

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO

**O SUJEITO POÉTICO DO DESEJO ERÓTICO: A POESIA DE GILKA  
MACHADO SOB A ÓTICA DE UMA LEITURA ESTÉTICA E  
POLÍTICA FEMINISTA**

ANA PAULA COSTA DE OLIVEIRA

Florianópolis  
2002

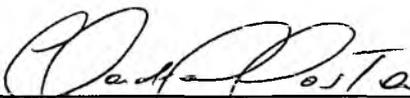
*O sujeito poético do desejo erótico:*  
**A poesia de Gilka Machado sob a ótica de  
uma leitura estética e política feminista**

**Ana Paula Costa Oliveira**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

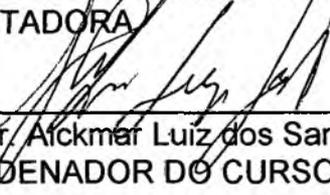
**MESTRE EM LITERATURA**

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo  
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



---

Profa. Dra. Cláudia Lima Costa  
ORIENTADORA



---

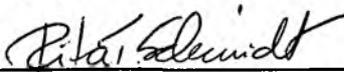
Prof. Dr. Aickmar Luiz dos Santos  
COORDENADOR DO CURSO

**BANCA EXAMINADORA:**



---

Profa. Dra. Cláudia Lima Costa  
PRESIDENTE



---

Profa. Dra. Rita T. Schmidt (UFRGS)



---

Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt (UFSC)



---

Profa. Dra. Alai Garcia Diniz (UFSC)  
SUPLENTE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**O SUJEITO POÉTICO DO DESEJO ERÓTICO: A POESIA DE GILKA  
MACHADO SOB A ÓTICA DE UMA LEITURA ESTÉTICA E  
POLÍTICA FEMINISTA**

Dissertação apresentada ao Curso de pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia de Lima Costa

**ANA PAULA COSTA DE OLIVEIRA**

Florianópolis  
2002

## **DEDICATÓRIA**

Aos meus avós. Evaldo e Conceição.  
que foram pra mim muito mais do que eles  
jamais poderiam imaginar ou conceber.

## MEUS AGRADECIMENTOS:

Quando pensei em fazer os agradecimentos, vi que corria o risco de ser injusta com muitas pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho.

Começarei, então, fazendo um agradecimento especial a três pessoas que tanto pelo aspecto profissional quanto pelo pessoal, foram as grandes responsáveis pela concretização deste trabalho: minha orientadora, Profa. Dra. Cláudia de Lima Costa, a quem considero um exemplo de profissional e de pessoa, por suas inúmeras virtudes, Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt, pela crucial ajuda e pela amizade e Elba, que pelo seu jeito ao mesmo tempo carinhoso e austero, e por isso sábio, soube dizer as coisas certas nas horas certas.

Minha gratidão também à Débora Savi de Souza, minha grande amiga, pelas conversas, pelas risadas e pelas lágrimas. À Nara Boneti Foresti, pela ajuda pessoal e pelo tempo em que morei em seu apartamento. À Rossana Farias de Felipe, pela companhia em momentos difíceis. Ao Sandro Fabres Viana, pelo apoio dado para a realização da primeira parte deste trabalho.

Muito obrigada aos professores doutores da UFSC Pedro de Souza, Maria Lúcia de Barros Camargo, Ana Luísa Andrade e especialmente à profa. Dra. Raquel Rolando de Souza (FURG), com quem dei os primeiros passos em direção ao estudo da poesia de Gilka Machado. Da mesma forma, agradeço a todas (os) as(os) colegas e pessoas com quem compartilhei momentos bons ou não tão bons durante o mestrado, mas que se inscreveram, cada um à sua maneira, nessa marcante experiência pessoal e profissional.

Agradeço também, de forma especial, ao meu marido, pelo carinho e pela tranqüilidade emocional que me fez sentir para concluir esta Dissertação e à Grande Deusa, pois sem ela nada teria existido.

Quero, por fim, agradecer à Capes pela bolsa concedida, à Universidade Federal de Santa Catarina e ao curso de Pós-graduação em Literatura, sem os quais este trabalho não teria sido o que foi.

## SUMARIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	06
<b>CAPÍTULO 1 - CÂNONE, VALOR, FEMINISMO</b> .....	11
1.1 O questionamento do cânone no Brasil: As revisionistas feministas .....	21
1.2 O revisionismo e as escritoras brasileiras do século XX .....	28
1.3 O caso Gilka Machado: movimentos canônicos .....	30
<b>CAPÍTULO 2 - MODERNIDADE, HISTÓRIA, LITERATURA</b> .....	32
2.1 Os discursos e os novos modelos de sujeito .....	34
2.2 Modernidade, moda e comportamento das mulheres brasileiras .....	37
2.3 Literatura, atividade de prestígio na Belle Époque .....	42
2.4 História da autora: Gilka Machado: vida e obra .....	46
<b>CAPÍTULO 3 - ESTÉTICA, POLÍTICA, ERÓTICA</b> .....	60
3.1 A crítica, os críticos e a questão do valor estético na obra de Gilka Machado .....	62
3.2 Reflexões sobre a condição feminina: uma leitura feminista .....	66
3.2.1 O diálogo poético com a tradição dos homens .....	71
3.2.2 As musas na poesia de Gilka Machado .....	78
3.3. Erotismo: o sujeito lírico feminino como sujeito do desejo .....	82
3.4. A Literatura erótica e as mulheres .....	88
<b>CONCLUSÃO</b> .....	93
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	96

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é o resultado de todo um conjunto de questionamentos que foram surgindo ao longo da minha carreira como estudante de letras e da minha relação com o feminismo. Antes de tudo, porém, devo admitir que este trabalho é a expressão de uma total mudança na minha maneira de pensar o cânone, o valor, a poesia de autoria feminina e, especialmente, o lugar de Gilka Machado na Literatura Brasileira.

Ainda como estudante de Letras, eu questionava a ausência de obras de escritoras mulheres entre as que eram estudadas por nós. Isso fazia com que eu me perguntasse se teria havido escritoras brasileiras e se algumas delas não teriam produzido uma obra ousada e que denunciasse o silêncio em que viviam as mulheres. Eu queria fazer uma leitura feminista da obra de uma escritora ou poetisa, mas não havia sequer estudado, na faculdade, sobre a existência dessas obras. Foi quando ouvi falar em Gilka Machado.

Passei a pesquisar sobre essa poetisa e percebi a grande dificuldade que havia em conseguir um volume de seus poemas. Eles não estavam mais sendo publicados. Até então, eu já tinha percebido dois fatos: primeiro que, para estudar a obra de uma autora brasileira de antes da metade do século XX, tendo em vista as condições de nenhuma ou pouquíssima divulgação da existência dessas obras, a leitora teria que ser inicialmente movida por um questionamento feminista sobre a existência das produções literárias das mulheres, e depois, movida pelo desejo apaixonado de encontrar algum desses textos, para que pudesse lê-los. Pois na maior parte das vezes, eles não estavam (ou não estão) disponíveis nem mesmo nas bibliotecas.

Essa dificuldade para que a leitora ou o leitor tenha acesso aos textos das mulheres, faz com que muitos pensem que não existiram escritoras brasileiras antes de Cecília Meireles, Raquel de Queirós ou Clarice Lispector. Lutando contra essa idéia inicial, surgiu

o trabalho das pesquisadoras brasileiras revisionistas feministas, envolvidas em um trabalho crucial de resgate de obras de escritoras brasileiras do passado. Pesquisadoras como Zahidé Muzart, Rita Terezinha Schmidt, Constância Lima Duarte e outras, trouxeram à tona e publicaram vários textos literários de poetisas, teatrólogas e romancistas brasileiras, e além disso, organizaram, releeram e catalogaram muitas obras de mulheres e as reuniram no livro *Escritoras Brasileiras do Século XIX*, que hoje está nas livrarias de todo o país. Quero expressar aqui meu reconhecimento e profunda admiração pelo trabalho dessas feministas, pois sinto que de certa maneira compartilhamos todas desse mesmo sentimento de querer buscar obras escritas por mulheres, por não acreditar que elas simplesmente não existiram, pelo fato de não estarem facilmente acessíveis. E reconheço que a contribuição que quero dar, com este trabalho, para a crítica feminista, é apenas um grão de areia ante a importância da ação concreta de resgatar e publicar os textos esquecidos das escritoras do passado.

Mas, como dizia, eu não compreendia porque as obras de mulheres tinham sido postas de lado. Eu queria lê-las, para entender o motivo de isto ter ocorrido, mas elas não estavam disponíveis. Quando tive acesso aos poemas de Gilka Machado, achei que tinha encontrado o que vinha procurando. Deparei-me com versos que pude ler como denunciadores da condição feminina e ousados pra sua época, por que eróticos e cheios de sensualidade, mas que eram conhecidos por pouquíssimas pessoas.

Como feminista, a possibilidade que encontrei de fazer uma leitura politizada dos versos, unida à gratificação estética que eles me ofereciam, fez com que eu fosse tomada por um sentimento engajado de querer rever o esquecimento em que essa obra estava inserida. Eu precisava compreender o porquê de isso ter ocorrido, mas, para isso seria necessário ir além de simplesmente afirmar que houve preconceito com a obra de Gilka Machado somente porque a autora era mulher. Isso seria muito fácil, pois, como feministas, defendemos a idéia de que o preconceito de gênero existe. Mas era necessário estudar também as condições históricas de surgimento dessa obra, como eram vistas na época de sua publicação, as obras de mulheres: como era a recepção de obras eróticas e como foi a recepção da obra de Gilka Machado.

Minha proposta inicial para este trabalho era baseada na idéia de “corrigir” uma injustiça literária que teria ocorrido com a obra de Gilka Machado, assim como com a obra

de outras autoras, e me preocupava o fato de terem sido excluídas do cânone. Achava que tinha uma “missão” como feminista: a de lutar pela canonização dessa poetisa, pois acreditava no real valor de sua obra como literatura. Entretanto, à medida que passei a ter contato com as teorias pós-estruturalistas e pós modernas, com os Estudos Culturais e principalmente com leituras feministas dessas teorias, compreendi, que não era mais necessário buscar a canonização, e sim compreender os processos canônicos como resultados de práticas e discursos que poderiam ser historicizados e politizados sob um viés feminista, e também, que eu poderia propor uma leitura estética feminista dos versos como apenas uma leitura, sem desperdiçar energia em querer provar o seu “real valor” literário.

Em função da minha nova aquisição, ou seja, dessa maneira de ver e compreender o cânone e a canonização, escrevi o primeiro capítulo, em que discuto a questão do cânone e valor. Para isso, construo minha argumentação discutindo sobre a relatividade dos valores canônicos; sobre a exclusão e a inclusão de obras e de escritoras(es); e também, como parto de uma visão crítica feminista, analiso os fundamentos do que considero o mais importante trabalho que há, na atualidade, em termos de ação política feminista na Literatura Brasileira: o revisionismo que fazem as pesquisadoras de várias universidades. Questiono, porém, os critérios e fins que movem o trabalho de algumas dessas intelectuais. Meu objetivo, com esse procedimento, é propor uma discussão sobre a “real” necessidade de canonizar as obras de mulheres ou de outras “minorias” e também, pensar em como e porque essas obras – e mais especificamente a obra de Gilka Machado- foram mantidas à parte dos mecanismos de prestígio. Mas como?

Para isso, foi necessário analisar os processos simbólicos e materiais, os discursos e as práticas vigentes na época de publicação e recepção das obras em questão, ou seja, as condições históricas do surgimento das obras e de que maneira essas condições influenciaram no surgimento da obra de Gilka Machado. Dessa forma, o segundo capítulo deste trabalho traz uma leitura do contexto histórico da publicação da obra: a Belle Époque do Rio de Janeiro do início do século XX. Meu objetivo, com esse capítulo, foi traçar um amplo panorama das modificações que ocorreram na sociedade brasileira do início do século XX, que se modernizava, e, principalmente, comparar o conteúdo dos discursos moralistas que pretendiam modelar as mulheres para essa “nova realidade nacional” com os discursos das feministas sobre a formação da “Nova Mulher”, que era vista na época como

cusada pois seria livre e independente em todos os campos, inclusive em sua sexualidade. Outra questão abordada foi a maneira como as obras de mulheres eram vistas nesse momento histórico; o tratamento que era dado às escritoras e à Literatura; e também, quem foi a mulher Gilka Machado, que ousou escrever poesia erótica, quebrando a tradição predominantemente falocêntrica que há em torno dessa modalidade.

Mas como foi a recepção dessa poesia erótica pelos críticos contemporâneos da poetisa? Quando nos deparamos com conceitos ou juízos de valor dos(as) críticos(as) sobre uma determinada obra literária, nem sempre podemos perceber, nitidamente, que critérios foram por eles utilizados em sua avaliação. Diz-se que em obras literárias avalia-se o valor estético. Porém, como seriam definidos esses valores estéticos que os(as) críticos(as) estariam procurando nos trabalhos por eles(as) avaliados no início do século XX, e que de que critérios ou valores eles teriam se utilizado para a leitura e avaliação da obra de Gilka Machado?

Com o advento da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, nos anos 20, organizada por artistas modernistas, foi proposto o abandono das estéticas parnasiana e simbolista, que pelos idealizadores do evento foram consideradas ultrapassadas, uma vez que defendiam um novo modelo de arte e literatura. Como teria sido recebida a obra dessa poetisa, cujos modelos poéticos reproduziam aspectos dessas estéticas que estavam sendo desacreditadas pelos modernistas de São Paulo? Poderíamos encontrar também algo de “novo” na leitura dos versos de Gilka Machado? Essas questões são analisadas no terceiro e último capítulo, que também foi dedicado à apresentação de uma leitura estética, sob uma ótica feminista, de alguns poemas da autora. O intento foi destacar o sujeito lírico feminino como sujeito do desejo erótico, cuja presença seria marcada pela contradição; uma vez que, em alguns momentos, transgride as expectativas sobre a atuação sexual feminina da época e em outros, caracteriza-se pela culpa em perceber sua sexualidade, de acordo com a proposta dos discursos moralistas sobre o comportamento socialmente desejável para as mulheres “decentes”.

Meu objetivo final, através desse trabalho, é o de apresentar uma discussão sobre a relatividade de qualquer valor, embora em nenhum momento eu negue a sua existência – isso seria impossível uma vez que minha leitura é interessada e feminista – inclusive dos valores estéticos, que sempre estiveram imbricados com os valores políticos, e propor uma

leitura historicizada e politizada da obra de Gilka Machado, procurando analisar através deste caso, pelo menos parte dos processos que mantiveram as mulheres fora dos mecanismos literários de prestígio.

Para isso, não procurei, neste trabalho tentar “provar” para a(o) leitora(r) que “a poesia dessa autora deveria se canonizada em função de suas óbvias qualidades estéticas”, pois penso que a Estética é uma forma de juízo de valor construído contextualmente, intrinsecamente interessado e pessoal, em constante processo de mudança e construção, não possuindo uma essência de qualquer espécie. Trato a Estética como uma linguagem. Nem boa, nem má, um tipo específico de discurso, tal como o científico, o religioso, o feminista, o psicanalítico, o político, que é utilizado de acordo com interesses de grupos ou individuais para produzir efeitos simbólicos e materiais, mas não o único instrumento para a leitura de um texto literário. Assim, quando leio a poesia de Gilka Machado, obtenho gratificação estética, mas não poderia nunca dizer que essa sensação seja o resultado da percepção da “arte pela arte”, mas sim uma sensação estética pelo político, permeada por uma engajamento político através do objeto estético.

## Capítulo I

### Cânone, Valor, Feminismo

O surgimento dos debates sobre o cânone e a canonização sinalizou uma crise na Literatura. Essa forma de capital cultural da burguesia, como a chama John Guillory, passou a ser ameaçada de morte em função das críticas direcionadas aos ditos “valores transcendentais das obras” e dos questionamentos direcionados aos conceitos de “obra esteticamente aceitável”.

Essa revisão de verdades indiscutíveis que dariam sustentação ao cânone literário começou a surgir depois da Segunda Guerra, nos países industrializados, juntamente com críticas a diversas questões da cultura, religião, ciência, arte. Nesse processo o feminismo ocupou papel fundamental,<sup>1</sup> questionando a razão da presença inexpressiva de obras escritas por mulheres nessas listas, o modelo privilegiado de sujeito e de obra, e dando início a pesquisas revisionistas e de resgate de obras e escritoras que haviam sido colocadas de lado. Esse processo surgiu em meio a um movimento de relativização de diversos valores, que acabou sendo dirigido sobre determinadas obras, as quais eram vistas como possuidoras de um valor intrínseco e de qualidades inalienáveis. Isso, no entanto, não significa que não haja ainda defensoras(es) do cânone, as(os) quais muitas vezes utilizam critérios politizados para justificar seu posicionamento.

Neste capítulo, vou discutir sobre a construção política e histórica do cânone, a contribuição da teoria feminista no processo de questionamento de valores canônicos, analisando como e por que isso se aplica à ausência de obras de mulheres no cânone brasileiro e, mais especificamente, ao estudo da obra de Gilka Machado. Para isso passarei por discussões sobre valor, valor estético e como não poderia deixar de ser, sobre poder.

---

<sup>1</sup> PRAIT, Mary Louise. “No me interrumpas”: las mujeres y el ensaio latino americano”. In: *Debate Feminista*, año 11, vol.21, Abril, 2000, p. 72.

Antes de tudo, porém, é preciso que nos situemos um pouco no aspecto histórico do cânone, e depois, no seu questionamento. Para isso, é necessário recordar a questão do valor estético, que, aliás, tem sido descartado ou desacreditado por algumas linhas mais radicais da crítica do cânone, sob a alegação de ser repressivo<sup>2</sup>. Isso se deve, como no caso de Barbara Herrnstein Smith, a uma reversão da estética kantiana, que coloca o valor estético como intrínseco, desinteressado e intransferível. Podemos, no entanto, historicizar a estética e considerá-la um valor como outro qualquer, sem essencializá-lo nem descartá-lo completamente, já que não podemos, de acordo com a própria Smith, estar fora do valor.<sup>3</sup>

No final do século XVIII e princípio do XIX, surgiu o conceito de estética como um campo autônomo. Segundo Terry Eagleton<sup>4</sup>, a estética surgiu como um ponto de resistência ao capitalismo, como algo que não poderia ser tocado por ele, algo que seria desinteressado e cuja existência estaria além do valor de troca e em função do valor artístico, do belo que poderia ser contemplado. Esse conceito de estética incluiria a Literatura, que acabou enaltecendo a alta cultura e reproduzindo os valores das classes dominantes.

O cânone surgiu em função desse conceito de valor estético, que passou a ser buscado como uma essência, algo inerente à obra e que, segundo a visão kantiana, estaria presente independentemente de fatores externos ao objeto artístico. Assim, o teor estético da obra seria a-histórico e universal e logo, por terem essa propriedade, alguns textos deveriam fazer parte de uma lista de obras a serem “preservadas para a humanidade”. Embora uma das premissas kantianas sobre o valor estético fale de uma “pureza de resposta e experiência que sejam possíveis para todos os seres humanos”, com os debates sobre relativismo cultural houve o questionamento dos valores canônicos e notou-se que essa universalidade de valores tem sido restritamente branca, masculina, burguesa, ocidental, incluindo poucas mulheres, escritoras(es) do terceiro mundo, não-brancas(os), etc., privilegiando determinados modelos de sujeito, de cultura, de valores então promovidos à categoria de “os verdadeiros”. Mas, se a estética acabou servindo para refletir a exclusão social no âmbito das artes e da Literatura e é vista como algo que “distorce e escamoteia fatos e valores políticos”,<sup>5</sup> ela surgiu como um divisor entre o valor de uso e o valor de troca num momento de forte expansão do capitalismo. Naquele momento, foi uma estratégia política para tentar fugir da reificação, e mais importante que cair num absolutismo redutor é discutir formas estratégicas que

<sup>2</sup> Vide GUILLORY, John, *Cultural capital: the problem of literary canon*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

<sup>3</sup> SMITH, Barbara H. “Value/Evaluation”. In: *Critical Terms for Literary Studies* (Ed. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin). Chicago: University of Chicago Press, 1995 (second edition). p. 177-185

<sup>4</sup> EAGLETON, Terry, *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

<sup>5</sup> CONNOR, Steven, *Teoria e valor cultural*. São Paulo: Loyola, 1994. p.13.

poderíamos utilizar em favor de nossos próprios objetivos feministas. Não falo de buscarmos o “valor estético puro”, pois com isso sim, no contexto de hoje, estaríamos marcando e perpetuando posições hegemônicas de poder, mas de relacioná-lo com questões interessadas e direcionadas aos nossos próprios posicionamentos políticos feministas.<sup>6</sup>

Mesmo assim, há aqueles que ainda defendem a busca do valor estético de uma obra como algo transcendente, que ninguém poderia negar. Essa linha de “extrema direita” tem como um de seus expoentes Harold Bloom, defensor do “Cânone Ocidental”.<sup>7</sup> Para ele, qualquer outro modelo estético que não reproduza a tradição da chamada alta cultura seria ineficiente esteticamente, de forma que buscar canonizar obras produzidas pelos excluídos socialmente seria uma estratégia da “escola do ressentimento”, que é como Bloom denomina as revisionistas feministas e todas(os) aquelas(es) que buscam inserir outros modelos literários que não os por ele privilegiados em seu cânone, para incluir obras “sem valor literário” em instituições como as universidades. Constituído através de um binarismo, para essa linha de defensores do cânone o valor literário existe ou não existe. Entretanto, o que os mais tradicionais defensores do cânone não conseguem explicar é como que, mesmo entre leitores treinados de acordo com os códigos canônicos, não há uma unanimidade em relação ao valor estético de uma determinada obra, já que ele seria “universal e autotélico”. Presos ainda a uma noção de sujeito iluminista, os defensores do cânone tradicional não refletem sobre a contingência do literário por deixarem de relativizar e historicizar os movimentos do cânone e dos valores “esteticamente aceitáveis”.

Por outro lado, com a emergência das discussões sobre a pluralização do valor houve aqueles que desacreditaram-no (o valor) totalmente (como Anthony Easthope) e os que o relativizaram por completo (como Barbara H. Smith). O problema da completa relativização, segundo apontam os críticos de Smith, é a despolitização do trabalho que se está fazendo; seria cair nas malhas de um discurso vazio que tudo desconstrói e deixa de lado as implicações materiais envolvidas ou que vêm juntas à questão do literário. Se o valor de uma obra não é auto-evidente, nem objetivo, não há também como nós não emitirmos sobre ela a nossa noção de valor, embora sabendo da relatividade deste julgamento em função de nossa localização como sujeitos em um determinado contexto, formado por um determinado conjunto de discursos e por diversos vetores de identidade que se alternarão circunstancialmente. Ou seja, sem mergulhar em uma falsa noção de verdade absoluta, nem em um relativismo completo.

<sup>6</sup> Desenvolverei este ponto, mais detidamente, no terceiro capítulo da dissertação.

<sup>7</sup> BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994. 559 p.

Entretanto, o que diferencia as linhas relativistas de posicionamento sobre o valor estético e literário das obras e sobre o cânone das linhas mais tradicionais é a questão de admitir-se ou não, abertamente, o posicionamento político adotado, e isso ocorre em escalas que variam. Por exemplo, Bloom, que quer separar o político e o social do estético, posiciona-se politicamente contra as minorias ao adotar essa visão sobre o cânone e a Literatura, embora isso não seja admitido por ele em meio a seus julgamentos de valor. Já no caso das(os) revisionistas do cânone, cujo objetivo tem sido relativizá-lo, esse projeto político é geralmente assumido abertamente, porém muitas vezes também adotando um discurso que envolve a crença numa pretensa verdade absoluta sobre suas alegações. Mary Pratt<sup>8</sup> divide o trabalho das(os) acadêmicas(os) que querem discutir e relativizar o cânone em duas linhas: a primeira que o trata como uma *estrutura de exclusão* e a segunda que o trata como *estrutura de valoração*.

No primeiro caso, defende-se a idéia de que as obras não-canônicas teriam sido excluídas por questões extraliterárias, como critérios androcêntricos inconscientemente inseridos e preservados na tentativa de manter o domínio masculino nos espaços literários e culturais. Neste caso, parte-se do pressuposto de que houve uma injustiça dirigida contra certas obras não-canonizadas, pois algumas delas seriam dotadas de um verdadeiro “valor literário” e mesmo assim teriam sido deixadas de fora, por exemplo, porque seriam de autoria feminina. Pratt cita como exemplo a exclusão das obras das escritoras latinas Gabriela Mistral e Juana Manuela Gorriti. Esse argumento poderia ser facilmente desconstruído com a citação de obras escritas por mulheres e canonizadas, pois não estamos tratando de algo que exista sem contradições.<sup>9</sup>

Neste caso, esse impasse seria facilmente resolvido com a inclusão dessas obras no cânone, após uma ação política de demonstração dos atributos canônicos nelas existentes, pois não se põe em xeque aqui a relatividade desses valores.

Uma outra forma de ver o cânone seria como *estrutura de valores*. Segundo Mary Pratt, “trata-se de mostrar que os critérios empregados para determinar o valor literário constituem-se em relação com as estruturas hegemônicas da sociedade e que ditas estruturas manifestam-se nos critérios de valoração artística”<sup>10</sup>, ou seja, os textos canônicos seriam portadores de valores hegemônicos, ou que poderiam ser lidos como hegemônicos, e os não-

<sup>8</sup> PRATT, op.cit.

<sup>9</sup> Exemplos disso seriam as escritoras canônicas Virginia Woolf, Emily Dickinson, as irmãs Brontë, Clarice Lispector, etc.

<sup>10</sup> (Tradução minha) PRATT, Op. Cit., p. 71: “se trata de mostrar que los criterios empleados para determinar el valor literario se constituyen en relación com las estructuras hegemónicas de la sociedad y que dichas estructuras se manifiestan en los criterios de valoración artística”.

canônicos conteriam valores considerados subversivos ou simplesmente não-hegemônicos. de modo que teríamos que aprender a lê-los de uma outra forma, levando em conta outras coisas para que pudéssemos realmente avaliá-los. Neste caso, a idéia de valor literário ainda está contida, porém o valor estaria pluralizado de acordo com a chamada “diferença cultural”, que ligaria a origem social dos textos com os valores de grupos sociais diferentes. De acordo com essa lógica, os valores contidos nas obras poderiam ser vistos como o resultado da experiência do autor como membro de determinado grupo social, autorizado, então, a falar em nome de outros integrantes desse grupo, como se houvesse uma essência que os caracterizasse, de forma que seus valores fossem os mesmos.<sup>11</sup>

Em seus escritos sobre cânone e canonização, John Guillory<sup>12</sup> comenta que há modos de dominação e exploração específicos para cada grupo social (mulheres, negros...), que os trabalhos produzidos por esses grupos não são experiências análogas de marginalização e que essas experiências variam em função de diferentes fatores contextuais. Acrescenta ainda que as experiências são vivências específicas de cada indivíduo. O que pode ocorrer é que esse ressaltar de diferenças entre os grupos dominados torne-se a base para a formação de subgrupos ou novas identidades sociais, que poderiam ser vistas como o resultado aditivo de vetores de identidade, de forma que o grau de opressão passe a ser medido proporcionalmente à soma de opressões de um indivíduo. Isso poderia causar um efeito contrário ao desejado, pois, ao invés de trazer a união entre os indivíduos oprimidos, poderia resultar em conflitos e divisões nos grupos. Em função disso, essa visão aditiva sobre a formação das identidades já foi contestada. Segundo Susan Friedman,<sup>13</sup> somos o conjunto de vários vetores de opressão que podem vir à tona de acordo com diferentes situações, posições geográficas, políticas, sociais, etc.

Por outro lado, voltando à questão da desessencialização da identidade das minorias e da formação individual dos sujeitos, mesmo que submetidos a discursos e práticas culturais análogas, se não partimos de uma hipótese de que as minorias têm algo em comum, sua opressão, em função de seus eixos identitários (classe, raça, gênero, etc.), corremos o risco de perder a força política da luta por falta de sujeitos a representar e a serem representados. Nesse caso, mais uma vez, torna-se necessário o equilíbrio estratégico entre algum

---

<sup>11</sup> Vide o método pedagógico de Spivak, que faz com que o aluno que quer falar em nome de uma minoria que representaria desconstrua os discursos que o colocaram nesse lugar de privilégio para falar em nome de todos os integrantes dessa minoria de que faz parte.

<sup>12</sup> Vide GUILLORY, Op. Cit.

