado em monte” se expande a ponto de se transmutar na própria natureza. O contato direto com a terra, em que o eu-lírico pensa e cisma, indica fertilização do solo e também a possibilidade de se reintegrar à Grande Mãe Cósmica. O “ardente panteísmo” converte o sujeito poético em parte do mundo natural, o que faz com que ele seja capaz de neutralizar qualquer coisa que lhe seja alheia.

A persona lírica, princípio feminino onipresente, passa a congregar dentro de si os deuses, cuja transcendência deixa de fazer sentido, já que aquela agora tem o poder de se desdobrar até o infinito. Segundo Nuno Júdice (2013, p. 55-56), “a mulher divina confundida com a terra, no arquétipo de Ceres, é então a poeta que leva ao limite a sua condição de

Mulher numa imagem de raiz gnóstica em que ela se metamorfoseia num Cristo feminino”.

Em “Crucificada”, embora inicialmente subserviente, a figura sacrificial, voluntariamente crucificada, possui o poder de redimir o amado, que renasce “outra vez de outras entranhas”, desta vez, a da mulher poeta. Trata-se de uma maneira inovadora de levar a cabo, de modo literal e metafórico, uma revisão do lugar-comum de imortalização do amado por meio do corpo feminino da escrita. O homem, neste caso, é o objeto da imortalização, o que subverte a tradição poética.

Amiga... noiva... irmã... o que quiseres!  
 Por ti, todos os céus terão estrelas,  
 Por teu amor, mendiga, hei de merecê-las,  
 Ao beijar a esmola que me deres.

Podes amar até outras mulheres!  
 - Hei de compor, sonhar palavras belas,  
 Lindos versos de dor só para elas,  
 Para em lânguidas noites lhes dizeres!

Crucificada em mim, sobre os meus braços,  
 Hei de poisar a boca nos teus passos  
 P’ra não serem pisados por ninguém.

E depois... Ah! depois de dores tamanhas,  
 Nascerás outra vez de outras entranhas,  
 Nascerás outra vez de uma outra Mãe! (ESPANCA, 2013, p. 118)

Para Júdice, neste poema, o amor e o sofrimento andam de mãos dadas e o eu-lírico assume o papel de mãe primordial, que será capaz de, por meio da experiência amorosa, fazer com que o amado renasça: “o amor como ato genesíaco em que sexo e maternidade se confundem é o sinal que caracteriza essa figuração do amante em terra, em “charneca” (JÚDICE, 2013, p. 55-56). A ideia do amor como ato de purificação e de livramento do mal é uma das características mais transgressoras da poesia florbeliana, que regressa sempre ao mundo natural como meio de expressar a pureza. Florbela festeja tudo aquilo que é ligado à terra e ao ciclo da vida e da morte. Como ressalta Dal Farra (2002, p.20), *Charneca em Flor* reclama para si o “cio feminino, como todo o seu cotejo de vibrações”, o que dá à obra de Florbela “a tonalidade emblemática da paixão”.

Em “Interrogação”, um dos sonetos mais ousados de Florbela, dor e liberdade compõem a descoberta de si. A tentativa do eu-lírico de suprimir sua verdadeira voz e de tentar corresponder às expectativas sociais é um “tormento inútil”, já que ele é incapaz de controlar o transbordamento que lhe sobe “à garganta num clamor de loucura”. Apenas a natureza, representada em sua “charneca sacrossanta”, livre de pressões sociais, é capaz de

oferecer compreensão ao sujeito poético. Na perspectiva de Seabra (1985, p. 33), “o mundo de *Charneca em Flor* vibra, abalado por uma turbulência incerta e fecunda que, além de atuar por veios diversos, encontra seu epicentro no soneto “Interrogação”.

Neste tormento inútil, neste empenho  
De tornar em silêncio o que em mim canta,  
Sobem-me roucos brados à garganta  
Num clamor de loucura que contendo.

Ó alma de charneca sacrossanta,  
Irmã da alma rútila que eu tenho,  
Dize para onde vou, donde é que venho  
Nesta dor que me exalta e me alevanta!

Visões de mundos novos, de infinitos,  
Cadências de soluços e de gritos,  
Fogueira a esbrasear que me consome!

Dize que mão é esta que me arrasta?  
Nódoa de sangue que palpita e alastra...  
Dize de que é que eu tenho sede e fome?! (ESPANCA, 2013, p. 120)

Na terceira estrofe, a natureza contraditória da experiência culmina na imagem do fogo, que é uma aceleração dos tempos da natureza e representa, ao mesmo tempo, um meio de purificação e destruição. Essa vivência do eu-lírico é, simultaneamente, prazerosa e dolorosa. Já no último terceto, há uma retomada da imagem do fogo por meio da expressão “nódoa de sangue”, que pode ser representada como uma busca de realização sexual. Assim como o fogo, o sangue é, simultaneamente, uma maldição e um dom capaz de dar vida. A imagem da mancha de sangue sugere a violência na busca pela liberdade, assim como a menstruação e a perda da virgindade, entendidas como tabu feminino, mas também tem uma conotação positiva, já que remete ao ato de dar à luz. O fato do sangue se derramar insinua o nascimento de algo novo vindo da poetisa.

Se o soneto pode ser lido como uma busca da realização dos desejos carnis, também é possível fazer uma leitura centrada no descobrimento poético do eu-lírico. O acesso à linguagem, a criação da poesia e a busca de significados mais amplos, principalmente no caso feminino, pressupõem sofrimento. Claudia Pazos Alonso (2013, p. 22) salienta que, no primeiro terceto do poema, o sujeito da enunciação pode ser distinguido pela sua capacidade de abarcar “Visões de mundos novos, de infinitos”. Todavia, em seu percurso poético, semelhante aos heróis clássicos, a heroína precisa enfrentar batalhas aterradoras, envoltas em “cadências de soluços e gritos”, alusão ao inferno. Fazendo referência a Camões e a Nobre, em “Interrogação”, Florbela transforma a poesia de seus predecessores por meio do que

Bloom (1991, p. 26) chama de “demonização”, um movimento de dessublimação em reação ao sublime de seu precursor.

No soneto “Ser Poeta”, há uma sucessão de anáforas, que serve mascarar duas concepções distintas de sujeito poético. A primeira dela é desenvolvida nas três primeiras estrofes, nas quais há uma afirmação do eu-lírico como poeta, que é aquele que recusa a mediocridade e abraça os excessos: “ser Poeta é ser mais alto, é ser maior do que os homens” (ESPANCA, 2013, p. 112). Já na última estrofe, Florbela, ao dirigir-se ao amado, estabelece uma relação entre o ato criativo de escrever e o ato de amar, ambos eróticos. Ser poeta é ser aquele que ama perdidamente.

Ser Poeta é ser mais alto, é ser maior  
Do que os homens! Morder como quem beija!  
É ser mendigo e dar como quem seja  
Rei do Reino de Aquém e de Além Dor!

É ter de mil desejos o esplendor  
E não saber sequer que se deseja!  
É ter cá dentro um astro que flameja,  
É ter garras e asas de condor!

É ter fome, é ter sede de Infinito!  
Por elmo, as manhãs de oiro e de cetim...  
É condensar o mundo num só grito!

