

SUILEI MONTEIRO GIAVARA

**POÉTICAS INTERDITAS:
erotismo, subversão e repúdio em Florbela Espanca (1894 - 1930) e
Judith Teixeira (1880 - 1959)**

**ASSIS
2015**

SUILEI MONTEIRO GIAVARA

**POÉTICAS INTERDITAS:
erotismo, subversão e repúdio em Florbela Espanca (1894 - 1930) e
Judith Teixeira (1880 - 1959)**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis - UNESP - Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador(a): Prof^a Dr^a Ana Maria Domingues de Oliveira

Coorientador(a): Prof^a Dr^a Isabel Maria da Cruz Lousada

ASSIS
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

G436p	Giavara, Suilei Monteiro Poéticas Interditas: erotismo, subversão e repúdio em Florbela Espanca (1894 – 1930) e Judith Teixeira (1880 – 1959) / Suilei Monteiro Giavara. - Assis, 2015 223 f. : il.
Oliveira	Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. Orientadora: Profª Drª Ana Maria Domingues de Coorientadora: Profª Drª Isabel Maria da Cruz Lousada 1. Espanca, Florbela, 1894-1930. 2. Teixeira, Judith, 1880-1959. 3. Poesia portuguesa – escritoras. 4. Mulheres e literatura. 4. Erotismo na literatura. I. Título. CDD 869.1

A elas, porque me auxiliaram a escrever a minha história!

Agradecimentos

É impossível não agradecer primeiramente à Prof^a Dr^a Ana Maria, pois foi quem primeiro aceitou navegar comigo nessa aventura, acreditando em mim muito mais do que eu mesma e nunca, realmente nunca, deixando de me apontar a direção a seguir e ao mesmo tempo, dando-me toda a liberdade de seguir um rumo próprio. Obrigada por me ajudar a cumprir mais essa etapa de minha vida!

Agradeço também à querida Prof^a Dr^a Isabel Maria da Cruz Lousada, mãe e mãe amiga que me acompanhou na etapa do trabalho realizada em Portugal e jamais mediu esforços para que tudo corresse a contento.

Também à Prof. Dr^a Maria Lúcia Dal Farra pela generosidade de compartilhar com os membros do seu grupo do CNPQ, do qual faço parte, todo o material sobre Florbela Espanca recolhido por ela ao longo dos anos, assim como fez com o espólio da poetisa pertencente ao Grupo de Amigos de Vila Viçosa.

Aos Prof^{es} Dr^{es} Cleide Rapucci e Paulo Andrade pela disposição em participar de minha qualificação e contribuírem para o enriquecimento da pesquisa.

Aos amigos Michelle Vasconcelos, Clêuma Magalhães, Fábio Mário e outros do grupo de pesquisa, de congressos e outras paragens, por todas as vezes que serviram de muro para minhas lamentações.

Enfim, ao Eduardo Giavara, porque assumiu comigo esse doutorado, e às minhas filhas pelas horas de ausência.

Por último, à Fapesp pela bolsa sem a qual eu não poderia ter dedicado o tempo necessário à pesquisa.

GIAVARA, Suilei Monteiro. **POÉTICAS INTERDITAS: erotismo, subversão e repúdio em Florbela Espanca (1894 – 1930) e Judith Teixeira (1880 – 1959).** 2015. 223 f. Tese (Doutorado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

RESUMO

Esta pesquisa pretende verificar, nas obras líricas de Florbela Espanca (1894 - 1930) e Judith Teixeira (1880 - 1959) - poetisas portuguesas do começo do século XX -, as representações do feminino, com enfoque prioritário no aspecto erótico por acreditar que este, além de ser o diferencial de sua linguagem poética, é também o moto gerador das contestações sofridas por elas. A sociedade portuguesa e também a crítica literária da época ainda mantinham traços misóginos bastante perceptíveis, por isso, as obras das referidas poetisas foram alvo de críticas bastante contundentes, uma vez que deixam transparecer uma imagem do feminino que destoava dos padrões aceitáveis. Assim, na análise dos poemas, dificilmente pode ser desconsiderado o contexto sócio-literário de produção/recepção, pois com o intuito de compreender a dissonância de tais obras tanto com a produção literária de autoria feminina, quanto com o horizonte de expectativas da crítica literária da época.

Palavras-chave: Literatura portuguesa. Florbela Espanca. Judith Teixeira. Erotismo. Poesia.