<sup>13</sup> FRIEDMAN, Susan. “Beyond Gender: The geography of identity and the future of feminist criticism.” In: *Mappings: Feminism and the cultural geographies of encounter*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

essencialismo (que deve ser imediatamente desconstruído) e as teorias antiessencialistas (que não podem perder o contato com a realidade material).<sup>14</sup>

Levando em conta a teorização antiessencialista, podemos afirmar que é problemática a crença na existência de um cânone que possa representar grupos sociais particulares (seja das mulheres, dos negros...) pela própria dificuldade em definir os integrantes de cada um desses grupos, especialmente se nos detivermos na idéia de que se trata de um conjunto de valores que corresponderiam aos valores desses grupos.

John Guillory<sup>15</sup> acredita que os julgamentos de valor são necessários, mas não definidores do cânone. Segundo esse autor, o que determina o cânone não são os valores encontrados por determinados leitores nas obras e sim a escola, em sua função de distribuidora e reguladora do acesso ao capital cultural. Para ele, a crítica do cânone acaba por reforçar a exclusão das minorias exatamente por expressar-se através de julgamentos também excludentes. Isso ocorreria pelo fato de que os críticos do cânone, ao atribuírem a razão dos processos de exclusão canônicos à leitura de valores hegemônicos nas obras, procuram simplesmente inverter este processo, lendo, então, outros valores e criando cânones diversos, que consideram não-hegemônicos, provocando, com isso, outras exclusões, pois, uma vez que elegem determinados valores que consideram canonizáveis, excluem outros, às expensas de sua nova escolha. Assim, querer criar novos cânones e ao mesmo tempo querer estar isento de qualquer exclusão é um paradoxo, um “beco sem saída”, pois todos os cânones são mecanismos de seleção e exclusão, de forma que o melhor a fazer, acredito eu, seria abertamente admitir o teor político e histórico dos cânones e que relações de poder poderiam ali estar subjacentes.

Por constituírem caracteristicamente mecanismos de seleção e exclusão, o cânone e a canonização implicam necessariamente relações de poder, e questionar esses cânones significa uma tentativa de minar essas relações de poder. Há, porém, diferentes estratégias de questionamento do cânone e diferentes formas de essas estratégias serem utilizadas, de acordo com cada contexto. Eu poderia simplificá-las excessivamente e dizer, correndo o risco de cair num binarismo redutor, que essas estratégias poderiam ser classificadas como as que questionam *de dentro e por dentro*.

Quando me refiro a questionar o cânone *de dentro*, falo das práticas das(os) revisionistas, geralmente ligadas ao projeto político feminista, mas também reivindicando

---

<sup>14</sup> Vide MCROBBIE, Angela. “The ES and the Anti-ES: New Questions for Feminism and Cultural Studies”. In: *Cultural Studies in Question*. Ed. Marjorie Ferguson e Peter Golding. London: Sage Publications, 1997.

<sup>15</sup> Vide GUILLORY, Op. Cit.

lugar para as obras de autoras(es) pertencentes às chamadas minorias. Uma de suas propostas é a da criação de contracânonos ou de outros cânones: dos não-canônicos. Essa proposta teve e está tendo ainda grande impacto nos departamentos de Literatura nos EUA, por exemplo. No Brasil não há, pelo menos que eu conheça, movimentos tão fortes quanto os norte-americanos, nos departamentos de Literatura, no sentido de utilizar-se um cânone completamente novo.

Chamo isso de questionar o cânone *de dentro* em função de que não se questiona a existência do cânone e da canonização, e sim, o objetivo parece ser uma apropriação política estratégica desse mecanismo de poder, a fim de garantir uma posição de prestígio para outras(os) autoras(es), estéticas, formas e gêneros literários não-privilegiados tradicionalmente, garantindo-lhes um espaço que até então sempre lhes fora vedado.

Por outro lado, chamo de questionar o cânone *por dentro* as práticas que envolvem sua politização, mas também a sua historicização, ou seja, que vêem o cânone como produto das práticas e discursos de cada época, e que por isso, antes de questionar um cânone (digamos, o ocidental de Harold Bloom), questiona a própria canonização. Roberto Reis<sup>16</sup> é um dos adeptos dessa visão, segundo a qual criar outros cânones, mesmo tendo configurações ideológicas não-hegemônicas em vista, seria ainda assim reafirmar a exclusão de certas(os) autoras(es) e reproduzir as mesmas estruturas de poder que estariam, a princípio, sendo questionadas, porém com outras configurações. Questionar o cânone *por dentro* envolveria ir além de uma nova proposta canônica, relativizando qualquer lista de obras e autores pelo fato de representarem, geralmente, o gosto ou a ideologia de um grupo restrito, que esteja em determinado contexto institucional, dotado de determinada quantidade de poder (de canonizar) que o torna capaz de fornecer o estatuto de literário a determinado conjunto de textos.

Tanto em uma quanto em outra dessas linhas de questionamento, há pontos a serem discutidos. No primeiro caso, da crítica do cânone feita *de dentro*, que propõe a criação de contracânonos, parte-se, segundo John Guillory, da crença de que há uma diferença fundamental entre trabalhos canônicos e não-canônicos. Pensar desta maneira justificaria o esforço de querer deslocar o estatuto de canônico para textos ditos não-canônicos, uma vez que geralmente, de acordo com essa visão, esses textos seriam sempre escritos por minorias ou por autores excluídos em função de seus lugares na estrutura do gênero, raça, classe, etc. Desta maneira, os textos não-canônicos seriam essencialmente subversivos e portadores de

---

<sup>16</sup> REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

valores não-hegemônicos, o que seria cair num reducionismo excessivo, numa ilusão simplista de que o fato de alguém ser oprimido em função de um ou mais vetores de identidade traz-lhe automaticamente consciência do fato de ser dominado e o torna solidário com outros sujeitos cuja identidade também seja construída sob qualquer forma de opressão. Chamo isso de simplista porque, como argumenta Susan Friedman em seu ensaio “Beyond gender”<sup>17</sup>, os vetores de opressão também variam geograficamente, em função do momento, do local e da situação em que alguém esteja envolvido.

Da mesma forma, se uma escritora ou um escritor tem um posicionamento contra a cultura dominante em relação a um determinado assunto, isto não significa que necessariamente sua obra abordará questões que reflitam seu pensamento sobre o assunto. Não há necessariamente uma relação direta entre a pessoa do autor e a obra. Por exemplo, se uma obra é escrita por um homem negro de classe trabalhadora, ela até poderá contemplar parte da experiência de opressão de raça e classe do autor, ou não, e não implica nenhum compromisso do autor em questionar qualquer tipo de opressão, como a de gênero. Já em uma obra escrita por uma autora lésbica, branca e burguesa, os vetores de gênero e sexualidade até poderão ser postos em evidência, sem que sejam questionadas questões de classe e raça. No caso do exemplo citado, ambos autores seriam oprimidos, porém em função de aspectos diferentes, de forma que poderiam ainda assim, em seus textos, estar reproduzindo valores hegemônicos em relação a outros vetores de identidade, que lhes poderiam dizer respeito ou não.

Isso poderia ser especificamente aplicado em relação à obra de Gilka Machado, em que predomina um eu-lírico que representa mulheres brancas, heterossexuais (com exceções, é claro). O fato de a autora pertencer à classe trabalhadora não implica, necessariamente, que sua produção poética enfoque basicamente questões de classe, ou que possamos ler na sua poesia representações de mulheres pertencentes às classes populares, embora até se possa encontrar esse tipo de exemplo em sua obra, como é o caso do seguinte poema:

#### *A UMA LAVADEIRA*

*Minha vizinha lavadeira,  
mal nasce o sol, põe-se a cantar;  
canta a manhã, a tarde inteira,  
mais me parece uma rendeira  
nivosos sons desfiando no ar.*

---

<sup>17</sup> FRIEDMAN, Op. Cit.

*De suas mãos o alvor é tanto  
que, às vezes tenho a convicção  
de que, talvez por um encanto,  
alvo se torne tudo quanto  
os dedos seus tocando vão.*

*Quando ela vai ao coradouro  
finas cambraias estender,  
olhos azuis, cabelo louro,  
tudo em seu corpo canta em coro  
pela alegria de viver.*

*Se a lua sobre os silenciados  
campos ao luar abre os lençóis,  
não mais então lhe ouço os trinados,  
mas cuido ver, por sobre os prados,  
dormir, sonhar a sua voz.*

*Debalde o espírito perscruta  
de onde lhe vem esse poder  
de, sem possuir a força bruta,  
assim tornar clara, impoluta  
roupa que às mãos lhe venha ter.*

*Não poderei, por mais que o queira,  
dado me fosse e dos desvãos  
de minha dor tirar inteira  
esta alma, ó linda lavadeira,  
para o crisol de tuas mãos.*

*Ao teu labor, que assim depura,  
tenho este anseio singular:  
pudesses tu, leda criatura,  
lavar minha alma da amargura  
e pô-la ao sol para secar.<sup>18</sup>*

Ou seja, a obra de Gilka Machado é um exemplo de que nem sempre as obras não-canônicas serão completamente subversivas e transgressoras em relação aos valores ou às diversas questões políticas e sociais de uma época, e que às vezes, mesmo o sendo, se lidas em outro momento ou situação poderão ser consideradas até mesmo ingênuas, em termos de

<sup>18</sup> MACHADO, Gilka. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978, p. 139-140. A homenagem, através do poema, feita “a uma lavadeira”, fala de uma mulher que canta, lembrando o ditado que dizia: “destino das lavadeiras lavar cantando” e não implica nenhum tipo de crítica social à condição das lavadeiras (sendo vizinha do eu lírico, poderíamos supor que ambas pertencessem às classes menos abastadas), expostas diariamente à possibilidade de serem contagiadas com doenças pelas roupas sujas, sendo expulsas junto com outros moradores para bairros mais longínquos e com suas dificuldades em continuar realizando o seu trabalho, já que em algumas cidades foram proibidas de utilizar fontes e chafarizes para lavar roupas, por exemplo. Isso não significa, no entanto, que a obra de Gilka Machado seja despolitizada, pois é composta por vários poemas que passam valores que estão de acordo com as idéias feministas da época. Simplesmente os efeitos de discurso que dão existência aos sujeitos poéticos não estão ligados a esse tipo de questão social (a de luta de classes ou das lavadeiras, por exemplo), e sim a outras questões.

diversificarmos o seu conteúdo também em função da origem social dos autores das obras estudadas.<sup>19</sup>

Nos Estados Unidos, tem havido nos departamentos de Inglês um forte movimento no que se refere ao estudo de obras de autores(as) provenientes das minorias. Essa ação tem se dado em função das políticas de representação das minorias, que se refletem, nesses departamentos, em trabalhos de questionamento do cânone. Mas como tem se caracterizado esse tipo de movimento no Brasil?

### 1.1. O questionamento do cânone no Brasil: as revisionistas feministas

*(...) raramente encontramos um nome feminino antes dos anos 40, quando folheamos manuais de literatura e as antologias brasileiras mais conhecidas. E é precisamente porque temos consciência de tal situação e pretendemos rever a participação da mulher nas letras nacionais, que realizamos todos esse trabalho de recuperação de autoras, reexaminando seus textos e questionando o cânone literário nacional. O objetivo comum de nossos trabalhos sabemos é o enriquecimento da literatura através do estabelecimento de um novo cânone que contenha também as escritoras do passado que merecerem aí serem incluídas.*

*(...) detectar as nuances da tradição literária das mulheres: o percurso, as dificuldades, os temores e as estratégias para romper o confinamento em que viviam e, ao mesmo tempo, promover a revalorização da literatura que no passado não recebeu atenção adequada e dos momentos históricos que testemunharam o incremento dessa produção.*

*Se pretendemos realmente interferir no estabelecido é preciso ir um pouco mais além do que cada uma trabalhar isoladamente, estudar autoras e repetir que o cânone é reflexo do patriarcalismo.<sup>20</sup>*

O cenário da crítica feminista no Brasil tem se caracterizado por um forte movimento de recuperação de escritoras esquecidas, principalmente das que viveram e/ou publicaram suas obras durante o século XIX<sup>21</sup>. Esse trabalho de resgate (aliás, na minha opinião,

<sup>19</sup> Vide GUILLORY, Op. Cit.

<sup>20</sup> DUARTE, Constância Lima. O cânone e a autoria feminina. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *Mulheres e literatura: (trans) formando identidades*. Porto Alegre: Palotti, 1997. p. 60.

<sup>21</sup> Vide MUZART, Zahidé L. (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1999, importante trabalho revisionista elaborado com a colaboração de diversas pesquisadoras brasileiras.

questionamento das estruturas de poder. Isso ocorre na medida em que as(os) teóricas(os) vão buscando “esmiuçar” os mecanismos de opressão e por isso mesmo não podemos deixar de ver os valores como históricos. É em função disso que uma obra não-canônica poderá vir a tornar-se canônica em outro momento da história ou vice-versa.

Mesmo assim, retornando à questão da proposta política das(os) revisionistas, seu propósito tem sido abrir o cânone para acrescentar os trabalhos das minorias, com o objetivo de que passem a ser estudados nas universidades, a fim de que se crie um currículo “representativo” de textos literários provenientes desses grupos menos privilegiados. Muitas vezes, porém, algumas(ns) revisionistas parecem partir do pressuposto de que os(as) autores(as) serão necessariamente canônicos(os) ou não- canônicos(as) em função de serem provenientes, respectivamente, de grupos sociais dominantes ou subordinados. Embora na maior parte dos casos isso ocorra realmente (de os canônicos serem escritores(as) provenientes de grupos sociais privilegiados e os não-canônicos, de grupos não-privilegiados), podemos acreditar que faz sentido ter como objetivo político lutar por ampliar a representação das minorias em posições de poder (neste caso, mais especificamente, através de lutas políticas dentro das universidades e principalmente nos departamentos de Literatura; pela leitura e canonização de textos produzidos por autores pertencentes a essas minorias).

Mas cabe aqui perguntar: estariamos realmente representando os grupos de minorias através da canonização de obras de autores (desses grupos) provenientes ou pertencentes? Podemos pensar essa questão de forma a apoiar essas lutas políticas e levando em conta os argumentos acima apresentados da seguinte forma: se não há uma relação direta entre a identidade do autor e o conteúdo da obra, pelo menos essa política da representação de minorias no cânone tem a possibilidade de poder desconstruir alguns estereótipos tradicionalmente criados sobre as imagens das minorias, nem que seja sobre a lenda de que elas não produzem literatura. Mesmo assim, acredito que o aumento da representação das minorias no cânone, ou, por exemplo, na mídia, não diminui nem diminuiria os efeitos da exclusão social, embora possa contribuir para que seja construída uma imagem mais ampla da diversidade social. Acredito que esse tipo de ação política contribuiria “quebrando” o padrão privilegiado, discursivamente construído sobre um determinado modelo de sujeito, comportamento, modo de vida, etc. que é reproduzido por meios diversos (mídia, cinema, literatura, TV, entre outros). Mas, voltando o nosso enfoque para a Literatura, mais especificamente, é possível tornar o currículo literário um local de prática política ao

muitíssimo importante), aliado a uma valoração positiva atribuída às obras das mulheres, constitui um esforço político de intelectuais feministas brasileiras no sentido de criar uma espécie de contracânone ou um cânone das mulheres, ou seja, consiste em uma pesquisa revisionista do cânone brasileiro do século XIX sob o ponto de vista do cânone como estrutura excludente das escritoras mulheres *em função do fato de serem mulheres*. Essas pesquisas, de uma forma geral, partem do seguinte ponto: a crença na necessidade de canonizar escritoras brasileiras a fim de que possam ser “reconhecidas” pelo seu trabalho ou por sua iniciativa literária.

É importante acrescentar, antes de tudo, que o trabalho dessas pesquisadoras no sentido de encontrar, reler e publicar os trabalhos das escritoras brasileiras do passado tem sido notável, pois sem elas muitas obras e autoras que têm vindo à tona teriam ficado para sempre esquecidas e seriam definitivamente apagadas pelo tempo do cenário da Literatura Brasileira.

Embora imbuídas de um trabalho de resgate louvável em todos os sentidos, de uma forma geral, as revisionistas feministas brasileiras têm defendido a preservação da existência do cânone como mecanismo de prestígio. Segundo a afirmação de Constância Lima Duarte, no fragmento citado, o objetivo das revisionistas é inserir as escritoras brasileiras do passado no cânone, ou melhor, “estabelecer um novo cânone” que incluía escritoras cujas obras contenham “valor literário”. Sendo essa a intenção de seu trabalho, afirmo que essas pesquisadoras estão movidas por uma lógica que representa o outro lado da mesma moeda daquilo que exclui ou excluiu as mulheres escritoras (e os[as] representantes das ditas minorias): a defesa da existência de um cânone como mecanismo de prestígio. É como se afirmassem que seria necessário “abrir” o cânone para incluir obras de mulheres, negros, pobres e outros excluídos, supondo que ele esteja “fechado”.<sup>22</sup> O problema deste posicionamento teórico, definido como uma “inversão do cânone” é que, embora haja uma ampliação canônica, o cânone não deixa ou deixaria de ser excludente.

Nesta parte do trabalho, meu objetivo é contribuir de alguma forma com as importantes pesquisas das revisionistas brasileiras. Para isso, pretendo: a) discutir e relativizar alguns dos conceitos por elas apresentados em trabalhos de sua autoria sobre a questão das mulheres e do cânone no Brasil; b) mostrar que, mais importante do que defender uma expansão do cânone para nele incluir mais uma escritora ou poetisa, seria o próprio trabalho

---

<sup>22</sup> Para Bloom, o cânone está sempre aberto para a entrada do que ele chama de novos “escritores fortes”, o que para ele significa aqueles escritores “que têm débito com a tradição canônica ocidental”. Vide BLOOM, Harold. Op. Cit.

que já fazem elas mesmas, que é o de procurar, reler e publicar as obras dessas mulheres; e c) que um dos pontos mais interessantes disso tudo seria ainda teorizar sobre esse trabalho revisionista, que diz respeito diretamente também a Gilka Machado, outra das poetisas excluídas do cânone.

Mas, como antes foi dito, a tônica dos trabalhos das revisionistas brasileiros tem sido trazer à tona obras de mulheres “injustamente” esquecidas. Para fazer essa afirmação, parto, desde aqui, de considerações feitas por revisionistas como Zahidé Lupinacci Muzart, Sílvia Paixão e Constância Lima Duarte. Segundo Muzart, no Brasil, somente a partir do primeiro quartel do século XX a literatura de autoria feminina começa a ser visível. As escritoras do século XIX, *ainda que produtivas e singulares* foram excluídas do cânone literário, que “era forjado unicamente pela crítica e historiografia masculinas”.<sup>23</sup>

A idéia de injustiça, presente no discurso das revisionistas, surge em função da afirmação de que mesmo tendo as escritoras produzido obras possuidoras de um *verdadeiro valor literário*, ainda assim seus nomes não estão presentes nas *antologias tradicionais* ou nas *histórias literárias*, suas obras não são discutidas e estudadas nas universidades e muito menos nas escolas. Para a ausência dos nomes das escritoras dos manuais de Literatura teriam ocupado importante papel os *críticos literários* de cada época, que, ou emitiam julgamentos “condescendentes”<sup>24</sup> em relação às obras de autoria feminina, ou simplesmente não as julgavam dignas de nota. A pesquisadora Rita Terezinha Schmidt vê este fato como algo que se poderia mesmo esperar, posto que os críticos, influenciados pelos discursos e práticas da sociedade em que viviam, teriam inevitavelmente se posicionado de forma a deixar de lado a literatura produzida por mulheres e, conseqüentemente, contribuído com isso para a crença de que as mulheres não seriam capazes de produzir “literatura de verdade” ou “clássicos”, já que esse era o pensamento dominante.<sup>25</sup>

O argumento das revisionistas de que a exclusão das escritoras mulheres do cânone deveu-se ao fato de serem mulheres em muitos casos é verificável, especialmente no que se refere à História da Literatura no Brasil e também à Academia Brasileira de Letras (talvez uma das mais importantes instituições de canonização desde sua criação até boa parte do século XX). Um exemplo foi o que teria ocorrido com Júlia Lopes de Almeida, uma das romancistas cuja obra tornou-se mais popular no início do século passado. A escritora nunca chegou a ser membro da Academia Brasileira de Letras, embora tenha participado das

<sup>23</sup> MUZART, Op. Cit. nota n.º 21, p.18.

<sup>24</sup> Vide PAIXÃO, Sílvia P. *A fala-a-menos*. Rio de Janeiro: Nûmen, 1987.

<sup>25</sup> SCHMIDT, Rita T. *Estará o cânone em estado de sítio?* Comunicação, mimeo.

reuniões para a sua formação. Foi eleito para a instituição seu marido, Filinto de Almeida, e, segundo Norma Telles, “até hoje, pelos cantos dos saguões comenta-se que sua eleição foi uma homenagem a ela”<sup>26</sup>, que, pelo fato de ser mulher, não teria sido convidada a ocupar uma cadeira na Casa de Machado de Assis. Se este foi o real motivo de dona Júlia Lopes de Almeida não ter sido convidada a ocupar uma cadeira na ABL, a causa teria sido preconceito, presente nas regras impostas pelos costumes, pois não estava prevista no regulamento a proibição da entrada de mulheres na instituição. Essa exclusão da Academia, que teria ocorrido em função do fato de uma escritora ou poetisa ser mulher, também teria se verificado, segundo Sylvia Paixão, com Amélia Bevilacqua, em 1930. Segundo a autora, não teria sido dada à escritora sequer a chance de concorrer com os candidatos do sexo masculino.<sup>27</sup>

Esses exemplos têm sido usados pelas revisionistas feministas brasileiras do cânone como uma espécie de comprovação de seus argumentos, principalmente pelo fato de que elas, apresentando exemplos como os citados acima, acabam por defender, direta ou indiretamente, a existência do cânone, *desde que ele seja aberto à inclusão das obras das mulheres*. Não quero criar aqui a impressão de que estou contra o trabalho de importância crucial que realizam as revisionistas, de resgate de obras e escritoras, longe disso. Só não acho que, reafirmando o que já havia dito anteriormente, a canonização seja inerente ao trabalho de resgate, especialmente tendo como justificativa para a exclusão canônica de obras de autoras mulheres a “injustiça”.

Diz Zahidé L. Muzart: “(...) na questão do resgate, devemos ter em mente que não se trata de uma substituição: os consagrados pelos esquecidos. Isso seria muito tolo”<sup>28</sup>. Entretanto, o objetivo das revisionistas citadas, de uma forma geral, tem sido dar um lugar ao sol às escritoras de obras de “qualidade literária” que foram marginalizadas e silenciadas por motivos não-literários, ou seja, canonizá-las por “merecimento estético”. Essa primeira linha de questionamento do cânone desenvolve seus trabalhos na clave da busca de igualdade de direitos de canonização para as obras de homens e mulheres, ou para todos, de forma que viesse a formar-se “um cânone mais justo e igualitário”. Esse cânone deveria ser aberto às obras de autoras(es) excluídas(os) também em função de sua raça, classe ou qualquer outro vetor de identidade, desde que essas obras pudessem ser consideradas possuidoras de “qualidades literárias intrínsecas”.

<sup>26</sup> TELLES, Norma, Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary; BASSANEZI, Carla (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997. p. 440.

<sup>27</sup> PAIXÃO, Sylvia P. A literatura feminina e o cânone. In: SCHMIDT, Op. Cit., p. 7.

<sup>28</sup> MUZART, Zahidé. A questão do cânone. In: SCHMIDT, Op. Cit., p. 85.

Como podemos ver, a proposta das revisionistas *não é questionar o processo de canonização, e sim propor uma democratização do cânone*. A afirmação abaixo, de Zahidé Muzart, poderia servir como justificativa para a canonização das obras de escritoras mulheres:

*A questão do cânone é antiga e permanente. Estar dentro do cânone, depois de morto ou estar no cânone, em vida? Não é à toa que, as "socialites" acumulam os cronistas sociais dos jornais de convites, presentinhos e dinheiro, pois, o esquecimento de seus nomes é uma maneira de estar fora de um cânone que, se diferente do literário, é mesmo assim a lei à qual se curvam muitas e muitas pessoas no mundo inteiro.*<sup>29</sup>

O trecho acima citado explicita o interesse político por traz do trabalho de canonização, pois trata a inserção das escritoras no cânone como uma forma de colocar as mulheres em um lugar de poder e contribuir para que elas se tornem conhecidas e estudadas. Porém, segundo John Guillory, "não é necessário clamar por *status* canônico para obras não-canônicas a fim de justificar seu estudo".<sup>30</sup> Buscar a canonização das mulheres, ou inseri-las no cânone dos homens, seria afirmar os critérios deles em relação às obras delas, a fim de fazer com que elas sejam reconhecidas a partir de uma luta política. Trata-se de uma atuação que se limita a criticar o cânone "por fora", invertendo-o e assim reafirmando as práticas sociais excludentes que ele reflete com sua listagem de obras consideradas "excelentes". Embora essa nova lista canônica possa vir a incluir obras de autores de diversos segmentos sociais, raciais, étnicos, geográficos, etc., de forma a parecer representativa de diversos grupos desprovidos de poder, ainda assim será excludente. Agora, não mais pelo critério da identidade social dos autores, mas pelos critérios adotados para a escolha desses textos. Com isso, tenta-se resolver o problema de ser o cânone uma estrutura de exclusão daqueles desprovidos de capital cultural, criando um novo sistema de exclusão baseado em critérios que, dependendo das premissas em que estiverem baseados, também poderão estar servindo de uma forma ou de outra aos interesses dominantes.

Mas quais seriam esses critérios adotados pelas revisionistas para, reproduzindo as palavras de Constância Lima Duarte, "o enriquecimento da literatura através do estabelecimento de um novo cânone que contenha também as escritoras do passado que merecerem ai serem incluídas"?<sup>31</sup> Que critério ou que critérios determinariam quais seriam as

<sup>29</sup> MUZART, Op. Cit., p. 82.

<sup>30</sup> GUILLORY, Op. Cit., p. 16.

<sup>31</sup> DUARTE, Op. Cit., p. 60.

obras canonizáveis e as obras que deveriam continuar não-canônicas? A forma, o conteúdo, os temas? Seriam os mesmos critérios utilizados na avaliação das obras já tidas como canônicas ou seriam levadas em conta as outras diferenças – culturais, econômicas, sociais, políticas, etc. – já que geralmente os socialmente excluídos não dispõem do acesso às escolas e à cultura erudita? Por outro lado, não seria condescendência julgar as obras femininas por outro critério diferente do aplicado às obras dos homens?

Entramos aqui na questão do julgamento de valor aplicado pelas revisionistas às obras de autoria feminina por elas recuperadas, já que seu objetivo vai além de resgatar os textos das mulheres, demonstrando que “elas existiram, que se rebelaram contra o papel ‘natural’ que lhes foi sempre assinalado – o do confinamento da vida doméstica – e que desejaram ter suas vozes ouvidas”.<sup>32</sup>

É um objetivo das revisionistas ver as obras das mulheres nos manuais de História da Literatura, mas não em capítulos à parte, pois esses manuais são vistos como lugares de poder, providos de poder de canonização. Segundo Muzart, “lutar pela inserção das mulheres no cânone literário é uma questão feminista: a inclusão das marginalizadas”.<sup>33</sup> Mas quais seriam elas, as marginalizadas? Todas as mulheres que no passado escreveram? Se sim, o critério de valor adotado seria o fato de a escritora ser considerada uma mulher pela revisionista. Se não, eu novamente questiono, qual seria o critério de valor adotado pela revisionista para canonizar obras de mulheres?

Infelizmente, não ficam claros esses critérios. Eles ficam subentendidos, dificultando o processo teórico de pensar o revisionismo feminista brasileiro. Segundo Barbara Smith,<sup>34</sup> poderíamos pensar que as(os) críticas(os) sempre deveriam explicitar os seus critérios, mas elas(es) não vêem motivos para isso quando estão certos(as) de que suas opiniões podem ser entendidas mais ou menos da mesma forma por aquelas(es) a quem as endereçam, e por isso não as esmiúçam. Desta maneira, como as revisionistas feministas estão querendo incluir as obras das mulheres no cânone, elas não especificam os seus critérios de valor para analisá-las. Talvez isso ocorra porque, provavelmente, partem do pressuposto de que serão entendidas da mesma maneira por aquelas(es) a quem a endereçam o resultado de seus trabalhos, de forma que esses critérios estariam subentendidos, uma vez considerados óbvios (pelas pesquisadoras). O que não fica previsto é que efeito pode vir a ter suas escolhas canonizadoras para pessoas que não partem dos mesmo referentes de valor que essas

<sup>32</sup> MUZART, Zahidé. *Pedantes e Blas-bleus: história de uma pesquisa*. In: MUZART, Op. Cit. nota n.º 21. p.19.