E é amar-te, assim, perdidamente...  
É seres alma e sangue e vida em mim  
E dizê-lo cantando a toda gente! (ESPANCA, 2013, p. 112)

Florbela explora bastante a questão da intertextualidade neste poema, tanto em relação a si mesma, quanto a outros autores. O segundo verso de “Ser Poeta” retoma o soneto “Exaltação”, do *Livro de “Sóror Saudade”*, pois “morder como quem beija” remete ao verso “e a boca fez-se sangue para beijar” (ESPANCA, 2012, p. 131). Em “Exaltação”, a autora comparou a criatividade necessária ao fazer poético à ideia de transcendência de limites e de experimentação do sentimento de paixão, o que é retomado em “Ser Poeta”. Florbela também faz referência a Camões, quando se apropria da estrutura anafórica de “Amor é fogo que arde sem se ver”. A mensagem enunciada em “Ser Poeta” é extremamente subversiva, na medida em que associa o prazer do amor ao prazer da escrita (ALONSO, 1997, p. 172). Indo além de “Exaltação”, neste poema, o eu-lírico se refere diretamente ao amado, usando dêiticos que informam ao leitor sobre a presença de um “eu” e de um “tu”: “é amar-*te* assim”, “é seres alma e sangue e vida em *mim*” (ESPANCA, 2013, p. 112, grifos meus).

Se em “Ser Poeta”, o amado é sangue, alma e vida do eu-lírico, em “Volúpia”, a questão sacrificial está bastante em voga. O sujeito poético dá ao objeto do desejo “seu corpo

prometido à morte”. A morte, numa perspectiva bíblica, veio ao mundo pelo pecado. Apenas através do sacrifício de Jesus Cristo foi possível ao homem ser salvo e se redimir. O sacrifício, quando uma transgressão voluntária, tem como fim a transformação do ser que é sua vítima. O sujeito, que antes de ser imolado, estava “encerrado em sua particularidade individual”, na sua descontinuidade, é reintegrado à continuidade do ser. “Essa ação violenta, que priva a vítima de seu caráter limitado e lhe dá o ilimitado, o infinito que pertence à esfera sagrada, é desejada em sua consequência profunda” (BATAILLE, 2004, p. 114).

No soneto florbeliano, o sacrifício é necessário ao eu-lírico para que este possa transcender sua condição e reconciliar-se com o mundo. A morte é o signo da vida, a porta para o ilimitado. Antes de morrer, de alcançar a continuidade eterna, a persona poética entrega seu corpo ao amado “num êxtase pagão de ansiedade” (ESPANCA, 2013, p.121). O tempo é de extrema importância para o eu-lírico, já que ele tem plena consciência de sua efemeridade. O tempo pode ser de natureza sagrada ou profana, sendo este último passageiro e inexorável, “seja qual for a multiplicidade dos ritmos temporais que experimenta e suas diferentes intensidades, o homem não-religioso sabe que se trata sempre de uma experiência humana, onde nenhuma presença divina se pode inserir” (ELIADE, 1992, p. 65).

No divino impudor da mocidade,  
Nesse êxtase pagão que vence a sorte,  
Num frêmito vibrante de ansiedade,  
Dou-te o meu corpo prometido à morte!

A sombra entre a mentira e a verdade...  
A nuvem que arrastou o vento norte...  
- Meu corpo! Trago nele um vinho forte:  
Meus beijos de volúpia e de maldade!

Trago dalias vermelhas no regaço...  
São os dedos do sol quando te abraço,  
Cravados no teu peito como lanças!

E do meu corpo os leves arabescos  
Vão-te envolvendo em círculos dantescos  
Felinamente, em voluptuosas danças... (ESPANCA, 2013, p. 121)

“Volúpia”, que significa grande prazer dos sentidos, luxúria, é um poema inundado de erotismo. Várias palavras são utilizadas para se referir à questão erótica: “frêmito vibrante”, “beijos de volúpia”, “leves arabescos”, “voluptuosas danças”. Tato e audição são elementos de prazer. O eu-lírico, no encontro como o amado, solta bramidos e o envolve “felinamente”. Além disso, outras questões estilísticas devem ser observadas, como aliteração do |r| em “frêmito vibrante”, cujo resultado é um efeito vibratório de excitação no corpo do sujeito poético.



O poema possui uma dupla transgressão, já que, ao mesmo tempo em que expressa abertamente a sexualidade feminina, também mostra a mulher no papel de sujeito do discurso amoroso. Se o eu-lírico dá seu corpo ao amado, ele também o embriaga, tira-o da condição normal, por meio de seus “beijos de volúpia e de maldade”. O corpo do sujeito poético traz o vinho forte. O vinho, numa acepção cristã, faz alusão ao sangue de Cristo, todavia, no caso do poema, ele se torna um elemento destrutivo. As dalias vermelhas, que estão no colo do sujeito poético, podem remeter às genitálias femininas. Já os abraços do eu-lírico são como dedos do sol, os quais podem ser mortais como lanças.

Na última estrofe, o eu-lírico feminino toma forma de um ser castrador, e o “tu” masculino torna-se a vítima impotente dos sortilégios daquele. No segundo verso do segundo terceto, Florbela, ao escrever sobre os “círculos dantescos” que envolvem o amado, faz referência à *Divina Comédia*, e mais precisamente ao quinto canto do Inferno. Este canto se passa no círculo dos luxuriosos, onde Dante avista um casal que o deixa curioso e pede a Virgílio para lhes falar. São eles Paolo e Francesca, os cunhados adúlteros, que foram surpreendidos e mortos pelo marido traído. Dante os interroga, porém, apenas Francesca responde, dizendo que foi o amor que ela despertou em Paolo, um amor que não perdoa a pessoa amada pela falta de retribuição, que os levou à morte. Dante insiste em saber como eles descobriram seus recíprocos sentimentos e ela novamente responde, contando que, durante a leitura do romance entre Lancelote e Genevra, induzido por uma cena em que Lancelote beija a amada, Paolo a beijara<sup>21</sup>.

Assim como Francesca, o eu-lírico florbiliano leva o amante à morte por meio dos “leves arabescos” de seu corpo. É o amor carnal e proibido que conduz o parceiro ao círculo de Dante. Para Sant’Anna (1993, p. 18), “o canibalismo amoroso pode realizar-se através da violência sadomasoquista ou através da sedução órfica e dionisíaca”. Em seu “êxtase pagão”, o eu-lírico devora sua vítima e o seu próprio sacrifício dá lugar ao sacrifício do amado, que cede aos encantos do corpo voluptuoso do sujeito poético.

Em “Amar”, Florbela explora o amor em sua forma mais subversiva. Amor e erotismo deixam de estar atrelados a um objeto de desejo para serem um fim em si mesmos. A visão transgressora do amor é sugerida logo no início do poema pelo uso do advérbio perdidamente. A perdição, dentro de um contexto religioso, se contrapõe à ideia de salvação. A perdição está associada aos prazeres da carne, ao erotismo dos corpos, o que nos remete à ideia de que o

<sup>21</sup> Para ler mais profundamente a história de Paolo e Francesca, ver: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia – Inferno*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998, p.49.

amor sentido pelo eu-lírico é desviado. A mulher perdida, na sociedade ocidental, é aquela que experimenta o sexo sem estar casada, a que detém autonomia sobre o próprio corpo e o dispõe da forma que acredita ser mais conveniente. A afirmação de que o sujeito poético feminino deseja gozar do amor de forma diferente da que é preconizada pelos padrões da sociedade patriarcal é ratificada pelo verso seguinte, em que a expressão “amar só por amar” indica o desejo de experimentação do amor sem que para isso seja necessário um “outro” específico. O amor sentido pelo sujeito poético é egoísta, é aquele não preconizado pela doutrina cristã.

Eu quero amar, amar perdidamente!  
 Amar só por amar: Aqui... além...  
 Mais Este e Aquele, o Outro e toda gente...  
 Amar! Amar! E não amar ninguém!

Recordar? Esquecer? Indiferente!...  
 Prender ou desprender? É mal? É bem?  
 Quem disser que se pode amar alguém  
 Durante a vida inteira é porque mente!