<sup>33</sup> Id., *Ibid.*, p. 25.

<sup>34</sup> SMITH, Op. Cit., p.177-185.

pesquisadoras, ou que questionam os julgamentos de valor institucionalizados e dotados tradicionalmente de poder social e cultural.

Para Zahidé L. Muzart, é o gosto da(o) crítica(o) que determina a excelência da obra, mas acrescenta que também: "é necessário refletir sobre o próprio fazer literário e (...), assumir como fundamental o trabalho da arte"<sup>35</sup>. Tal afirmação mescla a idéia de valor estético com a questão do gosto. Porém, segundo Barbara Smith<sup>36</sup>, a percepção estética ou do valor estético de uma obra é particular e pode estar simplesmente ligada à gratificação sensorial/perceptual que o(a) leitor(a) obtém a partir da leitura do texto. Mas o que determina afinal o valor? Como se poderia pensar a questão do valor para além dos critérios de gosto ou do essencialismo? Do particularismo, do subjetivismo absoluto, ou da questão "universal" do cânone, de uma qualidade "essencial" generalizante? Se nos é vedada a possibilidade de estar fora do valor, o valor de um texto pode ser pensado sob diferentes formas de positividade, que podem resultar do engajamento de diferentes pessoas com ele, em diversos tempos.

Assim, como somos sujeitos que estamos ao mesmo tempo sendo formados e assujeitados pelos discursos, podemos estar constantemente desconstruindo esses mesmo discursos que nos formam e produzindo novas possibilidades de ser individual. O valor que atribuímos às obras e a tudo que está em relação conosco estará sempre em constante processo de formação e desconstrução e variará de acordo com as mutações que sofremos como sujeitos, ou seja, em função das modificações teóricas e práticas com as quais estivermos em contato.

Assim sendo, melhor seria relativizar o valor das obras de mulheres ou de quaisquer outras obras e admitir que os movimentos canônicos são uma questão de moda. Se hoje valorizamos determinadas obras é porque há interesses nossos nisso, não um valor real nelas que tenha provocado essa reação. Se houve preconceito dos críticos da época sobre as obras das mulheres do século XIX, resgatá-las e colocá-las nos meios de prestígio literário é um valioso trabalho político feminista e não uma ação mais próxima da "verdade" sobre o valor literário dessas obras. Isso seria admitir que o critério adotado para o resgate de obras e de autoras é o critério político e histórico, em constante movimento e transformação, que também é determinante do critério estético, que seria ao mesmo tempo pessoal, mas não essencial e sim temporariamente construído, e em constante processo de construção e desconstrução discursiva.

<sup>35</sup> MUZART, Zahidé. "A questão do cânone". In: SCHMIDT, Rita, Op. Cit., p.89

<sup>36</sup> SMITH, Op. Cit.

## 1.2. O revisionismo crítico de Vera Queiroz e as escritoras brasileiras do século XX

Uma outra linha de trabalho desenvolvido no Brasil em busca da inserção no cânone de obras de escritoras brasileiras é a que tem desenvolvido, por exemplo, Vera Queiroz. Essa pesquisadora, diferentemente da maioria das revisionistas citadas anteriormente, desenvolve suas pesquisas a partir da obra de escritoras do século XX. Em seu ensaio *Linhas de força femininas no cânone literário brasileiro*<sup>37</sup>, Queiroz faz uma crítica a alguns setores do criticismo feminista historicista praticado no Brasil (mais especificamente, esta linha de recuperação de escritoras do século XIX para o cânone literário), quando tal linha defende, sob a influência dos primeiros ensaios mais radicais da crítica literária feminista norte-americana dos anos 70 e 80, a desvalorização do “cânone tradicional masculino”, por considerá-lo “responsável” pela não-valorização das obras de autoria feminina. Um exemplo dessa visão estaria na seguinte frase, de Constância Lima Duarte: “Se pretendemos realmente interferir no estabelecido é preciso ir um pouco mais além do que cada uma trabalhar isoladamente, estudar autoras e repetir que o cânone é reflexo do patriarcalismo”.<sup>38</sup>

Queiroz discorda dessa visão e afirma:

*Se parece claro que tal enfoque pertence a um momento de radicalismo do feminismo “defensivo” norte-americano, com sua especificidade cultural própria, parece claro, igualmente, que nós, brasileiros, não temos e jamais tivemos condições culturais, sociais e políticas de abdicar de nossa tradição literária canônica, seja ela masculina ou feminina. Isso não significa que tal tradição não deva ou não possa ser investigada, sob a égide da crítica cultural, da crítica feminista, da crítica histórica ou da crítica tout court.*<sup>39</sup>

Embora admitindo a crítica cultural feminista do cânone, Queiroz desenvolve seu trabalho sob a visão teórica de Harold Bloom, que é avessa à crítica cultural e feminista, mas que, segundo ela, é imprescindível para a discussão do tema. O viés tomado por Queiroz de

<sup>37</sup> QUEIROZ, Vera. *Linhas de força femininas no cânone literário brasileiro*, GT A mulher na literatura. [www.amulhermaliteratura.ufsc.br](http://www.amulhermaliteratura.ufsc.br).

<sup>38</sup> DUARTE, Op. Cit.

<sup>39</sup> QUEIROZ, Op. Cit. Nota 37.

Bloom é principalmente o da teoria da “angústia da influência”, ou seja, uma apropriação bloomiana do complexo de Édipo de Freud. Em ambos os casos, trata-se do desejo do filho de suplantar ou “matar” o pai. A diferença entre a teoria psicanalítica de Freud e a teoria literária de Bloom é que para este, quem exerce o papel de pai é um outro poeta mais antigo, de cuja genialidade literária expressada nas obras o novo poeta se apropria para recriá-la de forma original e mais bem-acabada, por assim dizer, em sua própria obra, superando o antecessor. A força inovadora das obras, diz Queiroz explicando Bloom, viria do ato de enfrentar e de tentar reescrever a tradição dos autores canônicos precursores, e ainda: “na análise da natureza e da especificidade desse lugar; nos débitos quanto aos precursores que se podem ler nelas a contrapelo, bem como nas rasuras que as novas obras impõem às antecedentes”.<sup>40</sup>

Sob essa visão teórica, Vera Queiroz desenvolve sua pesquisa sobre a obra de escritoras como Rachel de Queirós, Lya Luft, Clarice Lispector, Marilene Felinto e Hilda Hilst e seu diálogo com a tradição literária brasileira, dando a ela continuidade e prestando homenagem, ou dela afastando-se. A autora, no entanto, como segue a chave de Bloom, tem buscado a influência para as obras dessas mulheres em autores canônicos homens. Interessante, creio eu, já que é adotado um viés feminista para a pesquisa, seria um estudo deste tipo em que pudéssemos buscar, então, a influência de escritoras em obras de outras escritoras. Esse tipo de trabalho, porém, para ser realizado sob a mesma visão teórica adotada por Queiroz, exigiria, pelo menos, que houvesse um rol de escritoras canônicas que produzissem essa dita “ansiedade” nas obras de novas(os) escritoras(es). Uma pergunta poderia ser feita, se fôssemos adotar a teoria bloomiana e uma adaptação da proposta de Queiroz, embora as escritoras por ela estudadas estejam entre as primeiras canonizadas: será que já não há esta “ansiedade” presente nas obras de Marly de Oliveira, Olga Savary e outras autoras contemporâneas de poesia erótica em relação à obra de Gilka Machado, embora lhe tenha sido negado, até há pouco tempo, o estatuto de poetisa canônica? Ou seja, um questionamento feminista que antes de tentar mostrar uma verdade mais “verdadeira”, procurar mostrar um posicionamento político: não poderíamos, se fosse de nosso interesse de alguma forma, filiar-nos à teoria de Bloom e buscarmos em vez da superação poética do pai a influência poética da mãe? Às(aos) adeptas(os) da teoria psicanalítica, por que não eleger o viés teórico de Hélène Cixous, por exemplo, no lugar do de Harold Bloom? Deixo a resposta deste questionamento para uma outra pesquisa, mas talvez possa ser esse o fruto, por exemplo, do trabalho das feministas revisionistas de agora e sua busca de canonização das

---

<sup>40</sup> Idem, *ibidem*.

escritoras do século XIX: a criação, no futuro, de uma tradição baseada em obras escritas por mulheres, considerando que defendem o cânone como lugar de prestígio para obras e autoras, ou seja, a tradição apontada por Virginia Woolf em seu clássico *Um teto todo seu* e que parece ser o alvo de seus trabalhos.

### 1.3. O caso Gilka Machado: movimentos canônicos

Levando em conta a minha argumentação teórica até agora, surge uma questão: este é ou não um trabalho revisionista? De certa forma sim, pois ao fazer a escolha de trabalhar com a obra de Gilka Machado, uma poetisa brasileira do início do século XX cuja obra ainda é pouco conhecida hoje, estou relendo e atribuindo significados a suas poesias sob a égide das teorias contemporâneas e realizando esta leitura em um lugar (a universidade) que possui poder de atribuir *status* de canônica a essa obra.

Sei que, embora o objetivo desta leitura não seja buscar a canonização da obra da autora em questão, a canonização é feita como que automaticamente, em função do contexto, do lugar e da forma como este estudo é apresentado, especialmente se o direcionamento da pesquisa fosse a busca da demonstração da presença de valores estéticos canônicos na poesia de Gilka Machado. Trabalho com esse objetivo e teor já foi realizado por Nádía Gotlieb, em seu ensaio “Com Dona Gilka Machado, Eros pede a palavra (Poesia erótica feminina brasileira nos inícios do século XX)”<sup>41</sup> e mais extensamente por Sylvia Perlingeiro Paixão, em sua dissertação *A fala-a-menos*.<sup>42</sup> Não digo que as autoras tenham esgotado as possibilidades de leitura da obra, nem que a tenham feito por inteiro. Mesmo assim, volto a enfatizar que para mim, já que não tenho como objetivo a canonização da escritora (através da estética) como justificativa para meu estudo, acredito que mais interessante é a discussão de como e por que sua obra foi mantida à parte dos mecanismos de canonização, especialmente depois do início dos anos 20 e também de alguns processos materiais e simbólicos que estavam em andamento por época da publicação das obras, assim como sobre os discursos vigentes, os efeitos desses discursos e a relação com a recepção das poesias eróticas de Gilka Machado.

---

<sup>41</sup> GOTLIEB, Nádía. Com Dona Gilka Machado, Eros pede a palavra (Poesia erótica feminina brasileira nos inícios do século XX), *Polímica*, Revista de Criação e Crítica, n. 4, 1982.

<sup>42</sup> PAIXÃO, Op. Cit. nota n.º 24.

Um dos efeitos concretos, por exemplo, surgidos em função da recepção da obra de Gilka Machado no início do século, foi o fato de que hoje, de uma forma geral, suas poesias ainda são pouco conhecidas ou mesmo desconhecidas. Tal desconhecimento poderia ser atribuído a diversos fatores, entre os quais está o fato de que atualmente há muito poucos leitores de poesia. Porém, acredito que não é somente em função disto que o nome de Gilka Machado e também sua obra ainda sejam estranhos aos(as) alunos(as) de Letras e até mesmo a professores(as) de Literatura<sup>43</sup>, sem falar, então, para outros(as) leitores(as) ditos(as) “não especializados(as)”.

Os adeptos do cânone e os que o vêem como uma lista de “boas obras” talvez possam dizer que a razão de isto ter ocorrido é o fato de que Gilka Machado não era boa poetisa (embora provavelmente nunca tenham lido nenhuma de suas poesias), o que, segundo eles, poderia justificar o fato de não pertencer ao cânone e, conseqüentemente, não ser lembrada. Outros poderiam alegar, com certa razão, que não podemos de qualquer forma conhecer todos os poetas e todas as poetisas que surgiram durante o século XX, afinal seriam centenas... Ou ainda, simplesmente poderíamos perguntar: mas por que mesmo deveríamos lembrar *dessa* poetisa? Que teve ela, ou sua obra, de tão especial? Vamos nos localizar primeiro historicamente no Brasil do início do século XX e situar o papel das mulheres nessa época e poderemos, então, tirar nossas próprias conclusões.

---

<sup>43</sup> Em relação ao fato de ser pouco lida, tenho apresentado comunicações em alguns eventos literários, e geralmente poucas pessoas na platéia já ouviram antes falar em Gilka Machado.

## Capítulo II

### Modernidade, História, Literatura

Considerando o que foi dito no capítulo anterior, sobre resgate e canonização de obras de autoras brasileiras do passado, meu objetivo é analisar como e por que a obra de Gilka Machado foi esquecida e criticada e por que ficou fora dos mecanismos de prestígio. Para isso, é necessário recorrer ao contexto histórico e social da Belle Époque brasileira ou dos primeiros trinta anos do século XX, ou seja, a época da publicação e da recepção da obra em questão. Ao final deste capítulo, veremos que o conjunto de práticas e discursos dessa época acabou por criar um clima propício para o surgimento de uma obra como a de Gilka Machado, que foi pioneira no Brasil na produção de poesia erótica de autoria feminina, tendo, por isso, importância histórica. Mas por que teria sido a Belle Époque um período fértil para tal inovação literária? Primeiro, porque esse período constituiu um marco diferencial na sociedade brasileira e mundial, em vários aspectos, ou, como afirma Nicolau Sevcenko, pelo fato de

*...ter sido esse um período de mudanças drásticas em todos os setores da vida brasileira, mas principalmente porque a Literatura registrou essas mudanças e essas mudanças transformaram-se em Literatura, ou seja, os fenômenos históricos foram reproduzidos no campo das letras. O escritor passou a ver em seu trabalho literário o cumprimento de uma missão social e cívica.<sup>44</sup>*

E também porque essas mudanças envolveram, e de um modo como ainda não se tinha visto antes, as pessoas de forma rápida e completa, influenciando de forma definitiva suas vidas e a percepção que tinham do mundo. A partir desse momento, diferentes discursos

---

<sup>44</sup>SEVCENKO, Nicolau. *A Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 237.

estavam sendo implantados, novos terrenos estavam sendo percorridos e novos modelos de sujeito estavam emergindo.

A primeira parte deste capítulo de contextualização histórica trata de uma leitura da história do Brasil e do Rio de Janeiro do início do século XX, focalizando a relação entre as mudanças físicas que estavam ocorrendo na cidade, em função da modernização e da entrada de produtos europeus, e as modificações das subjetividades, tendo como dispositivo os vários discursos da modernidade, como a medicina, a psicanálise, o discurso jurídico e a própria Literatura. Nesta parte, quero também mostrar como o critério moral atinge uma posição de destaque na sociedade brasileira, como símbolo de desenvolvimento social, sendo amplamente apoiado pela igreja e pela ciência na chamada “Belle Époque” brasileira.

Na segunda parte, sem a menor a pretensão de abarcar toda a diversidade, pois isso seria humanamente impossível, trago a questão de como era a vida das mulheres (pertencentes ao povo e às elites) e dos padrões de comportamento que estavam sendo discursivamente propostos para elas, das lutas das feministas e do “contra-ataque” dos conservadores, que, amedrontados com as “ousadias” femininas, contribuíram com os discursos que defendiam a fixação das mulheres na esfera doméstica, de acordo com a idéia de rainha ou anjo do lar (a esposa/mãe/dona-de-casa).

Já na terceira parte, discuto a forma como a Literatura foi vista nos primeiros trinta anos do século XX, ou seja, a análise da Literatura como mecanismo de prestígio e de como teria sido encarada a atuação das mulheres neste setor. E concluindo o capítulo, há o que chamei de uma história de Gilka Machado, que conto a partir de uma coletânea de dados biográficos e autobiográficos sobre a poetisa. A essa “história da autora”, acrescento uma análise geral da obra de Gilka Machado ou uma leitura das características gerais de cada livro publicado por ela em cada época. Para isso, sirvo-me de comentários da crítica (literária) e de comentários sobre a pessoa da autora, registrados em documentos ou em livros, muitas vezes nos mesmos que contêm a crítica literária.

Ao contrário do primeiro capítulo, caracterizado pela discussão teórica, quero fazer aqui um breve apanhado historiográfico com o objetivo de situar a obra de Gilka Machado no contexto de sua produção e recepção, e, levando isso em conta, justificar a leitura que faço de sua obra (que vejo como passível de uma interpretação feminista) como transgressora dos padrões de sua época. Isso esclarecido, vamos ao texto.

## 2.1. Os discursos e os novos modelos de sujeitos

As mudanças físicas na sociedade brasileira – ou, mais especificamente, da sociedade fluminense dos trinta primeiros anos do século XX – ocorreram juntamente com a modificação das subjetividades. Surgiram, ao mesmo tempo (ou antes) que as práticas de reforma da capital, das campanhas de higiene e de modernização, os discursos de reforma das subjetividades, os quais pretendiam dar o direcionamento sobre o modo de os sujeitos comportarem-se, vestirem-se e de agirem de maneira dita “civilizada” ou de acordo com padrões europeizados. Para isso, discursos “civilizadores” foram incorporados a outros discursos de prestígio na sociedade do início do século XX e também passaram a fazer parte das práticas dos sujeitos que pretendiam dizer-se “modernos”.

Os discursos médico, jurídico, jornalístico, etc. e também o literário, unidos às práticas e à atuação da polícia e de outras instituições públicas, funcionaram como instrumentos de assujeitamento dos indivíduos, que deveriam adaptar-se às regras da “nova sociedade” que surgia, da qual fariam parte aqueles que pudessem reunir em si os atributos exigidos para serem considerados cidadãos “respeitáveis”.

Como as práticas de modernização eram também medidas de “aburguesamento”, elas serviram para reforçar os preconceitos de raça e classe, excluindo, de uma forma geral, os pobres (dos quais fazia parte a larga população de ex-escravos) do convívio com as prometidas “vantagens” trazidas pela implantação da modernidade na capital da República.

Um exemplo de medida de exclusão foi a lei de exigência do uso de paletó (para os homens) e sapatos para transitar no centro da capital. Essa lei não permitia que circulassem pela cidade pessoas que não fizessem uso de tal componente de vestimenta ou que andassem descalças,<sup>45</sup> ou seja, a moda, mais do que nunca, exercia o papel de instrumento de docilização dos corpos e passava a exercer papel fundamental na constituição do cidadão da nova sociedade, como mais um dos mecanismos de assujeitamento endossado pelo discurso jurídico.

Para se ter livre acesso ao centro, era preciso incorporar todo um conjunto de comportamentos e procedimentos, e aqueles que não cumprissem com essa exigência

---

<sup>45</sup> SEVCENKO, Op. Cit., p. 33.

passariam a representar o que se queria deixar para trás: a imagem do país pobre, doente e atrasado.

Com a finalidade de transformar a imagem na capital para que parecesse civilizada, além das obras e reformas e das exigências a respeito da vestimenta, foram proibidas as práticas culturais e religiosas populares já tradicionais, como o carnaval de rua, a festa da Glória, etc., e substituídas por festas a modelo das européias, com carnavais de pierrôs e colombinas. Da mesma forma, ou seja, de maneira impositiva, novos padrões de conduta tiveram que ser adotados pelas classes baixas, e seu comportamento passou a ser severamente fiscalizado. Um exemplo de procedimento que teve de ser adotado pelas classes populares foi a “conduta decente”.

A preocupação com a moralidade havia se tornado um símbolo de civilização e de progresso. Tendo isso em vista, tornou-se necessário que os cidadãos tivessem uma “conduta decente”, que passou a ser regulamentada e definida através do casamento oficial. Os promotores da moral e da ordem determinaram que toda união de homens e mulheres que não estivesse “regularizada” pelo contrato matrimonial seria considerada ilícita.<sup>46</sup> Vale lembrar que, o casamento dito “oficial”, até o final do século XIX, era quase uma exclusividade das classes mais abastadas, uma vez que estava estreitamente ligado aos interesses econômicos das famílias, sendo uma forma de manter o poder e de evitar a dissipação dos bens. Desta forma, nas classes altas, os pais continuavam atuantes sobre a escolha da melhor proposta matrimonial para as(os) filhas(os), a fim de garantir que somente se comprometessem com pessoas do mesmo círculo social.

Embora tivesse sido, até então, o matrimônio no Brasil uma instituição utilizada pelas elites tradicionalmente, e caracterizada pelos interesses econômicos, passou a ser um dever de todos, justificado pelas regras da moralidade e pelos discursos científicos e jurídicos. Proliferavam, então, os manuais<sup>47</sup> que invocavam os rigores metodológicos da ciência com a finalidade de realçar a importância da instituição matrimonial, tanto para a sociedade e para o estado, assim como para a geração de filhos ditos “legítimos” (de acordo com as leis brasileiras da época).

Os manuais matrimoniais ou de incentivo ao casamento (que proliferavam com diversos títulos) continham “receitas” de comportamento “ideal” para serem incorporados pelos cônjuges a fim de garantir uma boa convivência entre os dois. Destinados,

<sup>46</sup> MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: NOVAIS, Fernando A.; SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 387.

<sup>47</sup> Id., *Ibid.*, p. 387.

*normalmente*, às noivas, esses manuais veiculavam também um discurso que buscava redefinir e “naturalizar” os papéis de homens e mulheres na modernidade como caracterizados pela atividade e passividade, respectivamente, de forma que era defendida a fixação das mulheres na esfera privada, espaço culturalmente identificado como feminino,<sup>48</sup> em oposição ao espaço público, considerado de domínio masculino.

Os discursos que pretendiam a delimitação dos espaços de atuação das pessoas de acordo com o gênero eram convenientes aos conservadores, que estavam escandalizados com as mudanças que vinham ocorrendo no comportamento das mulheres nas primeiras três décadas do século XX. Algumas mulheres, principalmente as pertencentes às classes mais abastadas, como resultado de lutas feministas pela ampliação de seus direitos e pela igualdade com os homens, cada vez mais conquistavam o espaço público e adquiriam direitos como o de transitar nas ruas sem uma companhia masculina<sup>49</sup> (uma recente concessão da lei na cidade do Rio), de desfilar pelas avenidas, pelos cafés, vestidas com as modas francesas vendidas nas lojas da rua do Ouvidor. Naquele momento, a vida na capital do Brasil tornava-se mais mundana e cosmopolita, e a vida das mulheres, principalmente das pertencentes à elite, adquiria novos contornos e possibilidades. Porém, o mesmo não se poderia dizer em relação a todas as mulheres e pouco se poderia falar em verdadeiros ganhos para elas que fossem trazidos pela simples instauração da modernidade. Vejamos por quê.

---

<sup>48</sup> Nas figuras de revistas e de manuais da época são apresentadas figuras de mulheres que pareciam plenamente realizadas no exercício de suas funções domésticas, que vinham acompanhadas por discursos que a defendiam a idéia da mulher como mãe e rainha do lar. Estes discursos eram muitas vezes produzidos por mulheres. (MALUF; MOTT. Op. Cit. p. 379).

<sup>49</sup> Refiro-me, mais exclusivamente, neste exemplo, às mulheres de classes mais abastadas, cujo dever de manter a “honra” do marido fazia com que tivessem, até o século XIX, uma cobrança moral mais rígida sobre sua atuação em espaços públicos. Quanto às mulheres das classes populares, principalmente as lavadeiras, cada vez mais estavam sendo afastadas do centro do Rio, proibidas de carregar as trouxas de roupa suja nos bondes causando ameaça à saúde dos passageiros (ninguém pensava na saúde das lavadeiras, que lidavam com essa roupa de origem diversa). Além disso, como foi dito anteriormente, o acesso das pessoas de classes baixas à capital, ao centro, mais especificamente, estava sendo controlado de diferentes maneiras através de práticas de exclusão que visavam criar um ambiente burguês e europeu na cidade.

## 2.2 Modernidade, moda e comportamento das mulheres brasileiras

Se o objetivo da modernidade, segundo o discurso de alguns de seus defensores, no fim do século XIX e início do século XX, era melhorar ou facilitar a vida dos cidadãos, já por definição esses benefícios não seriam extensivos às mulheres. A qualidade de cidadão brasileiro, que passara a ser direito de todos os homens desde a Abolição da Escravatura, só foi adquirida pelas mulheres mais tarde, como resposta às lutas e reivindicações das sufragistas.<sup>50</sup> Assim, qualquer benefício que as mulheres puderam obter como cidadãs foi, antes que simplesmente alcançados através da dita chegada do “progresso”, o resultado das lutas sociais por direitos ou pela igualdade com os homens, visto ser esse uma das principais pautas de luta das feministas da época, influenciadas pelo pensamento liberal.

Entretanto, deixando à parte a questão da cidadania, poderíamos discutir o que poderia ser considerado, para algumas mulheres, um benefício. Por exemplo, com a modernidade, as mulheres passaram a ter acesso a uma maior mundanidade, mas não a uma vida mais “livre”. Houve uma maior proximidade com a moda e arte européias, embora apenas as mulheres brancas e de elite puderam ter acesso a esses produtos. A moda, fenômeno típico da modernidade, por sua característica de tornar o corpo consumidor, foi facilmente relacionada, em função dos discursos sobre a “natureza da mulher”, a um campo basicamente feminino.<sup>51</sup>

A efemeridade da moda foi ligada à idéia da futilidade da melindrosa (modelo também europeu de mulher) e à reafirmação de um modelo de feminilidade dependente e superficial, a exemplo da histórica do século XIX. Por outro lado, a moda dos cabelos curtos e saias que subiam causando escândalo, por exemplo, e a popularização do uso de roupas confortáveis para mulheres, que tinham a vantagem de facilitar movimentos - que o uso do espartilho (cada vez menos recomendado pelos médicos) impedia - poderiam também ser lidas como signos de tentativas de transgressão, cujo intuito seria quebrar o paradigma da aparência feminina socialmente desejável. Aliás, a “feminilidade desejável” havia se tornado algo complicado de

<sup>50</sup> Uma das principais reivindicações das feministas liberais era o direito ao voto. Vide NYE, Andréa. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1995. p. 19.

<sup>51</sup> E nisso está a novidade, pois começa a desaparecer a figura do dândi e da centralização da moda para os homens. Vide BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna*. Org. de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 52.

definir e mais ainda de representar, tendo em vista a exigência que pairava sobre as mulheres de possuírem características muitas vezes contraditórias.

Ao mesmo tempo em que as mulheres tinham o dever de manter uma aparência agradável perante o marido (pois o corpo e a conduta da esposa, sob a visão da sociedade patriarcal, são o depositário do capital simbólico do prestígio dele) e de ser as administradoras do lar, boas companheiras, mães instruídas para responder satisfatoriamente às perguntas das crianças, também deveriam manter o recato, controlar a frequência alternada das relações sexuais, ser submissas.<sup>52</sup> Se por um lado era professada a mundanidade e era *chic* saber portar-se em espaços públicos, nos cafés e confeitarias, por outro, era propagado um forte discurso de fixação e identificação das mulheres com a esfera privada. Aos conservadores desagradava o que consideravam *excesso de liberação feminina*, ou seja, a idéia da *Nova Mulher*, já propagada nos EUA e Europa. Seu temor era pela perda dos valores da “família tradicional burguesa”. Assim, em nome da preservação dos bons costumes, muitos discursos conservadores difundiam a idéia de que “os direitos e facilidades” adquiridos na moderna sociedade burguesa, assim como quaisquer formas de “lazer”, não deveriam influenciar ou modificar o papel das mulheres no lar,<sup>53</sup> principalmente no que se referia às mães.

Também segundo o modelo de discursos europeus, como o positivismo, a figura da mãe foi colocada num pedestal, exaltada pelo binômio Igreja e Ciência, e a maternidade definida como “um padecimento no paraíso”. À mãe passaria a caber o dever de amamentar o filho, de educá-lo (sob a supervisão do médico) e de dedicar sua vida à família. Era reforçado, então, o modelo positivista de Anjo do Lar,<sup>54</sup> já difundido desde o século XIX no Brasil, e que era baseado na idéia de fragilidade, da subordinação do sexo à maternidade e do domínio das faculdades afetivas sobre as intelectuais nas mulheres.<sup>55</sup> Ou seja, sobre este último aspecto, um retrocesso modernizado ao discurso médico do século XIX, quando Lombroso

<sup>52</sup> MALUF, MOTT, Op. Cit., p. 396.

<sup>53</sup> Id., Ibid., p. 417-419.