Há uma primavera em cada vida:  
 É preciso cantá-la assim florida,  
 Pois se Deus nos deu voz foi p’ra cantar!

E se um dia hei de ser pó, cinza e nada  
 Que seja minha noite uma alvorada,  
 Que me saiba perder... p’ra me encontrar... (ESPANCA, 2013, p. 115)

Florbela, ao longo do soneto usa verbos impessoais, que indicam não haver um alguém com quem se fala diretamente. Além disso, a autora repete o uso do verbo amar oito vezes. Segundo Alonso (1997, p. 179), essa ânsia pelo amor em si mesmo, levada ao extremo, tem como consequência o fato de o amor se tornar circunstancial, mesmo que seja, momentaneamente, idealizado. Isso é confirmado pelo uso de pronomes com letra maiúscula no terceiro verso da primeira estrofe: “Este e Aquele, o Outro” (ESPANCA, 2013, p. 115). O que conta para o eu-lírico não é o objeto do amor, mas a possibilidade de se manter livre para experimentá-lo, a euforia que o sentimento causa no amante, independente do amado. Isso explica o aparente paradoxo presente no quarto verso da primeira estrofe: “Amar! Amar! E não amar ninguém!”

Na terceira estrofe, Florbela menciona o lugar sagrado do amor ao mencionar no terceiro verso que “se Deus nos deu voz foi p’ra cantar”. O gozo do amor é entendido como uma manifestação dos dons divinos. O erotismo dos corpos e corações florbelianos é derivado de um erotismo sagrado, em que o eu-lírico que se tornará “pó, cinza e nada”, que se

reintegrará à natureza, tem na experiência erótica a possibilidade de transcender, de vivenciar uma pequena morte.

É fácil ver o que o erotismo dos corações designa, mas a ideia de erotismo sagrado é menos familiar. A expressão, aliás, é ambígua, na medida em que todo erotismo é sagrado, mas encontramos os corpos e os corações sem entrar na esfera sagrada propriamente dita. Ao passo que a busca de uma continuidade do ser levada a cabo sistematicamente para além do mundo imediato designa uma abordagem essencialmente religiosa; sob sua forma familiar no Ocidente, o erotismo sagrado se confunde com a busca, exatamente com o amor por Deus [...] Seja como for, quero insistir desde agora na significação da minha tentativa. Esforcei-me por introduzir uma noção que podia à primeira vista parecer estranha, inutilmente filosófica: aquela de continuidade, oposta à descontinuidade do ser (BATAILLE, 2014, 39-40).

Ao mesmo tempo em que o livro de Florbela transgredia a poética considerada “adequada” para as mulheres em Portugal, no Brasil, Gilka Machado escrevia uma poesia permeada pelos impulsos do Eros e que requeria às mulheres o direito à voz. Nas obras gilkianas, é possível perceber os conflitos constantes entre o desejo de libertação da mulher e os interditos que lhe são colocados. Em 1915, Gilka lança seu primeiro livro, *Cristais Partidos*, na forma original das primeiras edições, *Crystaes Partidos*. Já os primeiros versos da epígrafe do livro transmitem aquilo que seria a marca da poesia gilkana, o erotismo e o anseio de abrir espaços dentro do paradigma masculino: “E que gozo sentir-me em plena liberdade, longe do jugo dos homens e da ronda da velha sociedade.” (MACHADO, 1978, p.8). Para Soares (1999, p. 93), a dificuldade feminina de gozar carnalmente do amor é textualizada, ao mesmo tempo em que o erotismo dos corpos é metaforizado como algo “asqueroso”, que, embora não se possa deixar de sentir, é preciso ocultar.

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.

A febril confissão deste afeto infinito  
há muito que, medrosa, em meus lábios sepulto,  
pois teu lascivo olhar em mim pregado, fito,  
à minha castidade é como que um insulto.

Se acaso te achas longe, a colossal barreira  
dos protestos que, outrora, eu fizera a mim mesma  
de orgulhosa virtude, erige-se altaneira.

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, 1978, p. 21)

A poesia é o modo como a autora desnuda os instintos e os sentidos, os quais a

sociedade impele que uma mulher rejeite. O afeto, erotismo do corpo, é pagão. A volúpia é enxergada como algo repugnante, mas que, evocada pelo “perfume esquisito” do amado, é impossível de conter. Na poética de Gilka, a visão é um sentido muito explorado. A autora, frequentemente, une sons e cores em uma metáfora sinestésica. É através do “lascivo olhar” do objeto de desejo que a castidade do eu-lírico é posta em xeque.

Em 1917, Gilka lança seu segundo livro, *Estados de alma*. Nele, um eu-feminino que declama é recriado e constrói-se todo um discurso de aspiração à liberdade, sociabilidade e clareza em oposição aos mecanismos que associavam a sexualidade da mulher apenas à procriação e reservavam para ela somente o espaço privado, do lar e da maternidade. Os sujeitos poéticos de *Estados de alma* conclamam a autonomia feminina e as vivências eróticas, entendidas enquanto fonte de prazer e de poesia. Exemplo disso é o poema “Volúpia”:

Tenho-te, do meu sangue alongada nos veios.  
à tua sensação me alheio a todo ambiente;  
os meus versos estão completamente cheios  
do teu veneno forte, invencível e fluente.

Por te trazer em mim, adquiri-os, tomei-os,  
o teu modo sutil, o teu gesto indolente.  
Por te trazer em mim moldei-me aos teus coleios,  
minha íntima, nervosa e rúbida serpente.

Teu veneno letal torna-me os olhos baços,  
e a alma pura que trago e que te repudia,  
inutilmente anseia esquivar-me aos teus laços.

Teu veneno letal torna-me o corpo langue,  
numa circulação longa, lenta, macia,  
a subir e descer, no curso do meu sangue (MACHADO, 1978, p. 71).

Embora possua um dos títulos mais chamativos, *Mulher Nua*, lançado em 1922, não é a obra de maior cunho erótico de Gilka. A coletânea estaria num espaço intermediário, onde desencanto e sensualidade se interpenetram, a atmosfera geral do livro é estabelecida logo em um dos primeiros poemas, “Pelo Inverno” (PY, 1978, p.23). A ideia de desencanto é ratificada por uma sensação de um amor que não se realiza, o que é se expressa por meio de metáforas relacionadas ao período hibernar. Além disso, muitos poemas, como “Ânsia Múltipla”, reúnem em si um desejo de realização amorosa ao mesmo tempo em que denunciam a condição social a que as mulheres são submetidas.

Beija-me amor,  
beija-me sempre e mais e muito mais,  
- em minha boca esperam outras bocas

os beijos deliciosos que me dás!

Beija-me ainda,  
ainda mais!  
Em mim sempre acharás  
à tua vinda  
ternuras virginais.

Beija-me mais, põe o mais cálido calor  
nos beijos que me deres,  
pois viva em mim a alma de todas as mulheres  
que morreram sem amor!... (MACHADO, 1978, p.139)

As anáforas apelativas, “Beija-me”, dão ao poema dramaticidade, que tem seu ápice no último verso por meio do uso da exclamação seguida pelas reticências. O gozo do beijo serve enquanto uma reflexão da condição feminina, pois, apesar de usufruir do amor, o eu-lírico ainda experimenta as dores causadas por uma sociedade extremamente repressiva: “nos beijos que me deres, pois viva em mim a alma de todas as mulheres que morreram sem amor!...”

Em 1928, o livro de Gilka, *Meu Glorioso Pecado*, causou um verdadeiro furor entre a crítica e o público, que o viram, muitas vezes, como uma apologia à imoralidade. Na perspectiva de Fernando Py, que fomenta o prefácio de uma das antologias poéticas de Gilka, este livro foi o mais ousado e inventivo da carreira da poetisa. Esta coletânea de poemas manifesta o ponto máximo do erotismo e da sensualidade de Gilka Machado por meio de uma linguagem madura e de imagens de um “delírio luxuriante”, sem deixar de lado as preocupações de “espiritualizar” a poesia (PY, 1978, p.24).

Os versos de Gilka são construídos como cantigas amorosas, numa melodia “evocativa e apaixonada, revelando uma subjetividade feminina lírica e dilacerada” (LOBO, 2006, p. 128). Além disso, os processos de composição de Gilka são influenciados pela poesia baudelairiana e possuem características como a sublimação.

Embora dos teus lábios afastada  
(Que importa? – tua boca está vazia...)  
Beijo esses beijos com que fui beijada,  
Beijo teus beijos, numa nova orgia.

Inda conservo a carne deliciada  
pela tua carícia que me mordia,  
que me enflorava a pele, pois, em cada  
beijo dos teus uma saudade abria.

Teus beijos absorvi-os, esgotei-os:  
Guardo-os nas mãos, nos lábios e nos seios,  
numa volúpia imorredoura e louca.

Em teus momentos de lubricidade,

beijarás outros lábios, com saudade  
dos beijos que roubei da tua boca (MACHADO, 1978, p. 170-171).

Nesse poema de Gilka a figura feminina é aquela age por vontade própria que experimenta o gozo, o transbordamento, o desequilíbrio e a desordem, os quais são as características da paixão. Seu discurso poético está impregnado de um “erotismo ardente” (BATAILLE, 2014, p. 63), que é experimentado pela mulher. Numa sociedade como a brasileira do início do século vinte, que tem com uma de suas bases a dessexualização da mulher, a exigência de que esta seja casta e o ataque a comportamentos considerados imorais, é bastante transgressor o fato de uma poetisa dar voz aos desejos femininos e expressar a vivência de seus excessos eróticos.

No poema transcrito acima, não há uma preocupação com o que a sociedade espera da mulher e a figura feminina, muitas vezes expressa de modo passivo e submisso, se torna agente da ação, enquanto o homem é colocado como objeto de desejo. Além disso, Gilka apresenta uma mulher não apenas ativa, mas que também deixa marcas da sua passagem na vida do parceiro: “Em teus momentos de lubricidade,/ beijarás outros lábios, com saudade/ dos beijos que roubei da tua boca” (Ibidem, p.171). O prazer e o desejo feminino estão em destaque. Há um certo despojamento que ressalta a própria individualidade e mostra certo desapego no que concerne às relações amorosas. Essa característica também foi observada na poesia de Florbela Espanca por José Régio e Agustina Bessa-Luís, que a classificaram como Donjuanismo.

A poética giliana dá asas ao desejo e seus versos são cheios de “sinestésias intensas” (PY, 1978, p.24). Os sentidos, tato, paladar, olfato, visão e audição, são vias de acesso ao eu e ao outro. É por meio deles que o eu lírico é capaz de alcançar o conhecimento acerca de si e do mundo. O discurso amoroso é intensificado pelas relações subjetivas que se estabelecem entre uma percepção ou outra que pertença a um domínio de um sentido diferente. Isso propicia ao leitor uma visão da relação entre os sentidos, os quais se interpenetram.

As manifestações sinestésicas estão bastante presentes na literatura de autoria feminina brasileira com o intuito de expressar o erotismo em sua completude. O modo particular de utilização das sinestésias na obra giliana relaciona-se “não apenas aos anseios de comunicação de um certo estado estético-epifânico, próprio da poesia, mas de uma sensibilidade que se apraz em tornar concretas certas sensações, sobretudo aquelas ligadas ao pleno explorar e a usufruir o corpo amado” (QUEIROZ, 2004, p. 86).

Tuas mãos são quentes, muito quentes  
(mas que arrepios,

minha carne, sentes,  
 aos seus vadios  
 dedos!...) tuas mãos são muito quentes,  
 mas teus afagos me parecem frios  
 como os esguios  
 corpos das serpentes.

Mãos leves, mãos fagueiras,  
 que por minha epiderme vêm e vão,  
 num afã de rendeiras,  
 través de horas inteiras  
 de serão.  
 Mãos leves, mãos fagueiras,  
 que tramam rendas verdadeiras  
 na minha sensação.

Por essas mãos é que me dizes  
 todas as coisas  
 que não ousas  
 dizer com fala,  
 as confidências que teu lábio cala  
 aos meus ouvidos infelizes.

Com essas mãos que de volúpia, abrasas,  
 prendeste um dia minha mão:  
 - que desespero de asas! –  
 tua mão  
 me magoara o coração.

Meu corpo todo, no silêncio lento,  
 em que me acaricias,  
 meu corpo todo, às tuas mãos macias,  
 é um bárbaro instrumento  
 que se volatiliza em melodias...  
 e, então, suponho,  
 à orquestral harmonia de meu ser,  
 que teu grandioso sonho  
 diga, em mim, o que dizes, sem dizer.

Tuas mãos acordam ruídos  
 na minha carne, nota a nota, frase a frase;  
 colada a ti, dentro em teu sangue quase,  
 sinto a expressão desses indefinidos  
 silêncios da alma tua,  
 a poesia que tens nos lábios presa,  
 teu inédito poema de tristeza,  
 vibrar,  
 cantar,  
 na minha alma nua.  
 (MACHADO, 1978, p. 176-77)

A volúpia é despertada por meio do tato. O eu poético é o espaço circundante do amado e o sente a todo momento. Por meio das mãos do amado, o eu-lírico feminino é capaz de gozar de outro ser, de ser absorvida por ele. Há um desejo de se tornar o ar que o outro respira e de se fundir a este outro. Existe uma estreita ligação entre o erotismo tátil, muscular, entre a capacidade de sentir os odores, os perfumes, os sons e o prazer de ser desejada de

modo contínuo, amada de modo contínuo. O tato significa vizinhança, tal como o cheiro.

Teus lindos cravos como vieram cheios  
do aroma que trescalas sem saber!  
- Meus velhos desenganos embriaguei-os,  
a espiritualidade do teu ser.

Teus lindos cravos... que mortais receios  
de, neles te possuindo, te perder!  
Ponho-os entre os cabelos, sobre os seios,  
por todo o corpo, em mórbido prazer.

Ó tu que tens, como jardins fechados,  
um perfume de pétalos magoados  
que jamais meu olfato esquecerá!

- às tuas flores, tenho-te comigo,  
sonho-te, sonho todo um reino antigo,  
sonhando-me a rainha de Sabá (MACHADO, 1978, p.163).

Neste poema, o perfume é como uma revelação de sensações. O aroma dos cravos trescala sem que o amado do eu-lírico se dê conta. A metáfora dos cravos está associada à voluptuosidade. Eles são colocados sobre “os cabelos, sobre os seios, por todo corpo”, o que causa um “mórbido prazer”. O perfume faz com que o sujeito poético rememore determinadas sensações e desperta a sensualidade e o desejo. As flores do amado fazem com que o eu-lírico sonhe e se identifique com a rainha de Sabá, figura de grande poder e riqueza, capaz de governar um império.

O olfato é um dos sentidos mais trabalhados na obra de Gilka Machado. A questão das sensações olfativas foi, inclusive, tratada em sua conferência “A revelação dos perfumes”, em 1916. A influência baudelaireana é bastante forte, já que o poeta foi um dos que trabalharam mais expressivamente com o sentido do olfato, dando a este uma poderosa carga erótica e, ao mesmo tempo, evocativa.