<sup>54</sup> Segundo Susan Kirkpatrick, o anjo do lar trata-se de um “poderoso estereótipo da identidade feminina do século XIX, cuja versão inglesa foi chamada por Virgínia Woolf ‘Angel in the House’ seguindo um poema de Coventry Patmore, formado segundo as pautas estabelecidas no final do século XVIII. As principais características do anjo acentuavam sua complementaridade subordinadas ao homem: enquanto os homens eram capazes de grandes feitos intelectuais, políticos, militares, que vinculavam seu interesse pessoal ao bem universal, a verdadeira mulher (sic) limitava-se, abnegada e quase exclusivamente, às necessidades e sentimentos do seu círculo doméstico. A idéia de que enquanto os homens possuíam paixão sexual as mulheres eram feitas para experimentar a ternura materna e não o desejo sexual, foi uma das proposições mais universalmente aceitas da nova definição da diferenciação sexual; como observa Nancy Cott em seu ensaio sobre a ‘falta de paixão’; tanto as feministas quanto os conservadores sociais consideravam preveitoso negar a sexualidade feminina.” Tradução minha. (KIRKPATRICK, Susan. *Las románticas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991. p. 18.)

<sup>55</sup> SOIHET, Raquel. *Psiquiatria e feminilidade*. In: DEL PRIORE, Mary (org.); BASSANEZI, Carla (coord.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997. p. 363.

havia chegado a afirmar que as mulheres portadoras de genialidade sofriam, na verdade, de uma confusão de caracteres sexuais secundários.<sup>56</sup>

De acordo com essas teorias (ou falácias), as atividades que não estivessem relacionadas ao serviço doméstico e ao cuidado dos filhos não estavam previstas para as mulheres na nova sociedade brasileira. Nesse sentido, a modernidade pouco modificou efetivamente a vida das mulheres, pois grande parte delas continuou exercendo trabalhos domésticos e, contrariando na prática os discursos sobre a fragilidade feminina, essas atividades continuaram sendo caracterizadas por serem trabalhos desgastantes e pesados,<sup>57</sup> que exigiam esforço e força física para a sua realização.<sup>58</sup>

Mas, se a idéia de fragilidade feminina era facilmente contestável por si só, quando aplicada às mulheres de classes mais abastadas, que teriam sido as que poderiam ter se isentado do trabalho produtivo doméstico e/ou do trabalho fora de casa, certamente não poderia de maneira nenhuma se referir às mulheres pobres. Estas, muitas vezes, eram mulheres sozinhas, responsáveis pela renda da família, e que conciliavam os trabalhos domésticos com o trabalho remunerado. Boa parte das mulheres do povo, no início do século XX, exercia profissões como a de lavadeira, vendedora de rua, cartomante, criadeira de crianças (função para a qual recebiam pequena pensão do estado), mas também havia aquelas que trabalhavam em pedreiras, minas, salinas e metalurgia, como aponta o senso de 1906.<sup>59</sup>

Com as campanhas que visavam à eliminação da presença dos pobres do afrancesado centro do Rio, também as mulheres pobres (um grupo que era também formado por muitas ex-escravas) estavam sendo afastadas de seus ofícios. A exceção estava nas prostitutas (as brancas, é claro), vistas como objeto de estudo dos sanitaristas, que, ao mesmo tempo que investigavam seus hábitos, sua “anormalidade”, pregavam a domesticação da sexualidade feminina como forma de controle do “perigo venéreo”.<sup>60</sup>

As mulheres pobres que se prostituíam eram tratadas pelos médicos como incapazes, levianas, inconstantes, ignorantes. A patologia da prostituta seria a disposição para as práticas

<sup>56</sup> LOMBROSO, apud SOIHET, Op. Cit., p. 381.

<sup>57</sup> A escritora Júlia Lopes de Almeida, lembrando-se da dureza dos trabalhos domésticos e de seus efeitos sobre as mãos das mulheres, protesta em um de seus livros contra o fim da moda das luvas, alegando que ela seria antidemocrática para com as mulheres que trabalhavam. (MALUF, MOTT, Op. Cit., p. 414).

<sup>58</sup> Ainda que eletrodomésticos como geladeira e fogão a gás já estivessem sendo comercializados, esses aparelhos eram luxo que poucas famílias podiam ter.

<sup>59</sup> “Pelo censo de 1906, constata-se oficialmente que havia mulheres trabalhando em vários serviços pesados e insalubres como pedreiras, edificações, minas e salinas, metalurgia. No censo de 1920, verifica-se a presença de mulheres nos quesitos madeiras, couros, peles, cerâmica, metalurgia, produtos químicos e análogos, entre outros” (MALUF, MOTT, Op. Cit., p. 642, nota 92)

<sup>60</sup> TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, BASSANEZI, Op. Cit., p. 429-430.

sexuais, o que a tornava, de acordo com uma lógica binária, o contrário do anjo do lar, caracterizado pela ausência de sexualidade.

No início do período republicano, o discurso da medicina adquiriu um caráter especialmente controlador sobre os sujeitos, tomando-se responsável por ditar as verdades, e, neste caso, a normalidade feminina e a cura para as enfermidades das mulheres estavam entre os principais objetos de estudo dos médicos. Contribuiu para isso a Literatura, que também serviu para difundir o discurso dos médicos através de personagens femininas, curadas de doenças como histeria, por exemplo, através do casamento, da procriação e da aceitação das normas sociais difundidas sobre o “destino” das mulheres. Aquelas que tivessem um comportamento resistente ao que era considerado “comportamento normal” poderiam ser vistas pela psiquiatria como potencialmente doentes ou propensas a doenças.

Mediante tal cenário, as feministas posicionavam-se contra as idéias conservadoras que estavam sendo reforçadas a respeito da vocação única das mulheres para o lar e lutavam pela ampliação das oportunidades de trabalho em profissões que não fossem apenas as ditas femininas, ou seja, as em que eram desenvolvidos trabalhos considerados como uma extensão das atribuições domésticas.<sup>61</sup>

Assim como eram importados discursos, mercadorias e costumes europeus para o Brasil, os ideais e lutas das feministas européias também foram trazidos, adaptados e incorporados ao trabalho e pensamento das feministas brasileiras. A modelo da já citada *Nova Mulher*, elas defendiam a formação da mulher econômica, social e sexualmente independente.

Nessa época, tendo em vista os discursos vigentes, reforçadores da ideologia patriarcal, o feminismo partia da idéia de que as mulheres eram vistas como seres inferiorizados em relação aos homens. Baseadas nessa concepção, as feministas deveriam analisar e combater os mecanismos que instauraram a opressão através do desenvolvimento de uma consciência coletiva. Deveriam lutar em busca de emancipação contra tudo que visasse a reprimir o feminino como inferior. Entretanto, por ser um movimento de busca pelos direitos de igualdade entre os sexos, não deixava de tomar o masculino como parâmetro, nem questionava os fundamentos sociais e simbólicos da opressão; sua luta, de uma forma geral, era por garantir às mulheres a possibilidade para que também desfrutassem dos mesmos

---

<sup>61</sup> Quando me refiro a profissões ditas “femininas”, falo de cargos como os de secretária, telefonista, operária de indústrias têxteis, de confecções ou alimentícias, enquanto engenharia, advocacia, medicina, arquitetura e outras profissões seriam consideradas “masculinas” e cuja prática por mulheres era bastante dificultosa, tendo em vista os preconceitos vigentes.

benefícios e possibilidades que os homens,<sup>62</sup> isso inclusive no campo sexual. Nessa ramificação de luta, destacou-se, de um lado, a obra da poetisa Gilka Machado, que apresenta como um de seus aspectos principais a construção de um eu lírico no feminino<sup>63</sup> e feminista dividido pela moralidade e pela luta pela expressão do desejo sexual; e, de outro, Ercília Nogueira Cobra, que em 1924 publicou *Virgindade anti-higiênica*, obra que defende a liberdade sexual para as mulheres.

Todavia, a luta por direitos sexuais iguais para homens e mulheres não era uma unanimidade entre as feministas, que, *grosso modo*, em relação a esse assunto estavam divididas entre a igualdade de direitos sexuais e idéia de *pureza*, como forma de valorizar as mulheres evitando que se *nivelassem* aos homens.<sup>64</sup> Tal divisão de pontos de vista deveu-se ao predomínio do pensamento iluminista, que pregava a racionalidade do sujeito como uma das condições para sua emancipação e progresso. Assim, as feministas que se filiavam a essa escola de pensamento acreditavam que o caminho da emancipação feminina deveria vir por meio da instrução das mulheres e também do controle das paixões e emoções, de forma que elas deveriam afastar-se de evocações e ações eróticas.

Mas, se havia divisões ideológicas entre as feministas sobre a questão de igualarem os direitos sexuais das mulheres com os direitos sexuais dos homens, o mesmo não ocorria quando a questão era dar-lhes educação formal para que pudessem ter uma profissão que lhes garantisse meios suficientes para prover seu próprio sustento, e, por conseqüência, a possibilidade de dizer não ao casamento. Todavia, o problema ia além de simplesmente as mulheres disporem de uma profissão. Os preconceitos de gênero, raça e classe delimitaram a atuação profissional feminina a determinadas atividades.

No ramo industrial, as elites brasileiras, inspiradas pelas teorias eugenistas européias e norte-americanas, davam preferência à mão-de-obra imigrante, cuja vinda para o Brasil era incentivada pelo interesse que se tinha pelo “embranquecimento e fortalecimento da raça”. As negras e mulatas eram vistas como rudes, bárbaras e promíscuas, e, segundo estatísticas de médicos e autoridades policiais, a elas restavam trabalhos como de cozinheira, empregada doméstica, doceira, lavadeira e prostituta<sup>65</sup>.

<sup>62</sup> RICHARD, Nelly. *Teoria feminista y crítica de la representación*. Santiago de Chile: Francisco Zegero, 1989. p. 62-63.

<sup>63</sup> Ao referir-me a um eu lírico no feminino, refiro-me especificamente às desinências de gênero apresentadas no final das palavras utilizadas nos poemas e não a uma característica do discurso que poderia identificá-lo como feminino, como dizem existir as teóricas feministas francesas, por exemplo.

<sup>64</sup> LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 223.

<sup>65</sup> RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: DEL PRIORE, BASSANEZI. Op. Cit., p. 582.

De uma forma geral, às mulheres eram destinadas as tarefas menos especializadas e menos remuneradas,<sup>66</sup> e também estavam freqüentemente expostas ao assédio sexual dos chefes, predominantemente homens. Essas práticas de violência, de natureza tanto física quanto simbólica, refletiam e reforçavam os discursos desincentivadores do trabalho feminino fora do lar, difundido entre as diferentes classes sociais, de tal forma que as mulheres que trabalhavam fora estariam sob perigo de ter sua honra ameaçada. Para as casadas, em relação ao trabalho fora de casa, era dito que com isso “não estariam cumprindo devidamente com seus deveres de mãe e esposa”, além colocar em risco a sua própria honra e também a do marido. Essa idéia, produto dos discursos de fixação das mulheres na esfera doméstica, somada às práticas de assédio, difundiu-se no início do século XX, e a mão-de-obra feminina foi sendo progressivamente expulsa do mercado de trabalho e substituída pela mão-de-obra masculina.<sup>67</sup>

Da mesma forma, as mulheres que tinham formação superior também encontraram dificuldades para exercer profissões de prestígio como advocacia, medicina e outras, mesmo não havendo suficientes profissionais qualificados para essas atividades. O prestígio que concedia a prática de certas atividades também não era igualmente distribuído entre homens e mulheres. Como exemplo de uma das atividades de prestígio na Belle Époque, temos a Literatura, que, embora não houvesse possibilidade no Brasil de ser ainda profissão, concedia ao escritor (sic) certa posição de destaque.

### **2.3 Literatura: atividade de prestígio na Belle Époque**

Durante a Belle Époque, no mundo marcado pela influência cultural européia, inclusive o Brasil do início do século XX, a Literatura gozou de um prestígio ímpar e foi considerada quase um sinônimo da palavra cultura (provavelmente, um dos resquícios do carisma que foi desenvolvido durante o Romantismo, no século XIX). Assim, profissionais liberais de todas as áreas, políticos, militares e funcionários públicos desejosos desse prestígio buscavam-no de forma definitiva através da criação poética ou ficcional.

---

<sup>66</sup> Id. Ibid. , p.584.

<sup>67</sup> RAGO, Op. Cit, p.582.

Ser considerado um *homem* (sic) de letras era como carregar um título honorífico, num momento em que a Literatura era a forma cultural por excelência e para a qual todos os esforços por definição ou redefinição dos valores estavam voltados, em meio aos processos de transformação social e das subjetividades.

Devido ao prestígio de que desfrutava, a Literatura foi um eficiente meio de propagação desses discursos de redefinição dos valores e ideologia burgueses e europeizados que estavam sendo difundidos no Brasil da Belle Époque. Por isso, transformou-se em um fator de mudança ou na orientadora dessa mudança da sociedade, que teve como palco principal o chamado Município Neutro ou a capital da República, que, pelo menos até 1920, foi o principal centro das atividades culturais brasileiras. O grande empecilho para um maior alcance da Literatura como propagadora dos discursos de formação burguesa da nova sociedade foi, não obstante, o alto grau de analfabetismo existente no país.<sup>68</sup>

Movidos por ideais liberais, que pregavam a urgência da necessidade de se ter um povo instruído, eram muitos os que se colocavam a favor de programas de alfabetização para os brasileiros. Entretanto, os articulistas dividiam-se quando a questão da educação referia-se às mulheres, ou seja, se elas deveriam ou não receber instrução, tendo em vista as teorias e o discurso médico do século XIX.

Feministas, como Nísia Floresta Brasileira Augusta, insistiam na necessidade da educação e na capacidade das mulheres para várias áreas intelectuais, como para a política e para a Literatura, e já no século XIX, contrariando preconceitos de toda espécie e o mito da incapacidade intelectual das mulheres, várias escritoras brasileiras haviam surgido.<sup>69</sup>

No início do século XX, com a exaltação positivista da mãe, discursos que pregavam a incapacidade intelectual da mulher foram substituídos por discursos que defendiam a existência nas mulheres de um tipo específico de inteligência, que encontraria sua plenitude quando voltada para as atividades do lar e para a maternidade. Tendo base nessas idéias, foi definida a “natureza feminina” como determinante de uma inteligência completamente voltada para a vida doméstica. Assim, se uma mulher produzisse Literatura, era considerado normal que tematizasse o lar, o amor, a família, os filhos, etc.

Mas, ainda que escrevessem de acordo com esses discursos de “definição da natureza feminina”, isso não as isentava dos preconceitos sobre a prática da atividade literária por mulheres, a qual foi vista com condescendência pelos críticos. Os juízos emitidos sobre obras

<sup>68</sup> Segundo estatísticas, em 1890, para cada 100 brasileiros ou habitantes do Brasil, apenas 16 ou 17 sabiam ler. (Vide SEVCENKO, 1999, Op. Cit., p. 88).

<sup>69</sup> Vide MUZART, 1999, Op. Cit.

de escritoras mulheres eram qualificativos como gentil, delicada, etc., já que inteligência e capacidade para as produções intelectuais de caráter *universal* eram ainda por muitos consideradas privilégio e atributo dos homens. Uma mulher produzir Literatura era considerado um capricho, um esforço inútil ou desculpa para perda de tempo, já que esta não era uma das funções às quais estariam *predestinadas*.<sup>70</sup>

Autoras como Gilka Machado, que ultrapassou os limites do “aceitável” na Literatura de autoria feminina, escrevendo poesia erótica, e com isso, contrariando a idéia de ausência de sexualidade nas mulheres decentes, teriam, entretanto, que conviver com outras reações provenientes da crítica. Ao contradizer os discursos formadores sobre a “natureza da mulher”, num momento em que as pessoas estavam vivendo o conflito de adaptar-se como sujeito á modernidade em meio a diversos discursos, a obra de Gilka Machado fez com que fosse gerada uma confusão de valores sobre a pessoa da autora, o que foi nitidamente manifestado por alguns críticos moralistas, os quais confundiram os versos com uma confissão de desejos particulares. Tal interpretação provocou todo um conjunto de ações de depreciação moral que foram voltadas à autora e sua família. Mas por que foram causadas tais reações a partir da publicação de versos eróticos de autoria feminina?

No período, início do século XX, conforme dito anteriormente, em torno da atividade literária girava um forte poder simbólico que conferia prestígio ao escritor (*sic*), e, pela característica de ser a Literatura um instrumento de formação de subjetividades, ela (a Literatura) tinha a possibilidade de produzir e reproduzir não só os discursos vigentes, mas também outros discursos, e com isso alcançar larga influência social, principalmente se a obra circulasse.

No caso da poesia de Gilka Machado, como veremos adiante, sua obra tornou-se conhecida, devido ao reconhecimento obtido por vencer concursos literários, no início da carreira – isso também mostra que, ou não estavam ainda muito bem definidos os novos valores que teriam que ser incorporados pelos sujeitos na modernidade, ou ainda, que em meio aos vários discursos proferidos no período havia os menos conservadores. O destaque que a obra alcançou com o recebimento dos prêmios literários deu-lhe maior atenção da crítica e provocou reações contraditórias dos críticos, porém a respeito da autora e não da obra.

Se por um lado era fortalecida a crença sobre a ausência de sexualidade nas mulheres ditas decentes ou que sua sexualidade só poderia ser expressa comedidamente no lar, nos limites do espaço privado, ao serem publicados versos eróticos sob o nome de uma autora

---

<sup>70</sup> TELLES, Op. Cit., p. 403.

mulher, estavam-se contrariando os princípios da ordem burguesa sobre comportamento feminino e ao mesmo tempo expondo publicamente o que deveria ser resguardado no âmbito do privado. Além de contradizer os discursos que insistiam na passividade sexual das mulheres em oposição aos homens, na obra foi lido um eu lírico no feminino que afirma ativamente o seu desejo. Assim, tendo em vista o reduzido número de intelectuais (principalmente de mulheres intelectuais), a insuficiente parcela da população brasileira que era alfabetizada, o prestígio que desfrutava a atividade literária no período e a transgressão de valores lida na obra de Gilka Machado, tal obra tornou-se uma ameaça à nova ordem social burguesa que estava sendo estabelecida.

Como resultado, semelhante ao que ocorria com as mulheres que trabalhavam fora do lar, contrariando os discursos dominantes, num curto prazo Gilka Machado foi alvo de ataques morais e teve que conviver com a difamação, o que não a impediu de continuar produzindo e publicando. Entretanto, outro resultado, num prazo mais longo, foi o esquecimento da obra e da autora. Alguém poderia então perguntar: Se as calúnias a incomodavam, por que insistiu em enfrentar a sociedade da época?

Uma suposição seria a seguinte: mesmo que a obra de Gilka Machado não conferisse à autora o tipo de reconhecimento que fosse talvez o mais desejável, o fato foi que, num primeiro momento, mesmo as críticas difamadoras eram uma forma de atenção dada aos versos, embora lhe trazendo efeitos práticos negativos. Outro ponto a ser levado em conta é que durante a Belle Époque a Literatura foi considerada um instrumento de redenção, tanto do poeta ou da poetisa como do público leitor. Ser poeta(isa) é nesse período algo exaltado por muitos escritores como o exercício de uma missão: a de modelar simbolicamente o mundo para as mudanças sociais, nos comportamentos e nas mentalidades das pessoas, e esse ideal também pode ser lido na obra de Gilka Machado, como veremos adiante.

Mas, independentemente das suposições que possam ser lançadas, o fato é que o nome de uma autora mulher à frente de uma obra de caráter erótico, como a de Gilka Machado, produziu efeitos específicos de recepção. Neste caso, encontramos um sujeito em discurso que pode ser lido (por uma leitora interessada politicamente) como feminista, que está ao mesmo tempo, por um lado, em conflito com os discursos hegemônicos sobre o comportamento aceitável nas mulheres nos campos social e sexual, e por outro, em concordância com esses discursos.

Essa característica da obra foi diretamente relacionada com características que passaram a ser atribuídas à pessoa Gilka Machado. Assim, mesmo tendo a obra existência por

si, como ela foi, na época, estreitamente ligada à pessoa da autora, torna-se coerente conhecermos algo de sua história pessoal.

## 2.4 História da autora: Gilka Machado – vida e obra

Na obra *O que é um autor?*,<sup>71</sup> Michel Foucault diz que a função autor é apenas uma das especificações possíveis da função sujeito, e que seria completamente dispensável, pois a escrita é referente somente a si mesma e não ao sujeito em si. Em uma obra literária, o que menos importaria é quem fala, pois não haveria nela qualquer aspecto do autor ou da autora, e em torno de seu nome se estaria apenas reunindo um conjunto de características semelhantes, ou um determinado estilo. Foucault, no entanto, não nega a existência do autor, mas enuncia sua morte perante a existência da obra.

O fato é que, independentemente de teorias, existem os autores. No caso de autoras mulheres, porém, no início do século XX, elas eram casos à parte,<sup>72</sup> especialmente Gilka Machado, que, pelo que se sabe até agora, foi a primeira brasileira que escreveu poesias eróticas. Tendo isso em conta, torna-se interessante, acredito eu, termos acesso a um relato sobre sua vida. Não que com isso estejamos colocando a autora como fonte originária da obra, ou seja, de acordo com o conceito clássico de sujeito, pois não é mais possível se pensar a obra como o produto originário de um sujeito, nem a linguagem como representação de algo que não seja ela mesma, ao contrário do pensamento que predominava no início do século XX, quando a obra era atribuída ao(à) autor(a) e era vista como expressão de verdades sobre esse sujeito. O intento é contar uma história e não somente isso, também politizá-la.

Assim, como se falou rapidamente neste capítulo sobre o Brasil do início do século XX, dos discursos, dos sujeitos e, mais especificamente, das mulheres brasileiras dessa época, parece-me coerente falar também da história de Gilka Machado, ainda que com isso se caia na aporia vida/obra que geralmente acaba ocorrendo nos estudos feministas sobre autoras

<sup>71</sup> FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?* 3. ed. Vega, 1992. Col. Passagens.

<sup>72</sup> Vide o artigo *Changing the subject*, de Nancy Miller, que traz uma crítica a Foucault e Barthes sobre autoria. (MILLER, Nancy. "Changing the Subject". In: *Coming to Terms: Feminism. Theory, Politics*. (Ed. Elizabeth Weed). New York: Routledge, 1989. p. 3-16)

mulheres, e da qual só poderemos sair quando as escritoras mulheres não forem mais exceções ou casos à parte.<sup>73</sup>

Tendo em vista a escassez de material disponível sobre a vida de Gilka Machado, é um desafio interessante fazer uma colagem textual com as informações a que tive acesso. Um dos textos utilizados foi a narrativa intitulada “Dados autobiográficos de Gilka Machado”, texto elaborado segundo as exigências de um contrato e que traz em si o relato de acontecimentos da vida dessa autora, ainda que muitos detalhes e fatos biográficos tenham sido por ela mesma omitidos.

Diz a narradora em seu relato: “O que omiti, fugindo à monotonia das repetições, será facilmente encontrado em todas as páginas que escrevi, por olhos que queiram ver”.<sup>74</sup> Ou seja, fica em aberto para cada leitor construir para si a imagem que quiser da autora a partir de sua obra. Nesse trecho, em concordância com o texto de Foucault, morre a autora e fica a obra, que será entendida de maneira particular por cada leitora ou leitor, o que nos deixa mais livres para escrevermos sobre Gilka Machado.

Tal relato autobiográfico foi escrito para ser publicado na abertura da edição das *Poesias completas*, e foi utilizado por mim como fonte de referência para este trabalho, assim como o texto de apresentação da edição do centenário de nascimento de Gilka Machado, escrito pela filha, Eros Volúcia,<sup>75</sup> e as informações contidas no artigo de Nádya Gotlieb,<sup>76</sup> escrito a partir de uma entrevista dada pela poetisa a Nádya e à jornalista Ilma Ribeiro, em 1980.

Segundo esses textos, Gilka da Costa Melo Machado, filha de Teresa Cristina Moniz da Costa, artista do rádio e do teatro, e do poeta Hortênsio da Gama Sousa e Melo, nasceu no dia 12 de março de 1893, no Bairro Estácio de Sá, Rio de Janeiro. De sua família materna eram Francisco Moniz Barreto, seu bisavô, famoso poeta repentista baiano e pai da cantora Cândida Moniz Barreto da Costa, sua avó.<sup>77</sup> Seu avô fora o violinista português Francisco

<sup>73</sup> Vide QUEIROZ, Vera. *Crítica literária e estratégias de gênero*. Niterói: EDUFF, 1997. p. 47-48.

<sup>74</sup> MACHADO, Gilka. Dados autobiográficos de Gilka Machado. In: \_\_\_\_\_. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978. p. xi.

<sup>75</sup> Eros Volúcia Machado, filha de Gilka e Rodolfo Machado, foi uma bailarina famosa da época. Abandonou a carreira repentinamente, segundo a mãe, em seu depoimento autobiográfico, por ter adoecido dos nervos em função do longo e doloroso processo de recuperação de sua mãe após uma queda. A poetisa fala da carreira de Eros Volúcia orgulhosamente: “Minha filha, formada em bailado clássico, criou o bailado brasileiro. Tornou-se famosa no Brasil e no estrangeiro, e foi nomeada professora de Coreografia do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura”. MACHADO, Op. Cit., p. x.

<sup>76</sup> GOTLIEB, 1982, Op. Cit.

<sup>77</sup> Gilka Machado dedica o poema “Íntimos”, contido na obra *Cristais partidos*, a sua avó, Cândida Moniz Barreto da Costa. “Minha avozinha, minha avozinha /hoje quão longe de mim tu estás!/Que

Pereira da Costa, aclamado no Brasil e na Europa, segundo a autora. As irmãs de sua mãe eram também de atrizes de teatro. Casou-se com o poeta e jornalista Rodolfo Machado, em 1910.

Proveniente de uma família de artistas, os quais nunca haviam conhecido a fortuna, Gilka da Costa Melo era pobre e não dispunha de muita erudição. Mesmo assim, ainda menina, começou a fazer versos nos trabalhos escolares. Aos treze anos, venceu o concurso literário promovido pelo jornal *A Imprensa*, de José do Patrocínio Filho.

Segundo Eros Volússia,

*Havia prêmios para o primeiro, segundo e terceiro lugares. Ela ganhou todos os três: um com seu nome e com poema "Falando à Lua" e os outros dois com "Rosa" e "Sândalo", sob pseudônimos. Quando foi receber os prêmios, acompanhada de uma tia, os redatores do jornal vieram lhe fazer perguntas para se verificarem que os versos eram mesmo de sua autoria.*<sup>78</sup>

Após o resultado do concurso, surgiu a primeira crítica moralizadora aos versos de Gilka; um crítico famoso escrevera que aqueles poemas deveriam ter sido elaborados por uma "matrona imoral". No relato autobiográfico, a narradora diz que sendo ainda menina, queria somente "dar novas expressões à poesia", e comenta sobre a crítica dirigida aos versos, que toma como para si: "Aquele primeira crítica (por que negar) surpreendeu-me, machucou-me e manchou meu destino. Em compensação, imunizou-me contra a malícia dos adjetivos".<sup>79</sup>

A recepção inicial dos versos por parte da crítica, no entanto, não paralisou a poetisa, que, ao contrário do talvez esperado, continuou "ritmando (...) com mais veemência" o que ela chamou de "a sua verdade". Continuou fazendo versos e publicando-os em revistas e jornais. Em 1915, aos vinte e dois anos, Gilka Machado publica seu primeiro livro, *Cristais partidos*, causando rumores de admiração e trazendo poesias mistas de características do Simbolismo e do Parnasianismo brasileiros. Quanto ao aspecto simbolista, mais soltamente predominante enquanto estilo no conjunto da obra de Gilka Machado é o "que lhe fornece as 'brechas' para as impulsões sensoriais de caráter libertador",<sup>80</sup> diz Nádia Gottlieb.

---

linda Mágoa se me avizinha/e me recorda os primaverais/dias vividos na infância minha,/dias que nunca voltarão mais.//(...). In: MACHADO, Op. Cit., p. 48-49.

<sup>78</sup> VOLÚSSIA, Eros. Apresentação. In: MACHADO, Gilka. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 1993.

<sup>79</sup> MACHADO, 1978, Op. Cit., p. IX.

<sup>80</sup> GOTTLIEB, Op. Cit., p. 24.