O uso da metáfora dos perfumes na lírica giliana é marcante. O repertório de palavras associadas a este sentido é bastante diverso: “cravos”, “aromas”, “perfumes”, “pétalos”, “flores”, “cheiro”. A função dos perfumes da poesia de Gilka é a de exteriorizar sensações que estavam, até então, dissimuladas e leva-las ao extremo. O olfato está associado à explosão do desejo, a um tipo de afrodisíaco, pois “a relação entre os corpos e odores é uma ciência cultivada pelos criadores de perfumes. A arte de criar perfumes é uma arte erótica” (ALBERONI, 1988, p. 29).

Como se pode perceber a partir dos títulos de seus livros, sua poesia se detém nas experiências de uma intimidade sensível, que manifesta, explicitamente, suas sensações, emoções e desejos eróticos. Aliás, lembre-se que em 1916 faz conferência sobre “A revelação dos perfumes”... Para expressar tais sensações, usa



nos poemas um vocabulário inusitado: emprega, por exemplo, a palavra “cio”. E mostra a mulher esvaída em sensualidade, numa poesia que se constrói tanto segundo a rigidez formal de tradição parnasiana quanto dando vazão às ondas de languidez que atravessam o seu verso à moda simbolista. Daí uma reação dupla por parte do público, pois causa tanto a admiração, por parte de uns, em que se incluem as mulheres que encontram aí uma porta-voz na representação de experiências da intimidade, até então proibida, quanto a rejeição severa por parte de uma crítica moralista conservadora. Para os que a defenderam, como Henrique Pongetti, Humberto de Campos, Agrippino Grieco, foi preciso separar a Gilka dos domínios da arte (a poeta) da Gilka dos domínios da vida (mãe virtuosa), com o intuito de inocentá-la de uma sensualidade pecadora. (GOTLIB, s.d., p. 1).

Um dos temas presentes em *Meu Glorioso Pecado* é a espiritualização do amor. Embora o livro represente o ponto máximo do erotismo e da sensualidade na poesia de Gilka Machado, a autora teve como preocupação transcender o gozo sexual, elevando-o ao nível do sagrado. Em *O Banquete*, Platão disserta sobre o amor sublime ou “ideal”, que seria um meio de depurar os impulsos eróticos, de modo que os meros prazeres carnavais dessem lugar a sentimentos mais nobres. O autor sugere a renúncia do prazer como um meio de elevação do espírito e do alcance do mundo das ideias, da perfeição. Na poesia giliana, o eu-lírico procura a satisfação não apenas por meio dos prazeres carnavais, mas também pelo amor sublime. Muitas vezes, o eu-lírico encontra-se em conflito, pois, ao mesmo tempo em que quer extravasar os desejos da carne, sente-se compelido a reprimi-los, como se o prazer sexual fosse um pecado.

Não é noite nem dia,  
 observo, com surpresa  
 uma triste alegria.  
 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 tontura quanta,  
 em que a alegria chora, em que a tristeza canta,  
 em que, sem te possuir, sou toda tua...  
 O meu amor por ti é uma noite de lua,  
 misto de ódio e paixão com que repilo e quero  
 todo o teu ser de modo mais sincero,  
 fugindo-te e sonhando, a cada instante,  
 palpitante  
 de gozo  
 meu corpo amado e amante  
 ao teu abraço cálido e nervoso (MACHADO, 1978, p. 161).

O eu-lírico feminino está dividido entre o desejo e sua rejeição. Ao mesmo tempo em que ele quer entregar seu corpo ao “abraço cálido e nervoso” do amado, ele reúne em si sentimentos contraditórios, como a paixão e o ódio. O amor carnal é encarado como pecado e há uma tentativa de transcender os desejos profanos e sublimar esse amor, mesmo que isso

seja muito difícil. Prazer e tortura se misturam, a “alegria chora” e a “tristeza canta”. Esse aparente paradoxo entre o amor dos corpos e o amor do espírito é construído de maneira ainda mais aparente no seguinte poema:

A que buscas em mim, que vive em meio  
de nós, e nos unindo nos separa,  
não sei bem aonde vai, de onde me veio,  
trago-a no sangue assim como uma tara.

Dou-te a carne que sou... mas teu anseio  
fora possuí-la – a espiritual, a rara,  
essa que tem o olhar ao mundo alheio,  
essa que tão somente os astros encara.

Porque não sou como as demais mulheres?  
sinto que, me possuindo, em mim preferes  
aquela que é meu íntimo avantesma...

E, ó meu amor, que ciúme dessa estranha,  
dessa rival que os dias me acompanha,  
para ruína gloriosa de mim mesma! (MACHADO, 1978, p. 164)

Há neste poema uma exaltação do espírito em detrimento do corpo. O eu-lírico dá ao amado sua “carne”, todavia, crê que, na verdade, deveria dar sua forma “espiritual, a rara”. Na segunda estrofe, a mulher ideal é aquela que “tem o olhar do mundo alheio”, a que tão somente os astros encara”. Não se encaixando nos modelos prescritos para o feminino, o sujeito poético goza de uma “ruína gloriosa”, pois é na transgressão dos interditos, que a mulher constrói sua identidade: “o autoconhecimento (erótico) leva ao conhecimento do outro e do mundo e à consciência do poder de transformá-lo com vontade própria” (SOARES, 1989, p. 1-2). A desestruturação do modelo patriarcal predominante na esfera do erotismo reflete também nos outros espaços sociais. Ao desfrutar da experiência erótica, o eu-lírico gilckiano sofre com a culpa. As exigências feitas à mulher, como o direcionamento do Eros exclusivamente para o casamento e para a procriação, além do exercício da pureza e da obediência, refletem na construção da identidade feminina, que está inscrita em uma série de paradoxos.

O interdito que designa ao mesmo tempo os dois contrários. De uma maneira fundamental, é *sagrado* o que é objeto de um interdito. O interdito que designa negativamente a coisa sagrada não tem apenas o poder de nos dar – no plano da religião – um sentimento de pavor e tremor. Esse sentimento se transforma, no limite, em devoção: torna-se adoração. Os deuses, que encarnam o sagrado, fazem tremer aqueles que os veneram, mas eles os veneram. Os homens são submetidos ao mesmo tempo a dois movimentos: de terror, que rejeita, e de atração que impõe o respeito fascinado. O interdito e a transgressão correspondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito rejeita, mas a fascinação introduz a

transgressão. O interdito, o tabu, só em certo sentido se opõe ao divino, mas o divino é o aspecto fascinante do interdito: é o interdito transfigurado (BATAILLE, 2014, p. 92).

No poema a seguir, o eu-lírico de Gilka abandona a figura da mulher em conflito para assumir o papel de alguém que não se importa mais com o que a sociedade lhe impõe. O sujeito poético gilciano assume uma postura ousada, capaz de deixar marcas na vida do parceiro. O transbordamento do erotismo chega ao seu ápice e o corpo do amado dá ao eu-lírico “a plumagem das asas” do seu sonho.

Negra, desse negror belo e medonho  
com seus anéis nervosos, serpentinos,  
tua cabeça um ninho de áspides suponho.

Teus cabelos embriagam-me o desejo  
e são tão úmidos e doces  
como favos de mel para meu beijo.

No silêncio dos líricos momentos,  
neles absorvo, quando em quando,  
todo o perfume dos teus pensamentos.

O teu cabelo afaga-te a beleza,  
e, vezes quantas, busco tortura-lo,  
de um ciúme absurdo presa!

Ah! pudesse eu pairar na tua vida,  
como essa transbordante cabeleira,  
à tua formosura sempre unida;  
a te sentir mais que qualquer amante,  
com o corpo etéreo das ideias tuas  
vibrando sob o meu, de instante a instante!...

Cabelos de desânimos e brados,  
que são toda a poesia do teu crânio,  
feitos da treva mas de luz molhados;

Dá-me tua cabeça e me persuade,  
tendo-a, que tenho nos meus braços presa  
a carne flâmea da Felicidade!

pois se no teu cabelo as mãos deponho,  
sinto nele palpitar, entre meus dedos,  
a plumagem das asas do meu sonho. (MACHADO, 1978, p. 173)

Os cabelos do amado tiram o eu-lírico da racionalidade e embriagam o seu desejo. A experiência erótica traz a felicidade, esta corporificada por meio da carne que está em brasa, refletindo o ápice do desejo. O sujeito poético feminino se entrega ao amado e goza de seu corpo com todo o desequilíbrio e a desordem provenientes da paixão. Neste poema, a figura feminina não é comedida, mas vivencia os excessos, sente o amado “mais que qualquer

amante”. O ato sexual é expresso pela figura de um corpo que vibra sobre o outro, “de instante a instante”. Os amantes se fundem e a experiência erótica tem como fim atingir o ser em seu âmago.

O ser amado, para o amante, é a transparência do mundo. O que transcende no ser amado é aquilo de que falarei em seguida a propósito do erotismo divino ou sagrado. É o ser pleno, ilimitado, que a descontinuidade pessoal não mais se limita. É, numa palavra, a continuidade do ser percebida como uma liberação a partir do ser do amante (BATAILLE, 2014, p. 44).

Ao Eros é atribuído um poder de restauração da completude, derivado tanto da ideia da reprodução dos seres “andróginos”, quanto da ideia de que os seres bipartidos seriam mais fracos e, portanto, mais sujeitos às vontades daqueles que detêm o poder. Em torno dessas duas questões, a força do erotismo e a fragilidade de seres desprovidos de suas metades, foram criados mecanismos de repressão sexual, os quais vêm sendo manipulados de modo muito sofisticado pelos “agentes protetores da ordem social”. Sabe-se, desde Platão, do poder da experiência do Eros. Para que os cidadãos, especialmente as mulheres, se tornem frágeis e inseguros, é preciso cultivar a ideia de que são metades, sem possibilidade de recomposição. Isso é feito há séculos, por meio de uma série de modalidades de controle do desejo e de severas punições para aqueles que as descumprissem. No entanto, O Eros é bastante flexível e, por meio da sua onipresença, é capaz de se manifestar de diferentes formas, utilizando-se de diferentes máscaras sociais, o que lhe permite livre trânsito (CASTELLO BRANCO, 1987, p. 11). Gilka, em alguns de seus poemas, brinca com associação entre o prazer erótico e o exercício poético.

Lépida e leve,  
em teu labor que, de expressões à míngua, verso não descreve...  
guardas, ó língua, em teu labor, gostos de afago e afagos de sabor.  
És tão mansa e macia,  
que teu nome a ti mesma acaricia,  
que teu nome por ti roça, flexuosamente, como rítmica serpente,  
e se faz menos rudo,  
o vocábulo, ao teu contato de veludo.

Dominadora do desejo humano, estatuária da palavra,  
ódio, paixão, engano, desengano,  
por ti que incêndio no Universo lavra!... És réptil que voa,  
o divino pecado  
que as asas musicais, às vezes, solta, a toa, e que a Terra povoa e despovoa,  
quando é de seu agrado.

Sol dos ouvidos, sabiá do tato,  
ó língua-idéia, ó língua-sensação, em que olvido insensato,  
em que tolo recato,  
te hão deixado o louvor, a exaltação.

- Tu que irradiar pudeste os mais formosos poemas!
- Tu que orquestrar soubeste as carícias supremas!

Dás corpo ao beijo, dás antera à boca, és um tateio de alucinação  
 és o elastério da alma... Ó minha louca língua, do meu amor penetra a boca, passa-  
 lhe em todo senso tua mão, enche-o de mim, deixa-me oca...  
 - tenho certeza, minha louca,  
 de lhe dar a morder em ti meu coração!...

Língua do meu Amor velosa e doce, que me convences de que sou frase, que me  
 contornas, que me vestes quase,  
 como se o corpo meu de ti vindo me fosse.  
 Língua que me cativas, que me enleias os surtos de ave estranha,  
 em linhas longas de invisíveis teias,  
 de que és, há tanto, habilidosa aranha...

Língua-lâmina, língua-labareda,  
 Língua-linfá, coleando, em deslizos de seda... Força inferia ou divina,  
 faz com que o bem e o mal resumam, língua-cáustico, língua-cocaína, língua de mel,  
 língua de plumas?...

Amo-te as sugestões gloriosas e funestas,  
 Amo-te como todas as mulheres  
 te amam, ó língua-lama, ó língua resplendor,  
 pela carne do som que à idéia emprestas e pelas frases que proferes  
 nos silêncios do Amor!... (MACHADO, 1978, p. 178-179)

A língua, neste poema, representa, ao mesmo tempo, um órgão gustativo, que sabe orquestrar as “carícias supremas”, e um meio de declamar “os mais formosos poemas”. Para Castello Branco (1987, p. 12), um dos processos humanos pertencentes ao domínio do Eros e que se realizam como um desejo de completude e de conexão com o cosmo é a arte, a qual, por ser menos facilmente manipulável, é mais ameaçadora. “A expressão artística se realiza em função de um mesmo impulso para a totalidade do ser, para além de um instante fugaz e para sua união com o universo”. O fazer poético é, assim como a união dos corpos, uma experiência erótica. “A arte, como as perversões, sustenta a realização do prazer pelo prazer, do gozo estético, ou do gozo erótico, como fins em si” (Ibidem, p. 12).

Como salienta Soares (1999, p. 114), por meio de uma forte recorrência sonora, com o uso frequente de aliterações e rimas, Gilka estrutura musicalmente o erotismo e inscreve nos versos a “autoconsciência do trabalho literário, interagindo o prazer de sentir e o prazer de construir”. Um dos sentidos menos explorados na língua portuguesa, o paladar, representado na língua, aparece como um meio duplo de obtenção do prazer e como um elemento ambíguo, a “língua-ideia” e a “língua-sensação”.

Há uma relação amorosa entre a poetisa e a língua, que, assim como uma habilidosa aranha, é capaz de tecer teias de palavras, que enleiam a própria criadora do poema. “Dominadora do desejo humano” e “estatutária da palavra”, a língua congrega em si “ódio,

paixão, engano e desengano”, experimentados tanto no fazer poético quanto no contato entre os corpos. O eu-lírico se reconhece enquanto frase e alcança, por meio da poesia, a completude. Assim como no ato sexual, o ato da escrita literária “conduz à eternidade, nos conduz à morte e, pela morte, à continuidade: a poesia é *“a eternidade. É o mar partido como o sol”* (BATAILLE, 2014, p. 48, grifos do autor).

Como é possível observar por meio da análise dos poemas, tanto Florbela Espanca quanto Gilka Machado davam vazão aos seus desejos e afirmavam-se enquanto sujeitos do discurso amoroso. As poetisas, conscientes da situação da mulher em sua época, aliavam a reflexão sobre o fazer literário à construção da identidade da mulher por meio da fruição livre do prazer e da reivindicação da autonomia sobre o próprio corpo. Embora hoje, momento em que já houve grandes avanços quanto aos direitos femininos, as poesias das autoras possam não parecer chocantes, na época de sua produção, elas causaram escândalo e fizeram com que Gilka e Florbela fossem relegadas ao obscurantismo. Revisitar essas autoras é de suma importância para se entender os avanços e as limitações da questão do erotismo na literatura de autoria feminina, assim para compreender os caminhos da emancipação feminina na vida e na literatura.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em sua conferência no TED<sup>22</sup>, a escritora nigeriana Chimamanda Adichie nos alerta para o perigo de uma história única. Usando o exemplo de sua própria vida, a autora conta a história de sua relação com Fide, um menino que trabalhava para sua família. Segundo a escritora, tudo que ela sabia sobre ele era o fato de que era muito pobre. Sempre que Chimamanda deixava restos no prato, sua mãe sempre dizia: “termine sua comida! Você não sabe que pessoas como a família de Fide não tem nada?” Isso a deixava com muita pena do menino.