É interessante lembrar que o Simbolismo consistiu em ser um movimento precursor de outros estilos, como o Modernismo e o Concretismo,<sup>81</sup> e cujos seguidores pareciam estar em busca de algo “novo” no campo literário. Essa busca do dito “novo” e até do insólito na Literatura combinada ao clima de intensa mudança social no Brasil do início do século XX, é, também, parte de todo um conjunto de procedimentos de adaptação à nova sociedade burguesa que surgia. Quanto ao aspecto parnasiano, estava presente nos *Cristais partidos* através da aparente preocupação com o pendor esteticista, típico da época, assim como pela exaltação da forma. Uma homenagem a Olavo Bilac (a quem conhecia pessoalmente<sup>82</sup>), Alberto de Oliveira e a Francisca Júlia, poetas a quem há poemas dedicados nesse volume.

Eram eles poetas respeitados e cuja obra filiava-se à estética parnasiana, que dispunha de grande prestígio na época. Tendo isso em vista, a dedicatória poderia parecer, talvez, no mínimo, interesseira. Entretanto, na entrevista prestada antes de morrer a Nádia Gotlieb e a Ilma Ribeiro, em 1980, a poetisa afirmou que rejeitara um oferecimento de Bilac para prefaciar essa mesma obra, alegando que queria entrar para a carreira literária sozinha, sem a proteção de homem nenhum.<sup>83</sup>

Em 1916, Gilka Machado foi convidada para proferir uma conferência no Rio de Janeiro, na Biblioteca Nacional, denominada “A revelação dos perfumes”, que, assim como “Perfume”, “Odor dos manacás”, “Rosas” e “Sândalo”, que são títulos de poemas com nomes de perfumes, revelando motivos sensoriais e antecipando o caráter simbolista da obra. A autora, na citada entrevista de 1980, afirmou que perfume era umas das coisas de que mais gostava, assim como sorvete, automóvel e as músicas de Roberto Carlos.<sup>84</sup>

À sensualidade contida de os *Cristais partidos* seguiu-se *Estados de alma*, obra publicada em 1917, cujo conteúdo, segundo o crítico Fernando Py, “mostraria uma natureza de intensa sensualidade, aliada, estranhamente, a uma busca infatigável de transcendência espiritual”.<sup>85</sup> Esse ousar que diferencia uma obra da outra está demonstrado não somente no conteúdo, mas também na forma, através do uso do verso polimétrico:

<sup>81</sup> Já alguns poetas simbolistas do final do século XIX e início do século XX apresentavam seus poemas em forma de desenhos geométricos e alguns livros já eram publicados em papel colorido, de formatos e tamanhos diversos, e vendidos em caixas emolduradas, antecipando procedimentos comumente empregados no final do século XX como recursos poéticos, estéticos e comerciais para a venda de livros. Assim, o Simbolismo é considerado por muitos um movimento precursor.

<sup>82</sup> Olavo Bilac namorara a tia de Gilka Machado, Maria Selica, e fora posto de casa para fora pelo tio da autora, porque ele considerava o poeta um boêmio um tanto irresponsável. Vide GOTLIEB, Op. Cit., p. 24.

<sup>83</sup> Id., Ibid., p. 24.

<sup>84</sup> Id., Ibid., p. 29.

<sup>85</sup> PY, Fernando. Prefácio. In: MACHADO, 1978. Op. Cit., p. XXI.

*A tua cabeleira é uma negra urucumã  
 onde reteve o adejo,  
 e tomada ficou por lúbrica tontura,  
 a mariposa do meu desejo.  
 Fui de vê-la, mas em tudo a vejo,  
 ela me segue e me circunda,  
 ela, dentro do dia é uma noite profunda  
 onde minha alma cisma e em mil sonhos se enleva,  
 e, quando a Terra vai mergulhando na treva,  
 eu cuido mergulhar em tua cabeleira.<sup>86</sup>*

A publicação seguinte foi datada de 1922 e intitulada *Mulher nua*, tendo como texto de abertura o poema “Comigo mesma”, cuja forma e ritmo sugerem um corpo que dança; desde o início é definido a qual nudez o título refere-se: é a nudez da musa que com sua dança maneja os versos:

*Numa nuvem de renda,  
 musa, tal como a Salomé da lenda,  
 na forma nua  
 que se estenta e estua,  
 – sacerdotisa audaz –  
 para o Amor de que és presa,  
 rasgando véus de sonho, dançarás (...) <sup>87</sup>*

(...)

*Torce e destorce o ser flexuoso  
 Ó Musa emocional!  
 Maneja os versos de maneira tal  
 Que eles fiquem pelos séculos dispersos  
 Com os ritmos da existência universal.*

(...)

*dança de um modo vivificador;  
 dança de todo nua,  
 mas que seja a nudez da dança tua  
 a imortalização do teu Amor!<sup>88</sup>*

O poema inicial funciona como um aviso de que, embora o título *Mulher nua* lembre as imagens descritas nos poemas eróticos do parnasiano Bilac (como em “Satânia”,

<sup>86</sup> MACHADO, Op. Cit., p. 65.

<sup>87</sup> MACHADO, Op.Cit., p. 119.

<sup>88</sup> Id., Ibid., p. 121.

caracterizado pelo *voyeurismo*), a tônica da obra será outra. Em vez de um sensualismo explícito, a obra desnuda sentimentos de desencanto do eu lírico pela ausência do amor, e a sensualidade muitas vezes opõe-se à frieza do gelo, ao frio, ao inverno. Em *Mulher nua*, a nudez sugerida não é a do corpo e sim da alma desencantada e solitária, contrariando uma possível expectativa de continuidade ou até de avanço em relação à sensualidade que estava representada em *Estados de alma*.

Se quisermos, podemos pensar *Mulher nua* como uma obra que traz um outro estilo de sensualidade, cultivada como um produto secreto, que escondido anima o corpo, o qual não precisa estar “à mostra” (ou desnudo) e que carrega uma alma cheia de desencanto e/ou atormentada pelo desespero do amor que não chega. O volume traz poemas como “Página esquecida”, em que é tematizado o auto-erotismo. O eu lírico é uma mulher que escreve ao amado e, ao fazê-lo, sente-se acariciada pelo toque do tecido do vestido em sua pele:

*No vestido que trago  
há um macio debrum, debrum de arminho:  
este vestido, em qualquer parte,  
faz-me sentir-te, faz-me gozar-te  
roçando-me a garganta, de mansinho,  
de um modo quase etéreo, muito vago.  
Acham-me toda diversa, estranha.  
Sempre que este vestido me acompanha.  
Assim feito, enfeixado numa boa.  
Este vestido (devo t'ó dizer)  
Me entlanguesce, me acarinha, me atordoa  
E me sufoca de prazer.<sup>89</sup>*

Provavelmente por tematizar o auto-erotismo feminino, um tema inovador na poesia brasileira, “Página esquecida” combina a sensualidade com o sensorialismo. Não só neste poema como em vários outros do volume, pelas várias evocações ao frio, ao vento e ao inverno, o tato é um dos sentidos a que são feitas várias referências, assim como também à audição, ao olfato e à visão. Na obra seguinte, *Meu glorioso pecado* (1928), além das referências aos sentidos destacadas na obra anterior, encontramos também alusões ao paladar (“olhos que fora meu prazer mordê-los, gozar-lhes as maciezas e o dulçor”)<sup>90</sup> e um retorno ao padrão de sensualidade próximo ao de *Estados de alma* ou capaz de superá-lo.

<sup>89</sup> MACHADO, 1978, Op.cit., p. 128.

<sup>90</sup> Id., Ibid., p. 163.

Em 1923, um ano após a publicação de *Mulher nua*, morre o esposo de Gilka, o poeta Rodolfo Machado. Os efeitos da má fama que se levantou em torno da reputação da poetisa, uma vez que, sendo mulher, escrevera versos eróticos, fizeram-se sentir de forma mais intensa, segundo ela própria, no momento em que se viu viúva, pobre, sem herança e sem um trabalho com que pudesse sustentar os filhos.<sup>91</sup> Segundo o relato autobiográfico, quando buscou trabalho, encontrou quase todas as portas fechadas, com exceção de uma, que não conseguiu transpor por “invencível repugnância”.<sup>92</sup>

O amigo e padrinho de sua filha, Pereira da Silva, conseguiu-lhe um emprego de servente na Estrada de Ferro Central do Brasil, mas o salário não era suficiente para o sustento da família. A solução encontrada para resolver o problema das despesas fora abrir uma pensão, na rua da Misericórdia, da qual também era a cozinheira. Essa pensão é a mesma do episódio que narra Humberto de Campos, transcrevendo o comentário de Afrânio Peixoto:

*Conta-me Afrânio Peixoto: – Você não imagina a tristeza que eu senti outro dia. Eu havia recebido de Gilka Machado pedido de um enxerto de obra minha, ou um trecho inédito, para uma antologia que ela estava organizando. E davam-me o endereço. Como era aqui perto da Câmara, na rua da Misericórdia, e eu tivesse a carta no bolso, resolvi entregar pessoalmente, isto é, a um criado, à pessoa que me aparecesse. Subi uma escadinha suja e escura e dei, no segundo andar, com uma porta, fechando um corredor escuro. Bati e apareceu-me uma mulatinha escura, de chinelos, num vestido caseiro. Perguntei se era ali que morava D. Gilka Machado. – Sim, senhor; sou eu mesma – respondeu-me a mulatinha. O doutor faça o favor de entrar... – Não entrei. Entreguei a carta, desculpando-me e saí... Mas “seu” Humberto, que tristeza! Eu não conheci a Gilka, senão de retrato: moça branca, vistosa... E fiquei penalizado de vê-la naquela alfurja, onde tudo respirava pobreza e quase miséria.<sup>93</sup>*

A descrição decepcionada sobre o encontro com Gilka Machado mostra um narrador tomado pelo preconceito racial e em relação à pobreza. Ao ver um ambiente pobre e sujo (“Subi uma escadinha suja e escura e dei, no segundo andar, com uma porta, fechando um corredor escuro”), Afrânio Peixoto chega a ver modificada a cor da pele da poetisa, uma vez que ela não era mulata. À expressão “mulatinha escura” soma-se a observação sobre a “escadinha escura” e o “corredor escuro”, descrevendo um quadro deprimente de pobreza à volta de Gilka Machado, o qual repeliu o narrador, que apenas entregou o texto que tinha ido levar e retirou-se.

<sup>91</sup> As campanhas ideológicas de fixação das mulheres no lar e a desqualificação moral que rondava as mulheres que trabalhavam fora no início do século XX certamente contribuíram para dificultar o acesso de Gilka ao mercado de trabalho.

<sup>92</sup> MACHADO, 1978. Op. Cit., p. X.

<sup>93</sup> CAMPOS, Humberto de. *Diário secreto*. 1954. v. 2, p. 50.

A cena descrita por Afrânio Peixoto a Humberto de Campos, se por um lado nos mostra o quão inesperado era (e isso provavelmente para muitos) que uma mulher pobre e “escura” fosse uma poetisa, por outro nos dá uma pista sobre uma possível razão da ausência de novas publicações: as dificuldades materiais pelas quais a poetisa estaria passando por aqueles anos. Somente cinco anos depois de *Mulher nua*, em 1927, voltou a vir a público algo da autoria de Gilka Machado – uma colaboração na revista *Festa*. Sua participação na revista, porém, não foi muito expressiva, pois limitou-se a dois poemas e um artigo. O grupo responsável pela revista *Festa*, que incluía Jorge de Lima e Cecília Meireles, entre outros, tinha a característica de ser predominantemente católico. Até que ponto o aspecto erótico da obra de Gilka Machado como um todo, somado à reputação da autora, já prejudicada pelos comentários moralizadores, poderia ter interferido ou delimitado sua participação nessa revista?

O silêncio, entretanto, foi quebrado de forma majestosa. Em 1928 foi publicado o seu quinto livro, *Meu glorioso pecado*, talvez o mais ousado de todos. A polimetria dos versos aparece unida às metáforas que lembram toques, carícias, beijos e corpos unidos pelo desejo. São constantes as referências a partes erógenas do corpo, como a boca, as mãos e principalmente a língua, que é exaltada em um poema sem título com 15 referências, relativas às funções ou habilidades de produzir poemas (palavras) e carícias (sensações).

*Língua-lâmina, língua-labareda,  
língua-língua, coleando, em deslizes de seda...  
força infêrea ou divina  
faz com que o bem e o mal resumam,  
língua-cáustico, língua cocaina,  
língua de mel, língua de plumas!...*

*Amo-te as sugestões gloriosas e finestas,  
amo-te como todas as mulheres  
te amam, ó língua-lama, ó língua-resplendor,  
pela carne de som que à idéia emprestas  
e pelas frases que profêres  
nos silêncios do amor!...*<sup>94</sup>

Como no exemplo acima, as sugestões eróticas são um dos principais eixos de *Meu glorioso pecado*, que, embora já se houvessem passado seis anos do dito estouro vanguardista de 22 e do grito pela abolição da “forma” tradicional, é marcado pelo uso do soneto

<sup>94</sup> MACHADO, 1978, Op. Cit., p. 179.

alexandrino e pela intensa sensorialidade, perpetuando linhas simbolistas e não as modernistas. Ligada às tradições simbolista e parnasiana, aliás, mais àquela do que a esta, a obra da autora permaneceria à parte dos arroubos renovadores dos participantes do evento na capital paulista (ainda que o Simbolismo tenha influenciado fortemente o Modernismo). Não inovou na forma, mas, como disse Lima Barreto, Gilka Machado inovou em pensamentos e em emoções.<sup>95</sup>

Ao contrário de outros poetas, como Manuel Bandeira, que bebeu na fonte do Simbolismo e depois aderiu ao Movimento Modernista, a poesia de Gilka Machado manteve-se ligada mais a um estilo próprio não facilmente reduzível ou classificável em um determinado *ismo*. E ainda, fosse por ter seguido estilo próprio, fosse por questões de preconceito resultantes da opinião dos críticos, a obra dessa poetisa foi mantida à parte tanto pelos modernistas quanto pelos neo-simbolistas do grupo dissidente formado em torno da revista *Festa*, à qual já se fez referência anteriormente.

Mesmo não estando mais em termos de estilo de acordo com a “moda” literária vigente, em 1930 a poesia de Gilka Machado foi traduzida para o espanhol e publicada na antologia *Nueve poetas nuevos del Brasil*, de Henrique Bustamante y Ballivián.

Em 1933, a autora foi eleita “a maior poetisa do Brasil”. O título veio como resultado de uma votação nominal através de um plebiscito lançado pela revista *O Malho*, e Gilka Machado venceu por grande maioria. Lembranças da admiração inicial ou uma prova de que as críticas, obviamente, não eram unanimidade? Nas palavras da autora: “Algo de estranho acontecia e sorri orgulhosa dos colegas que votaram em mim sem que eu solicitasse. Era eu a mais pobre, a de nenhum prestígio social e já então matrona. Vencera. Uma nova mentalidade surgia”.<sup>96</sup>

Dez anos depois de *Meu glorioso pecado*, veio ao público *Sublimação* (1938). Nessa obra, os versos livres seriam timidamente associados aos polimétricos. Já no primeiro poema da obra, denominado “O mundo necessita de poesia”, no tom oratório que caracteriza o volume emerge um convite aos poetas para que cultivem o lirismo “antigo” em meio aos “avanços da modernidade” (arranha-céus), e também uma espécie de protesto “à nova poesia” dos “modernos”, vista como elitista:

<sup>95</sup> “Quero crer que há nos seus versos novidades de pensamento, de emoção diante das coisas e dos angustiosos problemas do nosso destino”. BARRETO, Lima. *Correspondência ativa e passiva*. In: \_\_\_\_\_. *Obras*. 1956. t.1, v. XVI, p. 230.

<sup>96</sup> MACHADO, 1978, Op. Cit., p. X.

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

*Lavemos-nos das máscaras histriônicas,  
tenhamos a coragem  
de propalar a existência eterna  
do sentimento;  
ponhamos termo  
a esses malabarismos  
de palhaços  
falsos  
da modernidade,  
permanecendo diferentes,  
diante da multidão  
insensibilizada,  
enferma.<sup>97</sup>*

Ainda numa provável crítica ao humor presente nas obras dos modernistas, o eu-lírico continua, na terceira estrofe, referindo-se provavelmente, ao “vazio existencial” das pessoas em meio à sociedade de consumo e à diminuição do público leitor de poesia e à poesia desprovida, segundo sua opinião, de lirismo e sonho:

*A humanidade quer rir de tudo,  
porém é alvar sua gargalhada.  
Foge das tristezas,  
Mas paira ausente  
em meio aos prazeres,  
desligada em toda parte,  
perdida em si mesma.  
O homem anda esquecido do caminho da fé  
que a poesia sempre lhe ensinou.  
O homem está inquieto  
porque lhe falta a posse das distâncias  
que só a poesia proporciona.  
O homem se sente miserável  
porque a poesia já não lhe enche a alma  
daquele ouro inesgotável  
do sonho.<sup>98</sup>*

<sup>97</sup> MACHADO, Op. Cit., p. 189.

<sup>98</sup> Id., Ibid., p. 190.

E finaliza o poema com um discurso de definição da função do(a) poeta(isa) como arauto, cuja incumbência seria trazer um pouco de lirismo ao mundo:

*O mundo necessita de poesia,  
(não importem assuadas)  
cantemos alto, poetas, cantemos!  
que seja nossa voz  
um sino de cristal,  
um sino guia de perdidos rumos,  
vibrando no nevoeiro de inconsciência  
do momento angustioso!*

*Nosso destino, poetas, é o destino  
Das cigarras e dos pássaros:  
– cantar diante da vida,  
cantar  
para animar  
o labor do Universo,  
cantar para acordar,  
idéias e emoções;  
porque no nosso canto  
há um trigo louro,  
um pão estranho que impulsiona  
o braço humano,  
e os cérebros orienta,  
uma hóstia  
em que os espíritos encontram,  
na comunhão da beleza,  
a sublimação da existência.  
O mundo necessita de poesia,  
cantemos alto, poetas, cantemos!<sup>99</sup>*

Importante lembrar que o eu lírico, apesar do que possa parecer, não está contra a “modernidade”, pelo que se pode perceber ao ler poemas como “No telefone”,<sup>100</sup> mas sim contra o que considera uma “descaracterização da poesia”, ou seja, o modelo estético adotado pelos modernistas brasileiros da dita “fase heróica” ou primeira fase. Esse modelo não havia sido completamente descartado enquanto proposta estética para alguns poetas, ainda que

<sup>99</sup> MACHADO, Op. Cit., p. 189-190.

<sup>100</sup> Id., Ibid., p 198-199.

outros modelos poéticos já estivessem sendo inseridos pelos “novos”, que em alguns casos apresentavam até obras engajadas socialmente.<sup>101</sup>

Em *Sublimação*, ao contrário da característica que vinha sendo apresentada nas publicações anteriores, em que predominavam os textos líricos e de extravasamento de sentimentos íntimos e da sensualidade, os poemas, em sua maioria, são voltados para a denúncia social, sob uma ótica humanista, expressada em tom oratório e exclamativo. São temas para a poesia os operários, os miseráveis, as baianas, os mocambos do Recife e as paisagens do Rio de Janeiro, e também aspectos culturais brasileiros como o candomblé da Bahia, o samba, etc. Foi como se o eu lírico estivesse contando experiências de viagens feitas pelo Brasil.

*Sublimação* termina com o poema “Felicidade”, no qual é reafirmada a idéia de missão poética. Quanto a isso, o eu lírico demonstra a tranquilidade de ter cumprido o seu papel, quando se refere à

*Felicidade*

(...)

*de distrair minha própria fome  
com a fome de matar a fome humana.*

*Felicidade*

*(que é meu orgulho certamente vã)*

*de, em versos, me haver dado inteira à humanidade,  
na impossibilidade  
de ser pão.<sup>102</sup>*

De *Sublimação* até o próximo livro contendo poemas inéditos passaram-se 27 anos. Nesse intervalo de tempo, Gilka Machado somente publicou, em 1947, uma coletânea de poemas anteriores denominada *Meu rosto. Velha Poesia* (1965) trata-se de uma antologia em homenagem ao cinquentenário da obra de estréia da autora, *Cristais partidos*. Os poemas, em sua maioria, já não trazem mais a sensualidade e o erotismo dos primeiros livros. De uma forma geral, falam de desencantos, enganos, lembranças do passado.

As referências à velhice são acompanhadas das idéias de solidão e decadência física. No poema “Juízo final”,<sup>103</sup> cujo primeiro verso diz: “Aqui me tens horrivelmente nua.” podemos ler uma imagem de desencanto, bem diferente dos versos de *Meu glorioso pecado*.

<sup>101</sup> MOISÉS, Massaud. *História da Literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1993, v. 5: Modernismo, p.330

<sup>102</sup> MACHADO, Op. Cit., p. 246-247.

<sup>103</sup> Id., Ibid., p. 273.

em que o eu lírico diz, contemplando-se ante o espelho: “(...), olho o espelho: estou nua,/(...) ébria de pó de lua.”,<sup>104</sup> remetendo-nos à imagem da nudez de um corpo belo e jovem. A percepção da velhice é acompanhada pelo desejo da chegada da morte, mediante o sentir-se já morta em vida. Tal desinteresse pela vida está presente no último poema de Gilka denominado “Meu menino”, acrescentado à obra na edição das *Poesias completas*, em 1978. Vejamos a última estrofe:

*Meu menino morreu  
amando a vida com doídice  
e eu sobrevivi na dor e na velhice...  
Ó Deus perdoai a angústia deste grito,  
perdoai, Senhor, este protesto aflito:  
por que ele e não eu?!  
Por que ele e não eu?!<sup>105</sup>*

As perguntas dos dois últimos versos denotam um eu lírico dilacerado pela dor da perda do filho, que protesta contra o que considera uma incoerência: a morte do jovem e a continuidade de sua vida, que não mais almeja prolongar. Também o poema “Meu menino” fez com que o nome da poetisa fosse transcrito, em 1979, nos Anais da Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro. Segundo Eros Volúcia:

*Uma homenagem à mulher brasileira na pessoa da poetisa, por intermédio do deputado Édson Guimarães, no Dia Internacional da Criança, quando foi lido, em plenário, seu poema “Meu menino”, dedicado à memória de seu filho Hélios, falecido em 1976.<sup>106</sup>*

Depois desse poema, mais nenhum outro foi publicado até a morte da autora, em 11 de dezembro de 1980, aos 87 anos. Vitimada por uma queda, Gilka Machado nunca se recuperaria por completo de uma fratura no colo do fêmur, que a fez ficar por dois anos acamada e um ano em uma cadeira de rodas. Em 1976, uma crise aguda de vesícula, provocada por pânico em uma noite de temporal de enchente, levou-a a uma cirurgia. Nessa

<sup>104</sup> MACHADO, Op. Cit., p. 162.

<sup>105</sup> Id., Ibid., p. 276.

<sup>106</sup> MACHADO, Eros Volúcia. “Apresentação” In: MACHADO, Gilka. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial: FUNARJ. 1991. p. 8.

mesma semana também fora operado Hélios, seu filho, que, ao contrário da mãe, não sobreviveu ao procedimento. Sua morte inspirou a criação do último poema da autora.

Já velha e doente, e depois de longos anos de esquecimento, a poetisa gozou de certo reconhecimento de alguns colegas escritores. Em 1977, Jorge Amado enviara-lhe uma carta sugerindo que se candidatasse a ser a primeira mulher a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, oferecendo-lhe seu voto nos quatro escrutínios.<sup>107</sup> Gilka Machado, apesar de grata e muito sensibilizada, optou por não concorrer à vaga. Em 1979, recebeu o prêmio Machado de Assis da ABL pela publicação das *Poesias completas* (1978), obra para a qual escreveu o texto "Dados autobiográficos de Gilka Machado". Esse texto foi lamentavelmente suprimido na edição dessa obra que veio a público em 1993,<sup>108</sup> publicada pela editora Léo Christiano, tendo ocorrido o mesmo com o excelente prefácio de Fernando Py, embora a essa edição tenha sido acrescentada uma apresentação escrita pela filha de Gilka Machado, Eros Volúcia. Tendo em vista o ressentimento que parecia ter guardado a poetisa, por sua obra ter sido esquecida com o passar do tempo,<sup>109</sup> haveria algo de ressentimento na recusa de Gilka Machado a concorrer a uma cadeira na ABL? Impossível saber.

O esquecimento poderia hoje ser visto como o preço que pagou a obra pelo seu pioneirismo. Pelo fato de ter sido a primeira obra de Literatura erótica publicada no Brasil com o nome de uma mulher, a poesia de Gilka Machado representou a quebra da tradição falocêntrica criada em torno dessa modalidade poética - adquirindo por isso uma importância ímpar - e trouxe uma inovação na história da poesia lírica brasileira escrita por mulheres. Mas como poderia ser comprovado esse caráter de novidade na poesia de Gilka Machado? É o que veremos a seguir.

<sup>107</sup> Segundo o texto de Eros Volúcia Machado, a carta de Jorge Amado dirigida a Gilka Machado continha os seguintes termos: "Cara amiga Gilka Machado: Ao tomar conhecimento da vaga aberta nos quadros da Academia Brasileira de Letras com a morte do ilustre crítico Cândido 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". MACHADO, Eros Volúcia. Apresentação. In: MACHADO, Op. Cit., p. 8.

<sup>108</sup> A edição de 1993 das *Poesias completas* foi uma publicação em homenagem ao centenário de nascimento da autora.

<sup>109</sup> Conforme a entrevista dada a Nádya e Ilma Ribeiro. GOTLIEB, 1982.

## Capítulo III

### Estética, Política, Erótica

Desde o surgimento das teorias que definiram a pluralidade como a marca distintiva, característica de nossa época, a estética não poderia mais ser pensada como uma entidade autônoma nem como um atributo intrínseco da obra de arte ou como percepção objetiva do belo e do sublime, como foi concebida no primeiro estágio de sua história. Seu declínio, depois de ter sido “elevada ao ápice dos sistemas filosóficos predominantes”, ocorreu no século XX, quando foi acusada de fuga da realidade e de instrumento de reificação, entre outras atribuições.

Durante o século XX, o estético, ou o conceito que se tinha do estético, foi acusado de ser um pretexto para escamotear valores políticos. Isso foi motivo para que muitos teóricos politicamente engajados optassem por desprezar o estético porque o acreditavam essencialmente reificador. O que esses teóricos não perceberam foi que o valor estético era apenas um valor, como outro qualquer, não havendo com isso necessidade de supervalorizá-lo ou de elevá-lo à categoria de verdade absoluta, nem também de descartá-lo completamente.

Entretanto, o que ocorre agora, segundo Iser, é “um renascimento inesperado”<sup>110</sup> da estética, o qual veio acompanhado de mudanças na compreensão de sua *natureza*, evidenciando que o valor estético não possui uma essência, e sim que está “sempre relacionado com diferentes realidades contextuais que governam sua concepção”.<sup>111</sup>

Mas, mesmo que o contexto determine o conceito de estético, não podemos deixar de lado os sujeitos, os quais irão atribuir o valor estético aos textos. Como foi discutido no primeiro capítulo, os sujeitos, cuja identidade é resultante das práticas e discursos de cada época, poderão pensar o valor estético sob diferentes formas de positividade, imbricando-o com outros valores, como, por exemplo, o valor político, ainda que por muito tempo o estético tenha sido visto como um anátema para a política.

---

<sup>110</sup> ISER, Wolfgang, “O ressurgimento da estética” In: ROSENFELD, Denis L. (org.). *Ética e estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 35.

<sup>111</sup> Id., *Ibid.*, p. 40.

Se esse sujeito estiver engajado em lutas contra a opressão e dominação, sua percepção de valor estético poderá também estar entrelaçada com sua noção de valor político, de forma que, para esse sujeito, a gratificação estética pode estar intrinsecamente ligada à percepção que tenha da presença de valores políticos em um texto ao lê-lo. Desta maneira, para uma leitora feminista, o valor estético de uma obra poderia ser medido por ela de acordo com a sua percepção da presença de valores feministas nesse texto.

Assim, quero referir-me à utilização de uma-estética feminista como um instrumento de análise e leitura de textos literários, relacionando o valor estético com questões interessadas e direcionadas aos interesses políticos feministas do(a) leitor(a) crítico(a). Isso, porém, não significa que esse(essa) leitor(a) não poderia encontrar gratificação estética ao ler uma obra em que encontrasse valores políticos contrários aos que defende. Um clássico exemplo disso seriam as palavras de Annette Kolodny, em seu conhecido ensaio "Dancing through the minefield: some observations on the theory, practice and politics of a feminist literary criticism": "Em minha própria carreira de graduação, por exemplo, com excelentes professores a me guiar, aprendi a ter enorme prazer com o *Paraiso perdido*, mesmo que, sendo judia e feminista, não possa subscrever nem sua teologia nem sua hierarquia de valorização sexual".<sup>112</sup>

Ou seja, assim como a noção de valor estético de uma obra é construída, a gratificação estética também o é, podendo servir a interesses dominantes. Então, por que não buscar os valores estéticos medindo-os pelos valores políticos, por exemplo, feministas, do(a) leitor(a), desde que tal opção não se ocupasse em remeter valores atribuídos às obras a categorias absolutas?

Baseada nos argumentos acima expostos, minha proposta para este capítulo é fazer uma leitura interessada e politizada de alguns poemas de Gilka Machado, buscando valorizá-los do ponto de vista do que eu vejo como sendo uma estética feminista. Para isso, destaquei da obra poemas que, em minha análise pessoal, percebi como passíveis de serem interpretados como expressão de um discurso feminista ou de luta por mais direitos para as mulheres, ou pelo menos para aquelas mulheres que ansiassem por um maior espaço de atuação na sociedade. Com a finalidade de organizar minha leitura, dividi este terceiro capítulo em três grandes pontos principais. Primeiro, dialogo com os críticos contemporâneos de Gilka Machado buscando analisar a forma como leram sua poesia, especialmente a de caráter

<sup>112</sup> KOLODNY, Annette. Dancing through the minefield: some observations on the theory, practice and politics of a feminist literary criticism. In: SHOWALTER, Elaine (ed.). *The New Feminist Criticism: essays on women, literature and theory*. New York: Pantheon Books, 1985. p. 144-167.

erótico. Faço também aqui uma discussão sobre a influência de valores moralistas gendrados na emissão do juízo estético. Segundo, examino a construção de um novo modelo de sujeito lírico feminino na tradição brasileira, o qual reflete sobre a condição feminina, dialoga com a poesia dos autores homens e a inserção de uma nova concepção de musa inspiradora. Por fim, teço considerações sobre a questão do erotismo na poesia dessa autora, que ousou criar um sujeito lírico feminino como sujeito do desejo, mas que foi contraditório, porque oscilou entre uma proposta erótica transgressora e a reafirmação dos valores propagados pelos discursos conservadores.

### **3.1. A crítica, os críticos e a questão do valor estético na obra de Gilka Machado**

O caráter estético de uma obra, assim como a noção de valor a ela conferida, é definido de acordo com o olhar que um crítico do presente lhe dirige. Entretanto, além da análise sincrônica, a análise diacrônica da recepção de uma obra, relacionada com o contexto histórico e com as lutas políticas da época de sua publicação, pode levar-nos a perceber sua função estética e também social. Para isso, é necessário estudar o discurso da crítica a respeito da obra literária vendo-o tanto como uma amostragem dos critérios levados em conta na análise de um texto, quanto como do horizonte de expectativas<sup>113</sup> dos críticos a respeito das obras produzidas em sua época, especialmente, como é o caso, as de autoria feminina.

Numa época em que a literatura produzida por mulheres não era vista com seriedade pela crítica, pouca era a atenção dispensada, por parte dos críticos, às “obras de senhoras”. Mas, ao contrário do que ocorreu com as obras de algumas outras autoras, a obra de Gilka Machado não passou despercebida. Alguns críticos chegaram a elogiar o tom inovador da

---

<sup>113</sup> Para um leitor de uma época, quando conhece o tipo de obras produzidas, o gênero literário produz um “horizonte de expectativas”, segundo Hans Robert Jauss. Ele é constituído de relações entre o que o leitor entende por gênero literário, forma artística e o conhecimento prévio desse leitor dentro de uma estrutura de experiências. Deste conhecimento prévio dependerá o que o leitor esperará do novo texto, unido ao conjunto de sinais e referências que esse texto lhe aporte. Isso constitui o horizonte de expectativas, o qual, como se observa, se materializa em dois níveis: o do conhecimento prévio do leitor e o do texto que surge. As obras que estejam mais de acordo com a mentalidade contemporânea a essa pessoa que lê serão mais fáceis de interpretar e de entender e, em muitos casos, de gostar.

obra,<sup>114</sup> porém a crítica, entre vários aspectos que poderiam ter sido destacados nos poemas, centrou-se sobretudo no aspecto moralista para emitir seus julgamentos a respeito da poesia de Gilka Machado. Tomando os poemas eróticos como relato de experiências pessoais, os críticos acabaram por emitir mais conceitos e opiniões sobre a poetisa do que sobre o valor da obra. Ainda que essa não fosse exatamente a sua atribuição como críticos literários, em seus comentários sobre os versos eróticos, julgados imorais, podemos perceber que sua preocupação era ou apontar as ousadias da autora, ou inocentá-la de seu “crime”, alegando que o conteúdo erótico era apenas fruto de uma ardente imaginação, como veremos a seguir.

A reação negativa dos críticos, entretanto, não foi resultado somente da percepção do conteúdo erótico da obra, por ser esse gênero considerado imoral, mas porque, além de eróticos, os versos eram de autoria de mulher. Alguns deles chegaram a pronunciar-se abertamente a respeito de acharem que as mulheres não têm o direito de produzir obras desse gênero. Um exemplo dessa visão seria a crítica de Medeiros e Albuquerque, de 1920, sobre o livro *Estados de Alma*:<sup>115</sup>

*A situação das mulheres, quando se dispõem a cantar o amor, é muito mais embaraçosa do que poderia parecer à primeira vista. Os homens têm o direito não só de aludir ao sentimento amoroso no que nele há de abstrato, como de descer às minúcias descritivas que nos parecem deliciosas. Mesmo sem chegar, como alguns autores, a percorrer as belezas femininas e compor um poema especial para louvar cada uma, qualquer autor masculino pode aludir a um pormenor da formosura da mulher, sem que isso cause estranheza... Permitir-se-ia às mulheres fazer o mesmo? Parece que não. Até hoje pelo menos não se tem permitido.*<sup>116</sup>

Mesmo sendo adepto de uma visão claramente preconceituosa sobre literatura erótica de autoria feminina, esse mesmo crítico atribuiu às poesias de Gilka Machado valor estético, e também, ainda que incomodado com as ousadias da obra, reconheceu certa originalidade na manifestação de inclinações eróticas. Para Medeiros e Albuquerque, essa originalidade estaria no contraste da obra de Gilka Machado com a de outras poetisas, as quais, segundo ele, esconderiam a sensualidade movida por falsos pudores.<sup>117</sup>

A crítica de Medeiros e Albuquerque a respeito da poesia de Gilka Machado oscila entre dois julgamentos. Primeiro, a afirmação de que seus versos não consistiam em fingimento literário, ao contrário de outras poetisas, que em sua maioria, de acordo com as

<sup>114</sup> Como foi o caso de Lima Barreto, conforme já citado no capítulo 2.

<sup>115</sup> In: MACHADO, Gilka, *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978. p. 59-116.

<sup>116</sup> MEDEIROS E ALBUQUERQUE, *Páginas de crítica*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1920. p. 67.

<sup>117</sup> Id., *Ibid.*, p. 72.

palavras dele, deixaram “inteiramente de lado os seus amores” ou cantaram “uma espécie de amor teórico e impessoal”. Segundo, a afirmação de que alguns versos da poetisa não eram sinceros, por considerá-los exagerados na descrição da beleza masculina e mais especificamente dos cabelos do amado, dizendo deles o que, segundo o crítico, só se tem dito dos cabelos femininos<sup>118</sup>.

Segundo as palavras de Medeiros e Albuquerque, a poesia erótica deveria conter uma fórmula específica de acordo com o gênero de quem escreve, de forma que a descrição de detalhes sensuais em versos escritos por mulher provocou-lhe atitudes preconceituosas e impressões desagradáveis. Isso fica especialmente destacado em seus comentários sobre outras autoras, como por exemplo, Madame Burnat-Provins:

*O curioso é que muitas vezes as mesmas expressões que nós empregamos falando da beleza feminina nos chocam aplicadas à masculina. Um homem pode [sic] descrever aquela atitude a que alude Madame Burnat-Provins de estar enroscado a um corpo de mulher. Quantos o têm feito! Mas, se é a mulher que diz exatamente isso, parece a coisa brutal, luxuriosa, cinica. Trata-se da evocação da mesma cena: feita por um dos atores é aceitável, feita pelo outro, é pelo menos incorreta...*<sup>119</sup>

Ou seja, há distinções genderizadas de caráter moralizante em seus comentários sobre poesia erótica da autora acima citada, deixando transparecer a idéia de que há detalhes que seriam inadequados ou que estariam fora de lugar quando presentes em textos de autoria feminina. No caso da poesia de Gilka Machado, porém, Medeiros e Albuquerque não parece ter encontrado essa mesma inadequação, pois ressalta a originalidade e “valor poético” dos versos, os quais acredita e afirma, categoricamente, serem o resultado de experiências da autora (cuja suposta “confissão poética” teria sido motivo de escândalo na época). Deste mesmo pensamento compartilharam outros críticos e pessoas.

Havia também o outro lado da crítica, não menos preconceituoso, que atribuía o erotismo da obra à imaginação ardente da autora. Representando o *outro aspecto da crítica*, Humberto de Campos tenta explicar o distanciamento entre a poesia e a vida da autora, ressaltando o *valor* da obra e da poetisa por serem os versos produto da imaginação: “Poetisa de imaginação ardente, transpirando paixão carnal nos seus nervos, a Sra. Gilka Machado é,

<sup>118</sup> MEDEIROS E ALBUQUERQUE, Op. Cit, p. 79.

<sup>119</sup> Id., *Ibid.*, p. 70-71.

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.”<sup>120</sup>

Salta aos olhos a influência, nesses comentários, dos discursos da modernidade sobre o assexuado anjo do lar, que seria boa mãe e esposa. Os argumentos, certamente bem-intencionados, que o crítico lança em defesa da moralidade da poetisa, são baseados na oposição mãe virtuosa x mulher sensual, dando a idéia de exclusão de um dos aspectos através da encarnação de outro. E ainda no sentido de *inocentar* moralmente a poetisa, na mesma obra, compara Gilka Machado a Safo, dizendo que o que ocorreu com as duas foi um processo semelhante, uma vez que a poetisa de Mitilene foi, segundo ele, confundida com uma cortesã de mesmo nome. Assim, a Safo que cantava o amor teria sido confundida com uma outra Safo que o praticava e que as duas teriam sido unidas em uma só figura, de forma que esse nome tornou-se “um sinônimo de luxúria, de paixões pecadoras, de devassidão”,<sup>121</sup> em razão da “superstição de que quem escreve sobre um ato de amor é porque o praticou ou se acha, por educação ou por índole, em condições de praticá-lo”.<sup>122</sup>

Mas a questão é: que diferença faria se a autora tivesse praticado ou não os “atos de amor” que podemos ler em seus versos? Isso teria garantido uma outra recepção por parte da crítica literária da época? A conduta pessoal e sexual do poeta boêmio Olavo Bilac, por exemplo, que também escreveu versos eróticos, nunca chegou a ser um empecilho para o reconhecimento de sua obra pelos críticos. Embora Gilka e Bilac tenham sido contemporâneos, tenham escrito poesias do mesmo gênero literário e ambos tenham sido premiados, suas obras foram valoradas de acordo com critérios genderizados, e isso foi um dos fatores que contribuiu para que fossem tratados de forma diferente na época. Bilac era conhecido como “Príncipe dos Poetas”, mas não como devasso. Com a poetisa foi diferente, a mulher Gilka Machado foi duramente criticada, e mais tarde sua obra foi esquecida.<sup>123</sup>

Dessa forma, no momento em que a poesia foi julgada pelos críticos, que estavam de acordo com o pensamento de sua época (moralista e machista), veio à tona um choque de discursos e a tendência à difamação da pessoa da autora. O enfrentamento, através da poesia,

<sup>120</sup> CAMPOS, Humberto de. *Crítica*, segunda série. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. São Paulo: W.M. Jackson, 1962. p. 401.

<sup>121</sup> CAMPOS, Op. Cit., 1962.

<sup>122</sup> Id., Ibid., p. 403.

<sup>123</sup> Bom lembrar aqui dos movimentos canônicos, que fazem com que poetas que gozaram de prestígio em uma determinada época sejam considerados secundários ou pouco importantes em outras épocas. Entretanto, embora que com o Modernismo o estilo parnasiano tenha perdido o prestígio de que dispunha no início do século XX e Bilac hoje esteja “em baixa” como poeta, mesmo assim tem seu nome lembrado nos manuais de Literatura Brasileira. O mesmo não ocorre com a Gilka Machado. Isso nos mostra concretamente o efeito do preconceito e da represália moralista sobre sua obra, mas não, conforme foi discutido no primeiro capítulo, o valor de seus poemas como obra literária.

dos discursos dominantes sobre a presença de sexualidade nas mulheres trouxe, porém, efeitos materiais sobre a vida da autora,<sup>124</sup> que até seu final teria guardado a amargura por ter sido rejeitada, e depois, esquecida.<sup>125 126</sup>

### 3.2. Reflexões sobre a condição feminina: uma leitura feminista

Na poesia de Gilka Machado, pude encontrar vários aspectos, em diferentes momentos ou fases da obra, que me incitaram, como leitora interessada, a realizar uma leitura feminista. Já em *Cristais partidos*, o primeiro volume da autora, há poemas que classifiquei como contestatórios, pois podem ser lidos como reflexões críticas a respeito da condição feminina na sociedade brasileira do início do século XX. Nesse caso, a “sujeição” das mulheres é vista como sendo o resultado da “opressão” da sociedade e dos homens. “Ser mulher...” é um poema que exemplifica bem o que é dito acima:

#### *SER MULHER...*

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

*Ser mulher, desejar outra alma pura e alada  
para poder, com ela, o infinito transpor;  
sentir a vida triste, insípida, isolada,  
buscar um companheiro e encontrar um Senhor...*

*Ser mulher, calcular todo o infinito curto  
para a larga expansão do desejado surto,  
no ascenso espiritual aos perfeitos ideais...*

*Ser mulher, e oh! atroz, tantálica tristeza!  
ficar na vida qual uma águia inerte, presa  
nos pesados grilhões dos preceitos sociais!<sup>127</sup>*

<sup>124</sup> Eram gritados desaforos, na rua, aos filhos de Gilka Machado, ao saírem da escola, segundo depoimento da autora. Apud GOTLIEB, Nádia. Com Dona Gilka Machado Eros pede a palavra (Poesia erótica feminina brasileira nos inícios do século XX)”, *Polímica* 4, Revista de Criação e Crítica, p. 32, 1982.

<sup>125</sup> GOTLIEB, Op. Cit., p. 24.

<sup>126</sup> Conforme discutido no cap. II.

<sup>127</sup> MACHADO, Op. Cit., p. 56.

No soneto alexandrino, o “ser mulher” descrito pelo eu lírico denota uma tensão entre desejo e realidade que diz respeito à experiência de ser mulher no início do século XX. O surgimento dos novos produtos e também dos discursos da modernidade trouxe para algumas mulheres a promessa de ocupar um espaço mais amplo na sociedade, o que, na prática, não se verificou.

Nos versos 1 e 2, ser mulher é associado a “vir à luz”; nos versos 5 e 6, o desejo de “o infinito transpor”. O desejo de alçar vôo, de lançar-se às alturas - vistas como o lugar dos sentimentos elevados e da ascensão espiritual/intelectual - é frustrado, restando a condição de “ficar na vida qual uma águia inerte, presa”, e ainda, sob o jugo de um Senhor. A elevação ao infinito e às grandes alturas da liberdade, figurada pela águia, ave capaz de planá-las, é delimitada pelos “grilhões dos preceitos sociais”, ou pelos discursos sobre os papéis que deveriam ser representados pelas mulheres e também pelos homens.

Nesse poema, fica subentendida a frase feminista “o pessoal é político”, uma vez que o desejo de igualdade de direitos para homens e mulheres é revestido e somado a uma busca pessoal do eu lírico. O descontentamento revelado diz muito da experiência de muitas mulheres do período, ou do resultado prático em suas vidas dos discursos de genderização do comportamento social. Esses mesmos discursos, ao promover a desigualdade, trazem a incompreensão e dificultam o encontro de um *companheiro* para as aspirações do eu lírico por “um sonho superior”, pois de uma forma geral não favorecem outra relação entre homens e mulheres que não seja a hierárquica. Dessa forma, para uma mulher, o mais comum seria que encontrasse nos homens um Senhor (palavra significativamente destacada por letra maiúscula).

O mais notável é que as reflexões sobre a condição feminina, caracterizada pela dependência e pela estagnação, contidas nesse poema, datado de 1915, antecipam os pressupostos existencialistas que serão abordados por Simone de Beauvoir, nos anos 40. Diz Beauvoir, na introdução de *O segundo sexo*:

*Todo indivíduo que se preocupa em justificar sua existência sente-a como uma necessidade indefinida de se transcender. Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro. Pretende-se torná-la objeto, votá-la à imanência, porquanto sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana. O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação*

*fundamental de todo sujeito que se põe sempre como essencial e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial.*<sup>128</sup>

O desejo de transcender a imanência imposta pelos homens, representado pelo desejo de voar e não poder, por sentir-se presa, também é enfocado no poema “Ânsia de azul”, dedicado à poetisa parnasiana Francisca Júlia da Silva, a quem certamente Gilka Machado admirava. O poema inicia com a exaltação das manhãs e é construído levando em conta aspectos sensoriais, destacando a sonoridade através das assonâncias, como nos versos 2 e 5 da primeira estrofe (abaixo), e as cores:

### ÂNSIA DE AZUL

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

Na poesia de Gilka Machado, o olhar do eu lírico está constantemente voltado para cima, para as alturas ou para os seres capazes de voar, que são relacionados com o desejo de liberdade:

*Manhãs azuis, manhãs em que as aves, em bando,  
entoam pelo espaço o hino da liberdade,  
que anseio formidando,  
que sede de infinito o cérebro me invade!  
esta luz, esta cor, este perfume brando  
que se evola de tudo  
e que, de quando em quando,  
o vento – acólito mudo,  
passa, turibulando;  
esta mística fala,  
que das coisas se exala,  
e conclama e ressoa  
em toda a natureza, como uma eterna loa  
entoada à vossa olímpica beleza;  
tudo à libertação, tudo ao prazer convida*

<sup>128</sup> BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 22-23.

*e faz com que a criatura ame um momento a vida.*<sup>129</sup>

Esse desejo de libertação, que para o eu lírico está ligado ao prazer, como é dito no penúltimo verso da estrofe anterior, é logo a seguir explicitado, denominando o que considera a origem de suas opressões, ou seja, a sociedade e os homens, ou a sociedade dos homens:

.....  
*E que gozo sentir-me em plena liberdade,  
 longe do jugo atroz dos homens e da ronda  
 da velha Sociedade  
 - a messalina hedionda  
 que, da vida no eterno carnaval,  
 se exhibe fantasiada de vestal!*<sup>130</sup>  
 .....

O desejo de maior liberdade de expressão e de oportunidades é atribuído à alma, que, ao contrário do corpo, visto como seu oposto, não se acostumou ou se adaptou a representar de acordo com as regras socialmente impostas. O corpo, por estar “acostumado com a vida”, por ter que ter sido adaptado à falta de liberdade, é como se estivesse morto:

*Esta alma que carrego amarrada, tolhida,  
 num corpo exausto e abjeto,  
 há tanto acostumado a pertencer à vida  
 como um traste qualquer, como um simples objeto,  
 sem gozo, sem conforto,  
 e indiferente como um corpo morto;*  
 .....

Inconformado com a falta de autonomia, ainda preso ao ideal romântico de buscar na natureza as metáforas para a expressão dos desejos íntimos e o acalento para as frustrações, o eu lírico compara-se, devido a sua imobilidade social, com uma “humanizada lesma”, e deseja ter a liberdade de um potro:

*E analisando então meus movimentos  
 indecisos e lentos  
 de humanizada lesma,*

<sup>129</sup> MACHADO, Op.Cit., p. 7.

<sup>130</sup> MACHADO, Op. Cit., p. 8.

*toma-me a sensação de fugir de mim mesma,  
de meu ser tornar noutra,  
e sair, a correr, quai desenfreado potro,  
por estes campos  
escampos.*

E ainda, sentindo-se, por um momento, vencida pelos obstáculos, o eu lírico questiona a validade da existência como mulher, mediante a sujeição e o condicionamento a que se vê submetida, de forma a tolhir-lhe os sonhos e ideais:

*De que vale viver  
trazendo, assim, emparedado o ser?  
pensar e, de contínuo, agrilhoar as idéias,  
dos preceitos sociais nas torpes ferropéias;  
ter ímpetos de voar,  
porém permanecer no ergástulo do lar  
sem a libertação que o organismo requer;  
ficar na inércia atroz que o ideal tolhe e quebranta ...*

.....

O que não poderia deixar de chamar a atenção de uma leitora feminista, no entanto, é o fato de que, se o eu lírico, embora tendo a alma livre, sente sua liberdade limitada pela sociedade devido a sua forma física de mulher, tanto que diz ser melhor ter a forma de seres não-humanos – “Ai! antes pedra ser, inseto, verme ou planta,/ do que existir trazendo a forma de mulher”<sup>131</sup> –, em nenhum momento diz que melhor seria se fosse um homem, mesmo diante das restrições vividas pelas mulheres no início do século XX. Mais adiante, explorarei a transgressão na obra de Gilka Machado através da presença do sujeito feminino do desejo erótico. O poema termina com a expressão de uma aspiração:

*Aves!  
quem me dera ter asas,  
para acima pairar das coisas rasas,  
das podridões terrenas,  
e sair, como vós, ruflando no ar as penas,  
e saciar-me de espaço, e saciar-me de luz,  
nestas manhãs tão suaves,  
nestas manhãs azuis, liricamente azuis!...*

---

<sup>131</sup> MACHADO, Op. Cit., p. 9.

Em “Ânsia azul”, os versos apresentam rimas e adquirem um ritmo que os aproxima da oralidade. A polimetria, assim como a diversificação do tamanho das estrofes, pode ser lida como índice de transbordamento emocional nos versos, em tom de desabafo contra os obstáculos sociais para uma maior “liberdade” para as mulheres.

Os versos que possuem o caráter de denúncia do preconceito de gênero ficam contidos mais especificamente em *Cristais partidos* e em *Estados de alma*, obras que trazem os poemas como “Aspiração”: “Eu quisera viver sem leis e sem senhor,/ tão somente sujeita às leis da natureza,/ tão somente sujeita aos caprichos do amor...!”<sup>132</sup> Mesmo assim, a idéia feminista de construção de um espaço que pudesse ser ocupado pelas mulheres na sociedade e na literatura estava presente na obra de Gilka Machado de diferentes maneiras, e também em diferentes momentos da vida da poetisa.<sup>133</sup> A construção desse espaço para as mulheres fica especialmente demarcada na poesia através, por exemplo, do diálogo poético com a tradição masculina, apresentando uma voz poética no feminino.

### 3.2.1 O diálogo poético com a tradição dos homens

Na poesia de Gilka Machado, o diálogo com a tradição masculina é expressado através de “respostas” dadas a poemas de autores homens. As tradições em questão são a da poesia erótica masculina romântica e a da parnasiana. Quanto à tradição romântica, é um exemplo o seguinte poema, em que o eu lírico fala do lugar da mulher e *responde* ao poema de Castro Alves denominado “O adeus de Teresa”.<sup>134</sup>

<sup>132</sup> MACHADO, Op. Cit., p. 62.

<sup>133</sup> Na entrevista dada a Nádya Gotlieb e a Ilma Ribeiro, aos 87 anos, Gilka Machado afirmou que as escritoras brasileiras deveriam unir-se para defender seus direitos. Vide GOTLIEB, 1982, p. 23.

<sup>134</sup> O “ADEUS” DE TERESA: “A vez primeira que eu fitei Teresa /Como as plantas que arrasta a correnteza. /A valsa nos levou nos giros seus.../E amamos juntos... E depois na sala/ “Adeus” eu disse-lhe a tremer co’a fala.../E ela, corando, murmurou-me: “adeus”// Uma noite... entreabriu-se um resposteiro.../E da alcova saía um cavalheiro/ Inda beijando uma mulher sem véus.../ Era eu... Era a pálida Teresa!// “Adeus” disse-lhe conservando-a presa.../ E ela entre beijos murmurou-me: “adeus!” // Passaram-se tempos... sec’los de delírio/ Prazeres divinais... gozos do Empireo.../ ...Mas um dia volvi aos lares meus// Partindo eu disse – “Voltarei! descansa!...”/ Ela, chorando mais que uma criança... Ela em soluço murmurou-me : “adeus!”// Quando voltei era o palácio em festa!.../ E a voz d’Ela e de um homem lá na orquestra/ Preenchiam de amor o azul dos céus./ Entrei!...Ela me olhou branca... surpresa! / Foi a última vez que eu vi Teresa!...// E ela arquejando murmurou-me: “adeus!”. In: CASTRO ALVES, Antônio de. *Espumas flutuantes*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 42.

*A PRIMEIRA VEZ EM QUE FITEI TERESA...*

*A vez primeira em que te vi comigo,  
De olhos voltados para os olhos meus,  
Ante o impossível de seguir-te, amigo,  
Tive desejos de dizer-te adeus,*

*Passaram meses... nosso amor crescia  
(a assim o houve conservado Deus!)  
Naquela sereníssima agonia  
Trocando olhares e dizendo adeus!*

*Tentei fugir, mas fui por ti vencida,  
E, um dia, presa entre os braços teus,  
Tive a impressão da extrema despedida...  
Primeiro beijo – derradeiro adeus!*

*Veio-te a saciedade do desejo;  
Teceu o dado os labirintos seus...  
Tão perto ainda e já quão longe vejo  
O teu amor a me dizer adeus!*

*Passou depressa... como que se evade  
Teu lindo vulto, entre os soluços meus...  
Vieste para deixar esta saudade  
E me acenar num imortal adeus!...<sup>135</sup>*

Os poemas de Castro Alves e de Gilka Machado dialogam entre si e são construídos sob perspectivas diferentes. No poema romântico de Castro Alves, após um tempo de gozos e delírios eróticos, a separação dos amantes é expressada nos versos através da seguinte expressão do eu lírico: “volvi aos lares meus”. De acordo com o pensamento romântico, o lar é o sítio de repouso, sempre tranquilo e para onde se pode voltar depois, como no caso, das mais ardentes aventuras. Temos aqui a questão moral de ver o lar como o oposto das paixões, lugar de recolhimento. No poema de Gilka Machado, a separação dos amantes é vista sob um ponto de vista maduro e realista, mais moderno, por assim dizer, pois é relacionada com a saciedade do desejo.

A inovação trazida pelo poema vai além, no entanto, da visão realista da despedida da relação amorosa. Ela está principalmente no dar voz a Teresa, à mulher no poema, que só então contaria a sua versão da história, em vez de apenas dizer “adeus”. Nesse caso, aproveitou um poema de autoria masculina para inverter os lugares preestabelecidos de amante e amado.

<sup>135</sup> MACHADO, Op. Cit., p.166-167.

Um dos aspectos mais importantes da poesia de Gilka Machado, sob o ponto de vista de uma leitura feminista, foi ter dotado o elemento feminino da poesia de características que a tradição lírica tem naturalizado como masculinas, como o declarar-se ao ser amado, colocar-se em posição de sujeito em relação aos sentimentos amorosos e, mais importante, dar fala ao outro, ou melhor, à outra, à mulher, que, contando a sua versão, passa a afirmar o desejo e não apenas provocá-lo.