Certo dia, quando a família de Chimamanda foi fazer uma visita à aldeia de Fide, ela viu um cesto que o irmão do menino havia feito e ficou muito surpresa e impressionada. Ela conta que “nunca havia pensado que alguém em sua família pudesse realmente criar alguma coisa. Tudo que o que eu tinha ouvido sobre eles era como eram pobres, assim havia se tornado impossível pra mim vê-los como alguma coisa além de pobres”. A pobreza da família era a história única que ela tinha sobre eles.

De acordo com Chimamanda, reduzir uma pessoa a apenas um aspecto, negando toda sua complexidade e seu contexto é um dos grandes perigos da história única. As palavras da autora nigeriana nesta conferência no TED ecoaram nos meus ouvidos durante a minha pesquisa de mestrado. A obra das autoras com as quais trabalhei, muitas vezes, foram lidas por uma única perspectiva. Florbela e Gilka tiveram, diversas vezes, seus nomes e sua obra reduzidos à figura de duas mulheres imorais.

Em meu trabalho, procurei analisar a obra das autoras levando em conta o contexto no qual estavam inseridas e o modo como, naquele contexto, suas vozes foram extremamente transgressoras. É admirável que duas mulheres, vivendo em sociedades extremamente patriarcais, dessem, por meio da poesia, vazão aos seus anseios eróticos e agissem como agentes do próprio corpo e desejo.

Isso, no entanto, não aconteceu sem acarretar consequências para a vida privada e literária das autoras. Gilka, por exemplo, ressentiu-se até o fim de sua vida por ter sido relegada ao obscurantismo pelo público e pela crítica. Além disso, como pudemos observar ao

---

<sup>22</sup> O perigo da história única: conferência proferida por Chimamanda Ngozi Adichie na plataforma TED em 2009. Disponível em: [www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story](http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story)

longo deste trabalho, muitas de suas obras foram editadas sem o consentimento da autora. Versos inteiros foram mudados ou, simplesmente, retirados dos poemas.

Já Florbela, que teve uma morte prematura aos 36 anos, teve seu nome e obra, muitas vezes, enxovalhados. Sua vida foi escrutinada e tanto seus detratores como seus defensores, em grande medida, fizeram uma abordagem biográfica de sua produção literária, encarando seus escritos como um reflexo de sua alma.

Nesta dissertação, procurei mostrar diversos ângulos das poetisas, escrevendo sobre suas influências literárias, sobre a recepção crítica de suas obras e analisando sua produção poética por um viés feminista. Creio profundamente na importância do trabalho de revisitação dessas autoras como modo de afirmar a presença feminina nas letras. Principalmente uma presença feminina que não se cala e que foge ao discurso do “bem-comportado”. Faço, por fim, um convite às leitoras e aos leitores: leiam Florbela Espanca e Gilka Machado. Caso já tenham feito isso, releiam. A poesia de Gilka e Florbela sempre nos levam a novos olhares e reflexões e nos livram dos perigos de uma história única.



## REFERÊNCIAS

ABELHO, Azinhal; AMARO, José Emílio. *Cartas de Florbela Espanca*. Lisboa: Gráfica Boa Nova, 1952.

AGOSTINHO, José. Uma grande poetisa. *O Libertador*, Lisboa, p. 4, 08 fev. 1931.

ALBERONI, Francesco. *O Erotismo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

ALONSO, Cláudia Pazos. Uma Poeta Forte: a re-visão como manifestação do engenho e da arte. In: ESPANCA, Florbela. *Charneca em flor*. Organização, Fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Editorial Estampa, 2013. (Obras Completas de Florbela Espanca; 3).

\_\_\_\_\_. *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*. Lisboa: INCM, 1997.

ALVES, Ivía. Amor e submissão: formas de resistência da autoria feminina? In: RAMALHO, Christina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

AMADO, Jorge. Carta a Gilka Machado. In: MACHADO, Gilka. *Poesias completas*. Nova edição. Rio de Janeiro: Léo Christiano; FUNARJ, 1991.

ATHAYDE, Tristão de. O Modernismo. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1938.

AZEVEDO, Sânzio. *O Parnasianismo na poesia brasileira*. Fortaleza: EduUFC; Sobral: Ed. UVA, 2004.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.

BASTIDE, Roger. Quatro estudos sobre Cruz e Souza. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Brasília: INL, 1979.

BESSA- LUÍS, Augustina. Prefácio. In: ESPANCA, Florbela. *As máscaras do destino* (contos). Amadora: Bertrand, 1981.

\_\_\_\_\_. *Florbela Espanca, vida e obra*. Lisboa: Arcádia, 1979.

BIBLIA. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1991.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*, trad. Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia, 1991.

BOMFIM, Renata. A hybris poética em Charneca em Flor. In: ESPANCA, Florbela. *Charneca em flor*. Organização, Fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Editorial Estampa, 2013. (Obras Completas de Florbela Espanca, 3).

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRASIL. *Código Civil*. Quadro comparativo 1916/2002. Brasília: Senado Federal. Secretaria Especial de Editoração e Publicações. Subsecretaria de Edições Técnicas, 2003.

BRITO, Cândida. *Antologia feminina*. 3. ed. Rio de Janeiro: Edição de “A Dona de Casa,” 1937.

CÂMARA LIMA. Livro de “Sóror Saudade”. *Correio da Manhã*, 20 fev. 1923. Disponível em: [http://purl.pt/272/2/iv1\\_artigos\\_terceiros.html](http://purl.pt/272/2/iv1_artigos_terceiros.html). Acesso em: 20 jul. 2018

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luiz (Org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: IMA60, 1992.

CAMPOS, Humberto de. Um caricaturista literário. In: *Crítica*. 2. série. Rio de Janeiro/ São Paulo/ Porto Alegre: W.M. Jackson Inc. Editores, 1941.

CAMPOS, Narino de. *A poesia, o drama e a glória de Florbela Espanca*. Lisboa: Edição do Autor, 1955.

CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história da literatura*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

CARVALHO, Herculano de. Charneca em flor. *Correio de Coimbra*, Coimbra, 07 fev. 1931. p.2.

CASAIIS MONTEIRO, Adolfo. *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é erotismo?* São Paulo: Círculo do Livro, 1984. (Coleção Primeiros Passos; 11).

CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Distribuidora de Livros Escolares, 1972.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Gilka, a maldita. *Teresa revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, v. 15, p. 117-129, 2015.

\_\_\_\_\_. Florbela Erótica. *Cadernos Pagu*, v. 19, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n19/n19a05.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2016.

\_\_\_\_\_. Estudo introdutório e estabelecimento de texto e notas. In: ESPANCA, Florbela. *Afinado desconcerto: (contos, cartas, diário)*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

\_\_\_\_\_. Florbela: um caso feminino e poético. In: ESPANCA, Florbela. *Poemas de Florbela Espanca*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. ix-lvi.

\_\_\_\_\_. Estudo introdutório e estabelecimento de texto e notas. In: ESPANCA, Florbela. *Trocando olhares*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1994.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

DURÃO, Américo. *Poesias Completas*. Edição de António Cândido Franco. Introduções de António Cândido Franco e José Carlos Seabra Pereira. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1999.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1985.

ESPANCA, Florbela. *Charneca em flor*. Organização, Fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Editorial Estampa, 2013. (Obras Completas de Florbela Espanca, 3).