Com isso, são subvertidos os lugares estabelecidos, ou seja, a amada converte-se em amante e o amante em amado. Leio isso como uma estratégia transgressora dos lugares socialmente estabelecidos através do discurso poético (tendo em vista o contexto histórico em que está inserida) que estende às mulheres um direito já possuído e utilizado pelos homens, o de enunciar seu desejo, de forma a fazer parte, ativamente, do jogo poético amoroso posto em evidência nos versos. Senão vejamos outro exemplo, que interpreto como sendo palavras a um parnasiano:

*Minha voz  
leva lampejos de lâminas  
aos teus silêncios.  
Sou a suprema tentadora,  
em minha forma inatingível  
materializo o pensamento.  
Passarei por tua vida  
como a idéia por um cérebro:  
dando-me toda sem que me possuas.*

*Guardo  
os sentidos de tua formosura,  
tenho-te em mim em radiosidades,  
amo-te porque me olhas,  
das tuas sombras,  
com a tua fisionomia  
dos meus sentimentos.*

Agora, é o amado que é idealizado e adquire a fisionomia dos sentimentos do eu lírico:

*Talvez outros braços enlacem teu busto,  
talvez outros lábios murmurem  
palavras líricas  
aos teus ouvidos,  
talvez outros olhos se abismem nos teus...  
Agora e sempre,  
serás, apenas,  
o mundo por mim descoberto.*

*o tesouro por mim desvendado,  
o homem  
que meu amor acordou  
na imobilidade  
da tua inconsciência.*

*Porque não vens  
meu estatuário da volúpia,  
- há em mim linha imprecisas  
de desejo  
que teu carinho deveria modelar,  
tuas mãos milagrosas.  
emprestariam expressões inéditas  
ao meu corpo maleável...  
porque não vens?!...*

*Longe de mim,  
és a beleza sem arte,  
a poesia sem a palavra.  
Longe de mim sei que te não encontras,  
sei que procuras inutilmente  
defrontar o teu eu  
no cristal de outras almas,  
porque te falta o fiel espelho  
da minha estranha sensibilidade.*

*Porque não vens?!  
- à tua vinda  
fechar-se-iam meus lábios,  
meus braços  
e minhas asas;  
ficarias em mim entimesmado,  
no aconchego de meu ser  
que é tua sombra;  
ficarias em mim  
como a visualidade,  
em minhas pálpebras cerradas  
para o sonho...<sup>136</sup>*

No poema é tematizada uma relação erótico-poética entre o amado e o eu lírico, que é ao mesmo tempo poetisa e musa erótica, concebida de acordo com o modelo parnasiano de mulher. Ao amante é atribuída a função de estatuário (“meu estatuário da volúpia”), lembrando-nos que as mulheres idealizadas dos poemas parnasianos são descritas como estátuas perfeitas e colocadas em um pedestal, como santas ou deusas gregas. Podemos ver também, no poema, a referência à inatingibilidade feminina (“em minha forma inatingível/

<sup>136</sup> MACIADO. Op. Cit., p. 184.

materializo o pensamento”), presente nos poemas parnasianos de autoria masculina, em que as mulheres nunca são realmente tocadas.

Mas, ao contrário da tradição parnasiana, em que a mulher não tem voz, é simplesmente descrita, em sua imobilidade, o poema sugere uma interação entre os amantes-poetas: ambos são desencadeadores, um no outro, da criação poética/erótica, embora, essa relação não se concretize fisicamente, mas apenas no plano do pensamento. O contato do eu lírico com o amado é realizado através da quebra do silêncio em que ele está inserido, através de sua voz poética (“Minha voz/leva lampejos de lâmina/aos teus silêncios”), o que nos é sugerido pela aliteração de *l*, no segundo verso.

Na segunda estrofe, podemos notar a referência ao olhar, o único elemento físico de ligação entre os platônicos amantes-poetas. Entretanto, o eu lírico não parece contentar-se com essa relação, e com a separação entre contato físico e contato poético, entre amor espiritual e amor carnal, de acordo com a terceira estrofe. O eu lírico qualifica essa separação entre amante-poético e amante-carnal como uma “imobilidade” (só que do homem) causada pela “inconsciência” do amado, de forma que, na quarta estrofe, há o convite para que esse amor se realize fisicamente, através do toque no corpo, do carinho das mãos. E, na quinta estrofe, a idéia de que para escrever poesia, já que poetar é um exercício erótico, uma de suas buscas seria a de completude, que seria verificada pela presença de outro ser. A possibilidade de completude fica expressada na última estrofe, que sugere, através da poesia, a união (sexual) dos seres e a morte, uma vez que, unidos sexualmente, os dois amantes tornam-se apenas um, idéia que fica sugerida pelo neologismo gilciano “entimesmado” (“ficarias em mim entimesmado”). Essa completude, no entanto, é paradoxal, pois, ainda que o sujeito feminino ainda que afirme e expresse seu desejo, ele se coloca como sombra do amado (“No aconchego de meu ser, / que é tua sombra”).

Nesse poema, o eu lírico, que é feminino, posiciona-se de forma a deixar claro que a relação sexual não é somente algo que homens ativos exercem em mulheres passivas, mostrando uma mulher ativa em seu desejo, que quer receber o contato físico. Dirigindo-se ao poeta parnasiano (“meu estatuário da volúpia”), o eu lírico fala do lugar da mulher representada na poesia masculina, não mais como inacessível, mas como uma mulher que deseja ser tocada. Quanto a isso, Afonso Romano de Sant’anna, em seu estudo “Da mulher esfinge como estátua devoradora ao strip-tease na alcova”,<sup>137</sup> comenta que na poesia parnasiana brasileira o amante masculino rende culto de adoração a uma mulher estátua.

<sup>137</sup> SANT’ANNA, Afonso Romano de. Da mulher esfinge como estátua devoradora ao strip-tease na alcova. In: \_\_\_\_\_. *O canibalismo amoroso*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

perfeita, fria e distante, que não corresponde a esse amor. Quanto maior é a negativa da amada, mais se inflama o desejo masculino, já que, no imaginário parnasiano (e masculino), a inatingibilidade da mulher é correlata à sua santificação, que ocorre pela obediência ao homem.<sup>138</sup> Ou seja, a indiferença feminina, ou a idéia de que isso esteja ocorrendo, faz parte dos valores simbólicos que mantêm a subordinação feminina nas sociedades patriarcais, em que as mulheres continuamente trabalham para preservar castidade e beleza a fim de ajustar-se aos ideais masculinos de virtude feminina.<sup>139</sup>

Na tradição parnasiana masculina, essa mulher não tem voz, ao contrário do poema de Gilka, e, embora exerça teoricamente um *poder de sedução* sobre o amante, jamais chega a ser sujeito. Cria-se uma espécie de hierarquia na poesia que parece inverter a hierarquia social, o que na verdade não chega a ocorrer. As palavras de Jonathan Culler falam dos efeitos da exaltação de figuras femininas na poesia por poetas homens:

*(...) discussões da mulher que parecem promover o feminino sobre o masculino – existem, é claro, tradições de elaborado louvor – celebram a mulher como deusa (a Ewig-Weibliche, Vênus, Musa, Mãe Terra) e evocam uma mulher metafórica, em comparação com a qual mulheres verdadeiras serão consideradas deficientes. Celebrações da mulher ou identificação da mulher com alguma força ou idéia poderosa – a verdade como mulher, a liberdade como mulher, as musas como mulheres – identificam mulheres reais como marginais. A mulher pode ser um símbolo da verdade somente se lhe é negada uma efetiva relação com a verdade, somente caso se presuma que aqueles que buscam a verdade são os homens. A identificação da mulher com a poesia, através da figura da musa, também supõe que o poeta será homem. Enquanto parece celebrar o feminino, esse modelo nega às mulheres um papel ativo no sistema de produção literária e as exclui da tradição literária.<sup>140</sup>*

No entanto, a poesia de Gilka Machado desconstrói essa idéia preconcebida a respeito dos gêneros da musa e do poeta, como veremos a seguir, e principalmente apresenta uma musa, como no poema analisado nas páginas anteriores, que é também um eu lírico feminino, quebrando o silêncio a ela imposto pelos parnasianos.

O poema transcrito e analisado fecha o livro *Meu glorioso pecado*, publicado em 1928, época em que o parnasianismo já estava em decadência, sendo duramente criticado pelos modernistas de São Paulo. Esses modernistas, incentivados por correntes européias e

<sup>138</sup> Id. *Ibid.*, p. 71.

<sup>139</sup> BOURDIEU, Pierre, apud LAMAS, Marta. *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Pueg/Unam, 1996. p. 347.

<sup>140</sup> CULLER, Jonathan, *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1982. p.191-192.

norte-americanas de vanguarda e também pelos discursos de modernização da sociedade brasileira, debatiam o “velho” e o “novo” na poesia, considerando passível de exclusão todas as obras e autores que não estivessem propagando em suas obras o conceito de “novo” proposto em seus manifestos, os quais incluíam duras críticas aos parnasianos e simbolistas, aos temas e às formas poéticas por eles utilizadas.

Em meio ao radicalismo estético dos modernistas de São Paulo, entretanto, não se percebeu que a obra de Gilka Machado também expressava uma nova estética, aderente à vida moderna, uma vez que essa inovação não ocorreu no mesmo sentido que propunham esses poetas. A modernidade de sua obra, como vimos no capítulo anterior, estaria sim ligada à idéia feminista da *Nova Mulher*, que, sendo livre economicamente e na prática de sua sexualidade, iria desfrutar de maior liberdade e, por que não?, de uma voz poética própria.

Com isso, em 1928, a publicação de *Meu glorioso pecado*, longe de estar ligada a modelos poéticos desatualizados, foi uma obra que, entre outras qualidades, coroou a produção erótica da autora, por exibir um projeto poético-erótico que remete a um modelo de sexualidade feminina ativa e de afirmação do desejo, e também a inserção de uma nova concepção de musa na poesia.

### 3.2.2 As musas na poesia de Gilka Machado

Na poesia de Gilka Machado podemos encontrar dois gêneros de musa: a masculina e a feminina, apresentada sob uma nova concepção. Um exemplo, seria o poema “O grande amor”, da obra *Meu glorioso pecado*, em que o eu lírico tem como seu objeto de inspiração o homem amado:

*Dobro os joelhos à lâmpada votiva  
Que exala um quente e misterioso odor,  
Que te perfuma a imagem pensativa  
De Rei-poeta, de Apolo-inspirador.*

*Por ti sou a Beleza em forma viva  
De arte, em mil poemas a se decompor;  
Por ti do inferno faço-me cativa,  
Fecundada por um sonho redentor.*

*Trago meu pobre espírito suspenso  
Entre céus e entre pântanos profundos,  
E, aos sóis, que assomam dos pecados meus,*

*Penso na culpa deste amor e penso  
No amor que a Deus soube inspirar os mundos,  
No grande amor que fez do nada um deus.<sup>141</sup>*

Podemos observar que neste poema o resultado do desejo erótico será o fazer poético. O elemento masculino tem a função de fecundar poeticamente o eu lírico, que, mediante sua imagem, decompõe-se em “mil poemas”. Temos aqui a idéia do erotismo religioso, ou da colocação do homem no papel de ser transcendental, adorado, conforme fez a tradição parnasiana com as musas femininas. O desejo pelo outro é a mola propulsora do autoconhecimento, do desvendar de si e da escritura poética, ainda que sob a marca do pecado e da culpa. Esses elementos, atenuados pela idéia romântica do amor, surgem conjuntamente com o desejo do eu lírico de poetar e de amar, ações não esperadas das mulheres, *acostumadas* à sujeição masculina e à obediência aos ideais de castidade.

Já nos seguintes versos, o eu lírico da poesia de Gilka identifica-se com uma musa feminina, o que, segundo Culler,<sup>142</sup> poderia criar a suposição de que o poeta seria homem. O

<sup>141</sup> MACHADO, Op. Cit., p. 171.

<sup>142</sup> CULLER, Op. Cit., p.191-192.

crítico diz que, como não existe uma essência feminina ou masculina, qualquer um poderia colocar-se na posição ou assumir um papel de homem ou mulher, e, por consequência, escrever como homem ou como mulher, já que a *consciência de opressão*, se é que podemos chamar assim, é algo que temos que adquirir. Isso faria com que Gilka escrevesse como um homem, quando se utilizava de uma musa feminina? Pensar assim seria desprezar a idéia do desejo lésbico como alimentador da expressão poética e apagar a tradição sáfica, talvez a mais antiga que se conheça no Ocidente, quando nos referimos a poesias de autoria feminina. Vejamos os seguintes versos, construídos de acordo com a idéia de diálogo entre eu lírico e musa:

.....  
*Que me valeria a existência  
 Sem os imortais momentos  
 Em que confundimos os seres.  
 Em que rolamos pelo infinito  
 Loucas de liberdade,  
 Num longo enleio  
 de fêmeas  
 enamoradas?!...<sup>143</sup>*

Nas poesias em que fica enunciado o diálogo com a *musa feminina*, nota-se, entretanto, que essas musas são geralmente míticas (como, por exemplo, Salomé ou a Natureza) ou símbolos de feminilidade “universais”, e que a relação torna-se erotizada a partir de gestos, como a dança. No poema “Impressões do gesto”, dedicado “a uma bailadeira”, a identidade entre poetisa e musa se dá sob a idéia de desejo lésbico como fonte de “uma experiência feminina única de sentimentos poéticos entre musa e eu lírico”, expressada nos versos através da sugestão de movimentos corporais ondulados, como numa dança, também sugeridos na poesia através da métrica irregular do poema e pela aliteração de *l, m e n*:

*Os teus meneios  
 são  
 cheios  
 dos meus anseios;  
 a tua dança é a exteriorização  
 de tudo quanto sinto:  
 minha imaginação*

<sup>143</sup> MACHADO, Op. Cit., p.172.

*e meu instinto movem-se nela alternadamente;  
 minha volúpia, vejo a torça, no ar,  
 quando teu corpo lânguido, indolente,  
 sensibiliza a quietação do ambiente,  
 ora a crescer, ora a minguar  
 numa flexuosidade de serpente  
 a se enroscar  
 e a se desenroscar.*

*Em tua dança agitada ou calma,  
 de adejos cheia de elastérios,  
 materializa-se minha alma,  
 pois nos teus membros leves, quase etéreos,  
 eu contemplo meus gestos interiores,  
 meus prazeres, meus tédios, minhas dores!*

*Não dances mais, que importa, ó bailadeira linda!  
 a tua dança para mim é infinda,  
 vejo-me nela, tenho-a dentro de mim,  
 constantemente assim!  
 Nos meus gestos retidos vive presa  
 como na tua dança extraordinária,  
 toda a expressão múltipla e vária  
 da Natureza. (...)*

Se a identidade feminina une musa e poetisa, através da escrita das sensações corporais como meio de expressão da experiência erotizada, esta desmente os discursos hegemônicos sobre a apatia sexual feminina e transgride a “naturalização” da exclusividade da existência do desejo entre homens e mulheres. O elemento diferenciador dos versos de Gilka Machado, em relação à musa, é o fato de que o eu lírico não oscila em identificar-se como uma *mulher* capaz de amar a musa, a quem se atribui o conceito de ser feminina.

Sendo o eu lírico construído no feminino, a presença de uma musa feminina pode ser lida como uma opção pelo menos ousada, uma vez que nada exigiria, por definição, que o eu lírico tivesse o mesmo gênero da autora. Um exemplo de poesia contemporânea à poesia de Gilka Machado e em que não prestigia necessariamente o gênero do eu lírico como sendo o mesmo da autora é a de D. Francisca Júlia da Silva, poetisa parnasiana que obteve reconhecimento e destaque com sua obra, em sua época. Essa desconexão entre o gênero do eu lírico e o da poetisa foi elogiado pelo poeta e crítico literário Leal de Sousa, ainda que preconceituosamente, que a exalta, porquanto, sendo mulher, nada tinha de feminino em seu poema denominado “De volta da guerra”:

*Nada, nos másculos versos de FRANCISCA JÚLIA, denuncia a mulher. Diante de Vênus, é a de um homem sua atitude. Dirigindo-se a um poeta ou falando a um artista, exalta-se o espírito ardente da escritora, porém a carne da mulher não pulsa. Na composição "De volta da guerra", ela imagina ser um anoso veterano mutilado, mas em nenhum momento alude à sua condição feminina.*<sup>144</sup>

Assim, sendo critério de escolha o gênero do eu lírico em concordância ou não com o gênero do(a) autor(a), conforme já havia sido demonstrado pela colega (pelo menos sob o ponto de vista do crítico), mesmo assim a poesia de Gilka Machado é marcada pela presença do eu lírico de gênero feminino. Essa escolha marca também o aspecto de novidade da poesia, por apresentar uma subjetividade lírica autônoma sob a marca do erotismo.

Na poesia de Gilka Machado, o eu lírico gendrado feminino passa a ocupar um lugar ou uma posição que até então tinha sido privilégio dos eus-líricos identificados como masculinos na tradição poética, ou seja, a de enunciativa. É a voz lírica no feminino que passa a ser "origem" do que é enunciado, podendo passar a falar por si, e com isso rompendo a tradicional posição passiva de ter alguém falando por ou sobre um sujeito feminino. Com isso, o eu lírico feminino passa a exercer poder no discurso em que está inserido. Diz Glória Anzaldúa que uma mulher que escreve tem poder, e uma mulher com poder é temida,<sup>145</sup> especialmente numa sociedade de analfabetos, como a brasileira do início do século, em que a literatura fornecia uma possibilidade de ascensão social, de possuir poder.

A autora não obteve ascensão social nem prestígio, mas sua poesia mexeu com os conceitos sobre talento, moralidade e especialmente sobre sexualidade feminina dos críticos conservadores, que, tão preocupados com este último aspecto, não puderam (ou não quiseram) perceber – uma vez que isso não lhes dizia respeito diretamente – que da obra de Gilka Machado emergia a proposta de um novo modelo de sujeito feminino e poético. Esse sujeito, resultado dos discursos feministas sobre a formação da mulher moderna, estava também em luta por sua emancipação, através da igualdade de direitos entre os sexos,<sup>146</sup> em meio à proposta de reconstrução social oferecida pela modernidade. Os críticos "perceberam" apenas que uma mulher escrevia versos eróticos, de forma que, acima de todos os outros aspectos, foi o erotismo que atraiu a maior atenção da crítica, tornando-se essa a característica mais marcante na história da recepção da obra e da vida da autora.

<sup>144</sup> SOUZA, Leal de. *A mulher na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1918. p. 78.

<sup>145</sup> ANZALDÚA, Glória. *Ya se me quitó la vergüenza y la cobardía. Una plática con Glória Anzaldúa* (Entrevista de Claire Joysmith). *Debate Feminista*. año 4. v. 8, 1993.

<sup>146</sup> Como vimos, essa era uma das principais reivindicações das feministas.

### 3.3. Erotismo: o sujeito lírico feminino como sujeito do desejo

Lembro-me das palavras de Virginia Woolf, que em seu famoso ensaio *Um teto todo seu*<sup>147</sup> comenta que desde sempre as mulheres têm servido de espelhos para os homens. Porém, não espelhos comuns, mas espelhos que têm a mágica possibilidade de refleti-los em tamanho maior do que realmente são, de forma que, se deixam de projetar essa imagem em tamanho agigantado, podem os homens morrer, como o dependente privado de suas drogas.<sup>148</sup> A inversão de papéis na poesia pode ter servido exatamente para isso: terem visto os homens uma mulher refletida no mesmo tamanho que eles, de forma que seu poder estaria sendo ameaçado, especialmente a partir do momento em que as mulheres também passam a enunciar o erotismo.

Se fizermos uma leitura da reação da crítica masculina à poesia erótica de autoria feminina, podemos dizer que os homens se sentiriam no direito de produzir literatura erótica, em função das afirmações sobre sua *sexualidade ativa*, uma espécie de distinção *possuída* que lhes permitiria falar publicamente sobre sexo, diferentemente das mulheres. Com os versos eróticos de Gilka Machado surge uma ameaça a essa distinção, construída sob a marca da oposição binária, característica da diferença social de gênero, e que faz uma das marcas da existência cultural dos homens o desejo admitido de sexo, ao contrário das mulheres, que seriam marcadas pela passividade sexual e em outros campos.

Ainda que a poesia de Gilka Machado esteja basicamente construída de acordo com o esquema de oposições binárias, vimos que esse modelo de pensamento foi transgredido na relação erótico-poética lésbica, vivida entre o eu lírico feminino e a musa, embora não seja esse o eixo que norteia a maior parte da poesia erótica da autora, e sim a heterossexualidade.

Mesmo que essa seja a chamada *opção sexual socialmente desejável*, isso não facilitou a recepção, por parte da crítica, da obra erótica de Gilka Machado em sua época. Nos dias de hoje, isso pode ser entendido por nós sem que seja necessário que façamos um distanciamento histórico. Embora a heterossexualidade seja vista como uma prática sexual aceita, tendo por isso um caráter menos transgressor do que a homossexualidade, temos que levar em conta o fato de que estamos inseridas(os) numa sociedade patriarcal sexista, caracterizada por uma forte misoginia e preconceito contra a sexualidade feminina, em que a sexualidade é ainda tida como um atributo do masculino, e isso acaba por refletir o pensamento sobre a

<sup>147</sup> WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

<sup>148</sup> Id. *Ibid.*, p. 48-49.

inferioridade feminina. Em nossa cultura, até hoje, as mulheres são continuamente controladas em sua sexualidade, seja por questões lingüísticas ou por questões das políticas de gênero, para que não afirmem seu desejo sexual ativo, sob pena de, se não o cumprirem, sofrerem recriminações e ofensas.<sup>149</sup>

O controle discursivo sobre a expressão da sexualidade feminina, no início do século XX, era mais explícito do que nos dias de hoje, de forma que a poesia de Gilka Machado representou uma ameaça ao poder masculino sobre a sexualidade e sobre a subjetividade das mulheres. Mas de que maneira sua poesia foi capaz de minar essa estratégia de controle das mulheres? Ao apresentar um eu lírico ativo em afirmar o seu desejo sexual, a poesia convida o(a) leitor(a) a repensar a questão do desejo, seja reavaliando os discursos sobre a ausência da sexualidade do anjo do lar ou sobre a insanidade da mulher que deseja ter relações sexuais independentemente do fim de procriar. Ou seja, a poesia de Gilka Machado é transgressora pela idéia de que as mulheres não precisavam ser aquilo que os discursos masculinos diziam que elas deveriam ser.

Mas como isso fica claro nos versos eróticos de Gilka Machado? Através da descrição de diferentes formas de manifestação da excitação e do desejo, exemplificando que a sexualidade está presente de diferentes maneiras na vida das pessoas. Na poesia, o desejo está presente seja como auto-erotismo,<sup>150</sup> seja na idéia de sexo como penetração, hoje bastante criticado por algumas feministas em função dos significados que lhe são atribuídos pelo discurso dominante (do homem que quer “subjugar”, “tomar”, “possuir”, “comer” a mulher – idéia de violência sofrida por ela, como realmente ocorre em muitos casos).<sup>151</sup> A penetração, porém, aparece vista sob a ótica do prazer, e, ao contrário de trazer em si a idéia de subjugar, de poder exercido sobre o outro, ainda desestabiliza os papéis de ativo e passivo na relação, com isso ameaçando a polaridade de gênero.<sup>152</sup> No poema abaixo, em uma posição ativa na relação, também a mulher penetra o homem, e o contato amoroso é vivido intensamente:

*Dás corpo ao beijo, dá 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...*

<sup>149</sup> SEGAL, Lynn. Repensando la heterosexualidad: las mujeres con los hombres. *Debate Feminista*, año 6, v. 11, 1995.

<sup>150</sup> Como no poema “Página esquecida”, citado no capítulo II. Vide MACHADO, Op. Cit., p. 128.

<sup>151</sup> SEGAL, Op. Cit., p. 25-26.

<sup>152</sup> Id. Ibid., p. 29.

*- tenho certeza, minha louca,  
de dar-lhe a morder em ti meu coração!...*<sup>153</sup>

Um dos aspectos significativos desses versos são as aliterações de *l* (alveolar, som produzido pelo contato da língua com os alvéolos), *t* (uma linguodental) e *nh* (palatal, em que o som é produzido pelo contato do dorso da língua com o céu da boca), cuja pronúncia exige um intenso movimento da língua, enriquecendo a significação do poema.

Na poesia de Gilka Machado predomina, todavia, um erotismo tátil, sentido na pele, desconstruindo, antes mesmo que se viesse a falar disso abertamente, o mito masculino a respeito da supervalorização do pênis/falo nas relações sexuais/simbólicas. Outras partes do corpo são erotizadas, e não somente os órgãos sexuais, como as mãos, os lábios, a língua, etc.

*As tuas mãos... premê-las, num violento  
aperto, busco e emprego esforços vãos;  
as minhas mãos sentirás, um momento,  
fortemente, procuras... baldo intento!*

*Mãos que acarinho, mãos que acarinhas,  
Fazem com que eu conclua, com que tu concluas:  
jôgem, se abstraem tuas mãos, nas minhas...  
são dois espasmos minhas mãos nas tuas...*

*Distância enorme entre nós dois se espalma,  
mas tuas mãos estão pousadas na minha alma,  
minhas mãos absorveram tuas mãos.*<sup>154</sup>

Nos jogos eróticos, surge o prazer de sentir poder sobre quem o deseja. As relações, inclusive as sexuais, são sempre permeadas de poder, o qual é mais exercido do que possuído, segundo Foucault. No poema de Gilka, o masculino é definido por falta, ausência em relação ao eu lírico. O poder do eu lírico, de seduzir o amado, faz com que este crie uma total dependência psicológica, perdendo inclusive suas referências identitárias:

.....  
*Longe de mim,  
és a Beleza sem arte  
a Poesia sem a palavra;  
Longe de mim sei que não te encontras,  
sei que procuras inutilmente*

<sup>153</sup> MACHADO, Op. Cit., p. 178.

<sup>154</sup> MACHADO, Op. Cit., p. 99.

*defrontar o teu eu  
no cristal de outras aimas,  
porque te falta o fiel espelho  
da minha estranha sensibilidade.*

155

Indispensável para que o outro se sinta poderoso, este depende do “espelho” da “estranha sensibilidade” do eu lírico. É através dele que surge a identidade do outro, ou seja, surge a compreensão de que não somente o eu lírico poderia buscar construir sua identidade em função do erotismo e da poesia, despertado pelo desejo do amado, mas também de que só pode construir a sua às expensas da identidade feminina, como nas palavras de Virginia Woolf.<sup>156</sup>

Mas, mesmo que em alguns poemas possamos ler a voz de um sujeito lírico feminino que é também sujeito de seu desejo, esta não é a única face do eu lírico na poesia de Gilka Machado. Construído discursivamente em meio a discursos liberais e conservadores, esse sujeito lírico feminino também foi marcado pela contradição, ora transgredindo, ora incorporando o conteúdo dos discursos sobre a moral e comportamento femininos que estavam em voga no início do século XX. O poema “Sensual” exemplifica o que está sendo dito, pois nele o eu lírico é uma mulher cheia de desejo e de culpa:

#### SENSUAL

*Quando longe de ti, solitária, medito  
neste afeto pagão que envergonhada oculto,  
vem 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*

<sup>155</sup> Id. Ibid., p.184.

<sup>156</sup> WOOLF, Op. Cit., p. 48-49.

*Minha carne possuir com repugnante baba...*<sup>157</sup>

Nesse poema, ainda que tomado pela culpa, o eu lírico enuncia seu desejo pelo amado em forma de confissão das sensações eróticas provocadas pela proximidade dele. O moralismo está presente no poema através da idéia de esconder o desejo por vergonha, como no verso 2 (“envergonhada oculto”); por medo de confessá-lo, como nos versos 5 e 6 (“a febril confissão deste afeto infinito/ (...) medrosa, em meus lábios sepulto”).

Entretanto, ainda que as palavras sejam caladas, o eu lírico não pode impedir a manifestação física “da volúpia” ou do gozo, expressada no último terceto, mediante a proximidade do amado, ousadamente admitida no poema, contrastando com o “conteúdo meditativo” das palavras do eu lírico na primeira estrofe. O desejo está sempre presente no eu lírico, mesmo ao encontrar-se solitário, tratado como um “afeto pagão que envergonhada oculto” (verso 2). Considerando que o discurso religioso cristão era um forte elemento na formação dos sujeitos na época em que o poema foi publicado, e também uma das fontes de afirmação de que o desejo sexual era algo “impuro”, compreende-se a alusão ao “afeto pagão” e também o uso do adjetivo “repugnante” para referir-se ao gozo, nos dois últimos versos do soneto alexandrino.

A virtude do eu lírico, como mostra o primeiro terceto, é constituída através da negação do desejo sexual e também pelo medo de confessá-lo, ou seja, por sua não-exteriorização, mesmo mediante o olhar lascivo do amado, que não parece ter a mesma necessidade de ser disfarçado.

Com esse exemplo, temos um dos principais eixos de significado presentes na poesia erótica de Gilka Machado, que é a luta entre *carne x alma*. Mesmo tendo surgido em meio às lutas feministas em busca de igualdade entre homens e mulheres e ainda que quebrando as expectativas em relação aos temas da poesia produzida por mulheres, a poesia de Gilka Machado não poderia estar completamente isenta aos discursos conservadores sobre o comportamento feminino. Coerente com um período marcado pelas mudanças sociais e com a profusão de diferentes discursos formadores das subjetividades das mulheres, surge da poesia um eu lírico que, por tratar de erotismo, pode ser dito transgressor, mas também dividido em relação à atuação ou comportamento sexual feminino. O poema abaixo, já de 1928, é um outro exemplo:

<sup>157</sup>MACHADO, Op. Cit., p. 21.