\_\_\_\_\_. *Obras de Florbela Espanca*. Obra poética volume I. Introdução e Organização de José Carlos Seabra Pereira. 2.ed. Lisboa: Editorial Presença, 2012.

\_\_\_\_\_. *Afinado desconcerto: (contos, cartas, diário)*. Estudo introdutório e estabelecimento de texto e notas de Maria Lucia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Trocando olhares*. Estudo Introdutório, estabelecimento de texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade I: A vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1988.

GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: HUCITEC, FAPESP, 1997. 286p. (Teatro, 34).

GIAVARA, Suilei Monteiro. *A poética do espetáculo: uma análise dos procedimentos dramáticos nos sonetos de Florbela Espanca*. 2007. 107 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2007. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/91549>>.

GILBERT, S.; GUBAR.S. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 2.ed. New Heaven: Yale University Press, 2000.

GOTLIB, Nadia. *Gilka Machado (1893-1980)*. Disponível em: <[www.bbm.usp.br/node/78](http://www.bbm.usp.br/node/78)>. Acesso em: 21 ago. 2017

\_\_\_\_\_. Com dona Gilka Machado, Eros pede a palavra (poesia erótica feminina brasileira nos inícios do séc. XX). *Polímica*, São Paulo, v. 4, p. 23-47, 1982.

GRIECO, Agrippino. *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1932.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução A. Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

HORTA, Maria Teresa. Entrevista (a Catarina Pires). *Magazine Notícias*, 2014. Disponível em: <[www.noticias.magazine.pt/2014/maria-teresa-horta](http://www.noticias.magazine.pt/2014/maria-teresa-horta)>. Acesso em: 18 set. 2017

JÚDICE, Nuno. Um livro para sempre. In: ESPANCA, Florbela. *Charneca em flor*. Organização, Fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Editorial Estampa, 2013. (Obras Completas de Florbela Espanca; 3).

JUNQUEIRA, Renata Soares. *A estética da teatralidade: leitura da prosa de Florbela Espanca*. 2000. 217 p. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos de Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269267>>. Acesso em: 26 jul. 2018.

KLOBUCKA, Anna. On ne naît pas poétesse: a Aprendizagem Literária de Florbela Espanca. *Luso-Brazilian Review*, v. 29, p. 51-61, 1992.

LE GOFF, Jacques. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LIMA, Augusto de. Caso ou não caso? *Revista Feminina*, São Paulo, ano 7, n. 68, jan. 1920.

LOBO, Luiza. *Guia de escritoras da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

LOURENÇO, Antônio Apolinário; SANTANA, Maria Helena. No Leito. Comportamentos sexuais e erotismo. In: MATTOSO, José; VAQUINHAS, Irene (Org.). *História da vida privada em Portugal*. A época contemporânea. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011. (Temas e Debates).

MACHADO, GILKA. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

MADUREIRA, M. Álvaro V. *A dor*. 2. ed. Porto: Editora Educação Nacional, 1948.

MARCUSI, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 2. ed. Brasília: Conselho Nacional de Cultura; INL, 1973. 2 v.

\_\_\_\_\_. *Alguns poetas novos*. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunais, 1918.  
NÓBREGA, Mello. *Arredores da poesia*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura – Comissão de Literatura, 1970.

ORTIGÃO, Ramalho. *Artigo para a revista As Farpas*, v.8, Lisboa, 1889, p. 143-162. Disponível em: <[www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/518751](http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/518751)>. Acesso em: 01 out. 2017.

PAZ, Octavio. *Um mais além erótico*: Sade. São Paulo: Mandarim, 1999.

PLATÃO. *Diálogos*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Peleikat e João Cruz Costa. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

PONTE, Carmo. *Do homem a praça, da mulher a casa: a mulher no código ético e familiar de Oliveira Martins*. Women, Literature and Culture in the Portuguese- Speaking World. Ed. Cláudio Pazos Alonso. Lewiston: Queenston: Lampeter: The Edwin Mellen P., 1996, p. 11-22

PORTELLA, Eduardo. Nota Prévia a Cruz e Souza. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Cruz e Souza*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

\_\_\_\_\_. *Literatura e realidade nacional*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

PORTUGAL Código Civil (1867). 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1889.

PY, Fernando. Prefácio. In: MACHADO, Gilka. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

QUEIROZ, Vera. *Pactos do viver e do escrever: o feminino na literatura brasileira*. Fortaleza: 7Sóis Editora, 2004.

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das Mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2015.

RAMOS, Péricles Eugenio da Silva. Gilka Machado. In: *Poesia simbolista*. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

REZENDE, Jussara. A escrita do corpo: Poemas eróticos de Florbela Espanca e Gilka Machado. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/crioula/article/download/52677/56560>>. Acesso em: 17 maio 2017.

RIBEIRO, João. *Crítica*. v.2 (Parnasianismo e Simbolismo). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1957.

REIS, Ricardo. Cânon. In: JOBIM, José Luiz (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: IMA60, 1992.

RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing as Re-vision. In: *On lies, secrets and silence*. Londres: Vitrago, 1980.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio. Brasília: INL, 1980. v. 5

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SCHMIDT, Rita Therezinha. Recortes de uma história: construção de um fazer\saber. In: RAMALHO, Cristina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

\_\_\_\_\_. Quando pensar o feminino não é falar como (uma) mulher. In: SEMINÁRIO ALAGOANO MULHER E LITERATURA, 1., 1995, Maceió. *Anais...* Maceió: UFAL/FAPEAL, 1995.

SEABRA, José Carlos. A Face bela do impulso estranho. In: *Obras de Florbela Espanca*. Lisboa: Editorial Presença, 2009.

\_\_\_\_\_. A intransmissível presença. In: PAIVA, J. R. (Org.). *Estudos sobre Florbela Espanca*. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995. p. 27-37.

\_\_\_\_\_. Prefácio, De Rastros, com asas (Evolução neo-romântica e pulsão libertadora na poesia de Florbela Espanca). In: ESPANCA, Florbela. *Obras completas de Florbela Espanca*. Lisboa: D. Quixote, 1991. v. 2.

SENA, Jorge de. Estudo Crítico. In: ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. 7 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

SILVA, Fábio Mário da. *A autoria feminina na literatura portuguesa: reflexões sobre as teorias do cânone*. Lisboa: Colibri, 2014

SILVEIRA, Tasso da. *Festa*, Rio, n.1, ago. 1927.

\_\_\_\_\_. Cateretê n.5. *Revista Festa*, ano 1, n. 9, 1928.

SOARES, Angélica. O Erotismo em Charneca em Flor. In: CONGRESSO SOBRE FLORBELA ESPANCA, 1997, Évora. *A planície e o abismo*. Évora: Vega e Universidade da Évora, 1997.

SOIHET, R. Violência simbólica. Saberes masculinos e representações femininas. *Revista Estudos Femininos*, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, 1. Sem. 1997.

\_\_\_\_\_. História das mulheres. In: CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Domínios da história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

SOUSA, J. Fernando de. (Nemo). Livro de “Sóror Saudade”: por Florbela Espanca. *A Época*, 01 abr. 1923. Disponível em: <[http://purl.pt/272/2/n10/n10\\_item36/P1.html](http://purl.pt/272/2/n10/n10_item36/P1.html)>. Acesso em: 20 jul. 2018.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2015.

\_\_\_\_\_. Autor+a. In: JOBIM, José Luiz (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: IMA60, 1992.

VÍTOR, Nestor. *Cartas à gente nova*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1924.

\_\_\_\_\_. *Os de hoje: figuras do movimento modernista brasileiro*. São Paulo: Cultura Moderna, 1938.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Tradução Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

XAVIER, Elódia. Para além do cânone. In: RAMALHO, Christina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.