*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 possui-la – a espiritual, a rara,  
essa que tem o olhar ao mundo alheio,  
essa que tão somente 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 ciúmes dessa estranha,  
dessa rival que os dias me acompanha,  
para ruína gloriosa de mim mesma!<sup>158</sup>*

No poema trava-se uma luta entre duas faces um sujeito feminino dividido em carne e alma, ou corpo e espírito. A parte “espiritual”, referente à mulher intelectual, rara, está no sangue, “assim como uma tara”, e é a mulher que não pode ser dominada ou possuída. A presença da estranha, da espiritual, contrasta com o aspecto da mulher carnal, porque naquela a sensualidade está sublimada em forma de poesia. Se por um lado o amor carnal é admitido pelo eu lírico nos versos, o aspecto espiritual aparece supervalorizado neste poema, buscando, através da união dos corpos, a transcendência.

Podemos ler esses versos de duas maneiras, ou encarando-os como uma defesa do amor espiritual sobre o carnal, estando de acordo com o modelo de mulher assexuada, enunciado pelos discursos conservadores, a qual jamais deveria admitir o desejo; ou, ainda, negando esses mesmos discursos, através da afirmação do desejo carnal como existente tanto no eu lírico como nas “demais mulheres” (verso 9). Neste poema, podemos ver novamente o conflito entre carne e alma, apontada comumente na obra como rivais,<sup>159</sup> como partes incompatíveis. Mesmo assim, o eu lírico seria diferente das outras mulheres pelo fato de ter em si esse duplo, essa parte rara, uma rival que a levaria para uma “ruína gloriosa”.

<sup>158</sup> MACHADO, Op. Cit., p. 164.

<sup>159</sup> Essa referência à rivalidade entre carne e alma fica abertamente admitida em vários poemas da autora, inclusive no segundo poema do volume *Meu glorioso pecado*, em que o eu lírico diz: “Do teu amor à esplêndida conquista, / minha carne e minha alma são rivais: /...” MACHADO, 1978, p. 159.

Mas que ruína seria essa, a de deixar prevalecer a poetisa, a intelectual, de forma a fazer com que a mulher carnal não mais se manifeste? Pensar o poema dessa maneira não é algo descartável, se levarmos em conta a existência dos discursos sobre a ausência de propensão intelectual nas mulheres, difundidos no início do século XX, de forma que a constatação da existência da artista no eu lírico poderia ser tratada como anomalia, por isso a referência a “tara”.

Da mesma forma, baseado num sistema de oposições binárias – corpo e alma, mulher e homem – típico da maioria das sociedades que se conhece,<sup>160</sup> a mulher espiritual, inteligente, poderia estar sendo vista como aquela que necessariamente sublima seu desejo, como queriam algumas linhas de pensamento das feministas liberais, de forma que a presença desse eu lírico contraditório, ainda que possa aparentar um aspecto enfraquecedor do valor político da poesia de Gilka Machado num primeiro momento, marca a existência da pluralidade de discursos sobre o comportamento sexual feminino, no início do século XX, mas, antes de tudo, mostra que esse desejo estava presente nas mulheres, independentemente da forma como fosse tratado. Assim, apresentar uma voz lírica no feminino ativa em enunciar-se como sujeito do desejo erótico foi, provavelmente, a grande contribuição da poesia de Gilka Machado no sentido de desconstruir os discursos sobre a ausência da sexualidade feminina e de demarcar o surgimento, na literatura, dessa *Nova Mulher*, sobre a qual falaram as feministas européias e norte-americanas, especialmente pelo fato de quebrar o paradigma do silêncio das vozes poéticas femininas na tradição da literatura erótica.

### 3.4. A literatura erótica e as mulheres

José Paulo Paes,<sup>161</sup> ao estudar a poesia erótica ocidental, constatou a predominância do discurso falocêntrico em oposição a uma quase ausência de vozes femininas. As mulheres, no que se refere a essa modalidade literária, têm servido de “inspiração” e objeto do desejo, e

<sup>160</sup> Vide LAMAS, 1996.

<sup>161</sup> PAES, José Paulo. Erotismo e poesia, dos gregos aos surrealistas. In: \_\_\_\_\_. *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

muito raramente<sup>162</sup> aparecem na função de produtoras de discursos eróticos, ou como sujeitos do desejo.<sup>163</sup>

Tal constatação é também válida para a produção de literatura erótica no Brasil. Até a publicação das poesias de Gilka Machado, toda produção erótica havia sido de autoria masculina, como os poemas de Gregório de Matos, Castro Alves e Olavo Bilac, entre outros. Mas por que as mulheres não produziram discursos eróticos escritos, ou, se os produziram, por que eles não apareceram, antes do século XX, como os dos homens? Que fatores provocaram a quebra da tradição falocêntrica do discurso erótico escrito, no início do século XX, pelas mulheres?

A primeira hipótese que poderia ser levantada seria a de que as mulheres teriam sido barradas na produção do discurso erótico escrito pela repressão sexual da era vitoriana, por exemplo. Essa alternativa desde o início estaria descartada, se levarmos em conta os estudos de Michel Foucault em sua *História da sexualidade*.<sup>164</sup> Contrariando as afirmações ou crenças sobre a repressão sexual, Foucault afirma que desde o século XVIII tem havido uma constante incitação para que os discursos sobre sexo (ou sobre o sujeito) sejam produzidos, porém sempre controlados pelos mecanismos de saber (medicina, psiquiatria, pedagogia) e poder, de forma a mantê-los secretos mesmo que deles se fale sempre, embora de forma codificada e limitada. Foucault acrescenta, ainda, que esse grande incentivo a se falar de sexo é um movimento oposto a uma grande interdição<sup>165</sup> e que a delimitação das regras da decência provavelmente provocou um efeito contrário: a valorização e intensificação do discurso indecente, ou seja, aquele que se refere ao sexo de forma a querer zombar dos novos pudores<sup>166</sup> ou sem estar *autorizado* a falar dele (pelos mecanismos de poder e saber) o faz.

Um dos tipos de discurso que poderiam ser considerados indecentes seria a literatura erótica, que, exatamente por infringir os códigos de moralidade, foi considerada uma modalidade menor, tradicionalmente menosprezada e clandestina no Ocidente<sup>167</sup> e no Brasil, produzida, pelo que se sabe, exclusivamente por homens até o início do século XX.

<sup>162</sup> Por exemplo, as poucas autoras européias do século XVI, citadas por ALEXANDRIAN, em sua *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

<sup>163</sup> NOTA EXPLICATIVA: Neste caso, o autor não está levando em conta a tradição oral da literatura de Língua Portuguesa e as cantigas de amigo medievais, as quais, segundo apontam os estudos de teóricas feministas como Ria Lemaire, seriam de autoria feminina, tendo sido mais tarde transcritas por escritores homens. Neste trabalho, embora reconhecendo a existência da tradição literária oral feminina, refiro-me, exclusivamente, à tradição escrita da literatura erótica. Fica, com isso, em aberto uma possibilidade para um outro belo estudo, sobre a tradição oral da literatura erótica de autoria feminina, não abordado por mim agora, nesta dissertação.

<sup>164</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. São Paulo: Graal, 1997. v. 1.: O uso dos prazeres.

<sup>165</sup> Id., *Ibid.*, p. 35.

<sup>166</sup> Id. *Ibid.*, p. 22.

<sup>167</sup> PAES, Op. Cit., p. 12.

Outro fator que não podemos deixar de levar em conta é a questão de que, se eram poucas as pessoas que em séculos anteriores ao século XX sabiam escrever, essas pessoas eram geralmente homens e pertencentes às classes mais abastadas. Isso começa a mudar um pouco, no Brasil, por exemplo, no século XIX.

Mesmo assim, se formos levar em conta a literatura produzida por mulheres nesse período, ainda que seja provável que a maior parte dela tenha sido perdida ou simplesmente esquecida e certamente nunca publicada – e aí, novamente, vemos a grande importância do trabalho das revisionistas brasileiras – podemos perceber um predomínio de temas como a maternidade, a pátria, o amor, etc., mas não poesias de teor explicitamente erótico ou sensual, pelo menos, não da mesma forma que encontramos em Gilka Machado.<sup>168</sup> Ou seja, mesmo em meio a essa incitação a se falar de sexo, enunciada por Foucault, a produção de literatura erótica por mulheres e homens percorreu caminhos diversos, e isso torna indispensável a utilização da categoria gênero na abordagem do assunto.

Teresa de Lauretis, em seu ensaio denominado *A tecnologia do gênero*, critica a minimização do aspecto gênero na obra desse autor, ao mesmo tempo em que demonstra filiar-se às teorias foucaultianas, e propõe que se vá além de Foucault nas análises feministas:

*Mas devemos dizer desde o início, e daí o título deste artigo, que ao pensar o gênero como produto e processo de um certo número de tecnologias sociais ou aparatos biomédicos, já se está indo além de Foucault, cuja compreensão crítica da tecnologia sexual não levou em consideração os apelos diferenciados de sujeitos masculinos e femininos, e cuja teoria, ao ignorar os investimentos conflitantes de homens e mulheres nos discursos e nas práticas de sexualidade, de fato exclui, embora não inviabilize, a consideração sobre o gênero.*<sup>169</sup>

Gênero é uma representação que exerce implicações na vida concreta das pessoas e da qual não temos como estar fora, pois é construída continuamente, seja através da arte e da cultura ocidental, na mídia, nas teorias,... e até mesmo quando tentamos desconstruí-la, segundo Lauretis. O gênero está sempre ligado a fatores político-econômicos nas sociedades e

<sup>168</sup> O estudo de Sylvia Paixão sobre a poesia de Júlia Cortines de Narcisa Amália, baseado em bibliografia de teor psicanalítico, fala-nos de um erotismo contido, que não chega a expressar-se. A autora vai encontrar, então, somente na poesia de Gilka Machado a presença do erotismo desvelado. Vide PAIXÃO, 1987. Mesmo assim, seria necessário um estudo mais detalhado sobre o erotismo nas poesias de outras escritoras brasileiras do século XIX, antes de fazermos uma afirmação categórica de que elas optaram pelo erotismo contido como uma regra.

<sup>169</sup> LAURETIS, Teresa de. *A tecnologia do gênero*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 225.

a questões de poder. É organizado dentro de uma lógica própria, binária e excludente, que naturaliza certos comportamentos ou papéis cultural e discursivamente determinados. Estes devem ser exercidos pelos sujeitos classificados como homens ou mulheres, que são vistos como opostos complementares, sendo um a representação daquilo que falta no outro. Assim, certos comportamentos ou ações que cabem aos homens são escandalosos nas mulheres e vice-versa. Os indivíduos, assujeitados a esses discursos, reproduzem-nos como verdade e tornam-se sujeitos neles e através deles.

Um dos mecanismos de reprodução desses discursos, visando definir homens e mulheres, foi a literatura. As personagens femininas das obras literárias eram muitas vezes construídas de acordo com o conjunto de valores que se esperava que fossem incorporados ou rejeitados pelas(os) leitoras(es). Uma das idéias defendidas era a de que a sexualidade, que estava *habitualmente* presente nos homens, como *uma necessidade orgânica do macho*, era anulada, nas mulheres, pelo instinto materno. Essa tendência aparece principalmente nas obras de Cesare Lombroso, Guglielmo Ferreiro e outros.

Por outro lado, com o surgimento da histerização da mulher, ou seja, o estudo da sexualidade feminina sob o ponto de vista do patológico, o corpo feminino é apontado como sendo saturado de sexualidade, possivelmente em oposição à crença na *racionalidade* masculina. Foucault afirma que

*no processo de histerização da mulher, o "sexo" foi definido de três maneiras: como algo que pertence em comum ao homem e à mulher; ou como o que pertence também ao homem por excelência e, portanto, faz falta à mulher; mas, ainda, como o que constitui por si só o corpo da mulher, ordenando-o inteiramente para as funções de reprodução e perturbando-o continuamente pelos efeitos destas mesmas funções: a histeria é interpretada, nessa estratégia, como o jogo do sexo enquanto "um" e "outro", tudo e parte, princípio e falta.<sup>170</sup>*

Era considerada histérica aquela que fosse sugestível, impressionável, narcisista, suscetível a mudanças bruscas de humor, egocêntrica ao extremo, essencialmente assexuada e não raramente frígida.<sup>171</sup> Ou seja, todas as características da histérica são "atributos do feminino", indispensáveis a uma dama em uma sociedade em que a masculinidade e feminilidade eram construídas por mútua exclusão. Dessa maneira, se levarmos em conta o papel dos discursos na formação dos sujeitos, e considerarmos a influência do discurso da

<sup>170</sup>FOUCAULT, 1997, Op. Cit., p. 143.

<sup>171</sup>BORDO, Susan R. O corpo e a reprodução da feminilidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (org.). *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997. p. 23.

psicanálise (que define o corpo das mulheres como sendo basicamente voltado para as questões sexuais e ordenado inteiramente para as funções de reprodução) no pensamento do século XIX, assim como uma definição de erotismo como, por exemplo, a de Georges Battaile, que afiança consistir o erotismo em uma representação de uma busca psicológica independente que se sobrepõe ao fim natural, ou seja, a reprodução da espécie,<sup>172</sup> e unirmos esses dois conceitos, poderíamos supor que a não-proliferação dos discursos eróticos de autoria feminina no século XIX seria algo a ser esperado, e que, se eles tivessem sido escritos, teriam sido, mais do que nunca, vistos como uma anomalia ou patologia.

Assim, e levando em conta que os sujeitos são assujeitados pelos discursos, ainda que não sempre e completamente, seria bastante difícil que os sujeitos classificados como mulheres produzissem discursos eróticos. Além da possibilidade de que apenas as poetisas ou escritoras, por uma questão de número ou amostragem, tenham simplesmente optado por não escrever sobre o erotismo, o modelo de pensamento reinante poderia ser uma das possibilidades para a sua não-proliferação, conforme ocorreu no Brasil até o início do século XX, com a publicação das poesias de Gilka Machado.

Gilka Machado, como já foi dito anteriormente, foi a primeira poetisa brasileira a publicar versos eróticos. Mesmo assim, o fenômeno de vermos mulheres adentrando esse gênero não se restringiu ao Brasil. Nessa mesma época, em outros países, houve outras poetisas que também escreveram poesia erótica, como, por exemplo, Delmira Agostini (1890-1914), no Uruguai; Alfonsina Storni (1892-1938), na Argentina; Florbela Espanca (1894-1930), em Portugal – mulheres que também escandalizaram e dividiram a crítica.

Mas o que fez com que a partir do início do século XX começassem a vir à tona obras de literatura erótica de autoria de mulheres? Entre as prováveis causas de tal acontecimento estariam a revolução científico-tecnológica e o advento da “modernidade”, que, embora em variados níveis de intensidade, tiveram alcance mundial e, como foi dito no início deste capítulo, vieram acompanhadas de práticas e discursos que causaram profundas modificações nas subjetividades. Aliado a esse fator estaria o fortalecimento e maior difusão do feminismo, que nesse momento lutava pela igualdade de direitos entre homens e mulheres inclusive no campo da sexualidade, e que teve como um dos resultados de suas lutas o aumento do número de mulheres que passaram a receber instrução.

Porém, a ampliação dos direitos das mulheres e a variação de temas de suas obras não garantiu igualdade de julgamento, por parte da crítica, em relação às obras escritas por

<sup>172</sup> BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

homens. Da mesma forma, as escritoras também não foram incluídas nos meios de prestígio literário, o que demonstra que o gênero continuou sendo um fator atuante na análise de valor literário das obras na época.

## Referências Bibliográficas

### Sobre Gilka Machado e sua obra:

BRANCO, Lúcia C., BRANDÃO, Ruth S. *A mulher escrita*, LTC, Casa Maria, 1996.

CAMPOS, Humberto de. *Crítica. Segunda série, Obras Completas*. São Paulo: W.M. Jackson INC. Editores, 1962. 504 p.

CAMPOS, Humberto. *Diário secreto*. Rio de Janeiro: O cruzeiro, 1954. 2v.

GOTLIEB, Nádia. "Com Dona Gilka Machado Eros pede a palavra (Poesia erótica feminina brasileira nos inícios do século XX)", In: *Pollmica 4*, Revista de Criação e Crítica, 1982, p.23-47.

LIMA BARRETO. "Correspondência ativa e passiva", t.1, v.XVI. In: Lima Barreto, *Obras de Lima Barreto*(Org. por Francisco de Assis Barbosa, colaboração de Antônio Houaiss e M. Cavalcanti Proença), 17 vol. São Paulo: Brasiliense, 1956.

MACHADO, Gilka. "Dados biográficos de Gilka Machado", In: *Poesias Completas*, Cátedra, INL. Rio de Janeiro; Brasília, 1978. p. IX-XI

\_\_\_\_\_. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro; Brasília, Cátedra; INL, 1978.  
→276p.

\_\_\_\_\_. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Léo Chistiano Editorial: FUNARJ, 1991. 448 p.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE. *Páginas de crítica*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1920.

PAIXÃO, Sylvia P. *A fala-a-menos*. Rio de Janeiro: Númen, 1987. 219 p.

PY, Fernando. *Prefácio*, In: MACHADO, Gilka, *Poesias Completas*, Cátedra, INL. Rio de Janeiro, Brasília, 1978. p. XIX – XXVIII.

SOARES, Angélica. *A Paixão Emancipatória*: Rio de Janeiro: DIFEL, 1999. 160 p.

\_\_\_\_\_. "O erotismo poético de Gilka Machado: um marco na liberação da mulher". Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura – NIELM - Universidade Federal do Rio de Janeiro, <http://openlink.br.inter.net/nielm/angelica.htm>

\_\_\_\_\_. GUIMARÃES, Denise. *Poesia: crítica e autocrítica*. Curitiba: Scientia et labor, 1989. 158 p.

SOUZA, Leal de. *A mulher na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1918. 90 p.

VOLÚSIA, Eros. "Apresentação", In: MACHADO, Gilka, *Poesias Completas*. Léo Christiano: Rio de Janeiro, 1993. p. 7-8.

### **Sobre erotismo:**

ALEXANDRIAN. *História da Literatura Erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. 439 p.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987. 255 p.

PAES, José Paulo. "Erotismo e Poesia, dos gregos aos surrealistas", In: *Poesia Erótica em Tradução* (Org. José Paulo Paes): São Paulo: Cia. Das Letras, 1998. p. 13-23.

\_\_\_\_\_. *Poesia Erótica em Tradução*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998. 170 p.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. "Da mulher esfinge como estátua devoradora ao strip-tease na alcova", In: *Sant'anna, Afonso Romano de, O canibalismo amoroso*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

## Teoria feminista e Cânone:

ANZALDÚA, Glória. "Ya se me quitó la vergüenza y la cobardía. Una plática com Glória Anzaldúa" (entrevista de Claire Joysmith), *Debate Feminista*, Año 4, Vol. 8, 1993, p.3-18.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. (Vol. 1. 309p., Vol 2. 501p.)

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994. 559 p.

BORDO, Susan R. "O corpo e a reprodução da Feminilidade: uma apropriação feminista de Foucault", In: *Gênero, Corpo, Conhecimento*. (Ed. Alison M. Jaggar e Susan R. Bordo). Rio de Janeiro, Record, Rosa dos Tempos, 1997, p.19-41.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. 158p.

\_\_\_\_\_. "Las luchas simbolicas", "La lógica de la distinción". In: *Los cuerpos dóciles: Hacia un tratado sobre la moda*. (org. Paula Croci e Alejandra Vitale) Colección cadernillos y géneros, Buenos Aires: s/d.

BUTLER, Judith. "Sujetos de sexo/género/deseo". In: *Feminaria*, año 10, no. 19, 1997, p.1-20.

\_\_\_\_\_. "Fundamentos contingentes: O feminismo e a questão do pós-moderno". *Cadernos Pagu* 11, 1998, p.11-42.

COSTA, Cláudia de Lima. "O tráfico do gênero". In: *Cadernos Pagu* 11, 1998, p.127-140.

DE LAURETIS, Teresa. "A Tecnologia do Gênero", In: *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura* (Org. por Heloísa Buarque de Hollanda). Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p.206-242.

DUARTE, Constância Lima. "O cânone e a Autoria Feminina", In: *Mulheres e Literatura, (Trans) Formando Identidades*. (org. Rita T. Schmidt). Porto Alegre: Palotti, 1997, p. 53-60.

FLAX, Jane. "Pós-modernismo e relações de gênero da teoria feminista". In: *Pós-modernismo e política*. (org. Heloísa Buarque de Hollanda) 2ª. ed., Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 217-250.

FRIEDMAN, Susan, "Beyond Gender: The geography of identity and the future of feminist criticism." In: *Mappings: Feminism and the cultural geographies of encounter*. Princeton: Princeton University Press, 1998, p.17-35.

GUILLORY, John. "Canon". In: *Critical Terms for Literary Studies*, Ed. Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin. Chicago: University of Chicago Press, 1995 (second edition). p. 233-249.

GUILLORY, John. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de(Org.). *Tendências e Impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KOLODNY, Annette. "Dancing through the minefield: some observations on the theory, practice and politics of a feminist literary criticism" In: Showalter, Elaine(Ed.), *The new feminist criticism: essays on women, literature and theory*. New York: Pantheon Books, 1985, p.171-190.

LAMAS, Marta. "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría 'genero' ." In: Lamas, Marta (org.) *El Género: La Construcción Cultural de la Diferencia Sexual*. Mexico: Pueg/Unam, 1996, p. 327-336.

LEMAIRE, Ria. "Repensando a história literária". In:*Tendências e Impasses: O Feminismo como Crítica da Cultura* (Org. por Heloísa Buarque de Hollanda). Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 58-71.

McROBBIE, Angela. "The Es and the Anti-Es: New Questions for Feminism and Cultural Studies". In: *Cultural Studies in Question*, Ed. Marjorie Ferguson e Peter Golding. London: Sage Publications, 1997. p. 170-186.

MILLER, Nancy. "Changing the Subject". In: *Coming to Terms: Feminism, Theory, Politics*. (Ed. Elizabeth Weed). New York: Routledge, 1989. p. 3-16.

MOI, Toril. *Teoria Literaria Feminista*. Madrid, Ediciones Catedra, 1995, p. 101-180.

\_\_\_\_\_. "A questão do cânone". In: *Mulheres e Literatura, (Trans) Formando Identidades*. (Org. Rita T. Schmidt). Porto Alegre: Palotti, 1997. p.79-89.

\_\_\_\_\_. "Pedantes e Blas-bleus: história de uma pesquisa". In: *Escritoras Brasileiras do Século XIX*. (Org. Zahidé L. Muzart) Florianópolis: Ed. Mulheres, 1999. p. 17-29.

NYE, Andréa. *Teoria Feminista e as Filosofias do Homem*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1995. p. 18-141.

PADILHA, Laura. "A diferença interroga o cânone". In: *Mulheres e Literatura: (Trans)formando Identidades*. (Org. Rita T. Schmidt). Porto Alegre: Palotti, 1997. p. 61-70.

REIS, Roberto. "Cânon", In: *Palavras da Crítica* (Org. de José Luís Jobim). Rio de Janeiro: Imago, 1992. p.65-92.

*Revista Tempo Brasileiro*. no. 129, *Aporias do cânone*, abr-jun. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro Ed., 1997. 116 p.

RICHARD, Nelly. *Teoría Feminista y Crítica de la Representación*. Chile: Francisco Zegero, 1989.

SCHMIDT, Rita T. *Estará o cânone em estado de sítio?* Comunicação, Xerografada.

\_\_\_\_\_. (org). *Mulheres e Literatura, (Trans) Formando Identidades*. Porto Alegre: Palotti, 1997.

SCHMIDT, Simone P. *Gênero e história no romance português: novos sujeitos na cena contemporânea*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. 215 p.

SEGAL, Lynn. "Repensando la heterosexualidad: Las mujeres com los hombres", *Debate Feminista*, año 6, vol.11, 1995. p.17-33.

\_\_\_\_\_. "A Literatura feminina e o cânone" In: *Mulheres e Literatura, (Trans) Formando Identidades* (Org. Rita T. Schmidt). Porto Alegre: Palotti, 1997. p.71-78.

PERRY, Donna. "A canção de Procne: A tarefa do criticismo literário feminista" In: *Gênero, Corpo, Conhecimento* (org. Alison Jaggar e Susan Bordo). Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997. p. 315-332.

PRATT, Mary Louise. " 'No me interrumpas': las mujeres y el ensaio latino americano", In: *Debate Feminista*, año 11, vol 21, Abril, 2000. p. 70-88.

QUEIROZ, Vera. *Crítica Literária e Estratégias de Gênero*. Niterói: EDUFF, 1997. 166 p.

\_\_\_\_\_. *Linhas de força femininas no cânone literário brasileiro*, GT A mulher na literatura. [www.amulhermaliteratura.ufsc.br](http://www.amulhermaliteratura.ufsc.br).

SMITH, Barbara H. "Value/Evaluation". In *Critical Terms for Literary Studies* (Ed. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin). Chicago: University of Chicago Press, 1995 (second edition). p. 177-185.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 149 p.

### **Estudos Culturais, Pós-estruturalismo e outras teorias:**

CONNOR, Steven. *Teoria e valor cultural*. São Paulo: Loyola, 1994. 277 p.

CROCI, Paula; VITALE, Alejandra. *Los cuerpos dóciles: Hacia un tratado sobre la moda*. Colección cádernos y géneros, Buenos Aires: s/d.

CULLER, Jonathan. *Sobre a Desconstrução: teoria e crítica do Pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1982. 347 p.

EAGLETON, Terry. "Estruturalismo e Semiótica" e "Pós-estruturalismo". In: *Teoria Literária: Uma Introdução* (Terry Eagleton). São Paulo: Martins Fontes, 1983, p. 97-192.

\_\_\_\_\_. *A ideologia da estética*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. 327p.

\_\_\_\_\_. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983. 144p.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade. Vol. 1. O uso dos prazeres*. São Paulo: Graal, 1997. 152 p.

\_\_\_\_\_. *O que é um autor?*, 3ª Ed., Col. Passagens, Vega, 1992. 161 p.

HALL, Stuart. *A Questão da Identidade Cultural*. Campinas: IFCH Unicamp, 1995. 102 p.

HUYSSSEIN, Andréas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996. 255 p.

### **Outras obras fundamentais... :**

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna* (org. Teixeira Coelho). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. 70 p.

CASTRO ALVES, Antônio de. *Espumas Flutuantes*, Porto Alegre: L&PM, 1997. 146 p.

DEL PRIORE, Mary (Org.), BASSANEZI, Carla (Coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997. 678 p.

GARRO, María Lidia (Org.) *Safo – poemas*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1995. 141 p.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. São Paulo: Ática, 1991. 80 p.

ROSENFELD, Denis L. (org.). *Ética e estética*. Rio de Janeiro, 2001. 215 p.

ISER, Wolfgang. “O ressurgimento da estética”, In: ROSENFELD, Denis L. (org.), *Ética e estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p.35-49.

JAUSS, Hans Robert. *A história da Literatura como provocação à Teoria Literária*. São Paulo, Ática, 1994. 78 p.

KIRKPATRICK, Susan. *Las românticas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991. 300p.

LOUBET, Maria Seabra. Estudos de Estética. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993. 129 p.

MALUF, Marina, MOTT, Maria Lúcia. "Recônditos do Mundo Feminino", In: *História da Vida Privada no Brasil*. (Dir. Col. Fernando A. Novais e org. vol. Nicolau Sevcenko). Vol. 3. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998. p. 368-421.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira, vol. 5, Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1993. 292 p.

MOTTA, Valter T., HESSELN, Lígia G., GIALDI, Silvestre. *Normas técnicas para apresentação de trabalhos científicos* 2 ed. Ver. Atual. E aum., Porto Alegre: Editora Médica Missau, 2001. 158 p.

MUZART, Zahidé L. *Escritoras Brasileiras do Século XIX*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1999.

RAGO, Margareth. "Trabalho feminino e sexualidade", In *História das Mulheres no Brasil* (Org. de Mary Del Priory e Coord. de textos de Carla Bassanezi). São Paulo: Contexto, 1997. p. 578-606.

SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil*, vol.3. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998. 724 p.

---

\_\_\_\_\_. *A Literatura como missão, Tensões Sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999. 258 p.

SOIHET, Raquel. "Psiquiatria e Feminilidade" In: *História das Mulheres no Brasil* (Org. de Mary Del Priory e Coord. de textos de Carla Bassanezi). São Paulo: Contexto, 1997. p.322-361.

TELLES, Norma. "Escritoras, Escritas, Escrituras", In: *História das Mulheres no Brasil* (Org. de Mary Del Priory e Coord. de textos de Carla Bassanezi). São Paulo: Contexto, 1997. p. 401-442.