GIAVARA, Suilei Monteiro. **Prohibited poetics: eroticism, subversion and renunciation in Florbela Espanca (1894 - 1930) and Judith Teixeira (1880 - 1959)**. 2015. 223 f. Tese (Doutorado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

ABSTRACT

This study aims to analyze the female representations in the lyrical works of Florbela Espanca (1894 - 1930) and Judith Teixeira (1880 - 1959), focusing on its erotic aspects seeing that as the main differential of their poetic language and as a reason to both of their works oblivion. In the beginning of 20th century the Portuguese society as well as its literary critics still kept a very clear misogyny face, that's why both poetess works were victims of hard criticism for showing a female's profile in disagreement to their admissible social standards. Thus, besides poetry analysis it is necessary to check the social context of the literary production/reception in order to understand the dissonance of those works to the production from other contemporary female authors.

Key-words: Portuguese Literature. Florbela Espanca. Judith Teixeira. Eroticism. Poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 Entre a ordem e o progresso: a construção da mulher burguesa.....	16
1.1 O contexto e a ideologia burguesa	16
1.2 A mulher burguesa: entre perdas e ganhos	20
1.3 O feminino construído: o discurso sobre a mulher	33
2 Literatura de autoria feminina: uma história em letras miúdas	46
2.1 Preliminares	46
2.2 Mulher e literatura: uma ligação perigosa?.....	48
2.3 O "lirismo inofensivo" e o "olhar condescendente": a literatura de autoria feminina do começo do século XX e a crítica em Portugal	57
2.4 "Um coro de pasmaceiras": Florbela Espanca e Judith Teixeira nos periódicos (1919-1926)	79
3 Florbela Espanca: "desejo de ser" e "ser de desejo"	86
3.1 O acender da chama: amor e erotismo como elementos para a construção de um antimito de feminino	86
3.2 <i>Livro de Mágoas</i> ou o desejo de completude	92
3.3 <i>Livro de "Soror Saudade"</i> : entre o desejo aspiração e o desejo apetite	101
3.4 O saber do sabor: o desabrochar do desejo-apetite em <i>Charneca em Flor</i>	116
4 As "flores" do mal no Modernismo português: o feminino subversivo na poesia de Judith Teixeira.....	138
4.1 Muito prazer, Judith Teixeira!	138
4.2 A polêmica em torno da "literatura de Sodoma"	143
4.3 Judith Teixeira e o contexto literário modernista: uma história de esquecimentos forçados.....	151
4.4 O êxtase agônico e o império do corpo insurreto em <i>Decadência</i>	160

4.5 O erotismo conformado de <i>Castelo de sombras</i>	183
4.6 Eros revisitado: a poética ousada de <i>Nua. Poemas de Bizâncio</i>	189
CONCLUSÃO: para não dizer que não falei das "flores"	202
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	208

INTRODUÇÃO

Não permitis que uma mulher fale em público, abra uma escola, funde uma seita ou um culto. Uma mulher em público está sempre deslocada. (Pitágoras, s/d, apud PERROT, 2005, p. 318)

Falar de literatura produzida por uma mulher é sempre uma tarefa espinhosa, porque, de início, é priorizar uma classe cuja representatividade intelectual foi considerada pouco confiável durante longo tempo da história e depois porque requer o questionamento dos critérios de inclusão/exclusão no cânone literário constituído e alicerçado sobre critérios exclusivamente patriarcais.

Na perspectiva de Mary Louise Pratty, o cânone se tornou um instrumento de exclusão na medida em que é construído por seus idealizadores com base em argumentos que visam a uma suposta manutenção de uma estrutura que perpetua saberes instituídos por uma tradição cujos valores nem sempre são questionados. Tais argumentos podem ser resumidos em dois, que seguem adiante:

Primeiramente, eles [canonizadores] demonstraram que cânones, "eternos" como talvez podem parecer em um determinado momento histórico, são tudo menos estáveis no tempo, que a obra-prima de hoje foi a má obra de ontem e provavelmente de amanhã também. Depois, os críticos têm explorado as formas como os cânones e os processos de canonização são socialmente determinados, juntamente com as linhas que correspondem às da hierarquia social. (Mesmo muitos tradicionalistas aderem a essa ideia, concordando que os cânones são construídos a partir dos interesses e ideologias das classes, gêneros e raças dominantes, e simplesmente argumentam que essas são ideologias nas quais eles, como tradicionalistas, apoiam-se.) (PRATTY, 1998, p. 86)¹

¹ *First, they have demonstrated that canons, 'eternal' as they may seem in a given historical moment, are anything but stable over time, that today's masterpiece was yesterday's doggerel, and probably tomorrow's too. Second, critical scholars have explored the ways canons and canonization processes are socially determined, along lines that correspond to lines of social hierarchy. (Even many traditionalists concede this point. Many agree that canons are built around the interests and ideologies of ruling classes, genders, and races, and simply argue that these are ideologies which they, as traditionalists, subscribe to.*

No trecho apresentado, Pratty chama atenção para a suposta ideia de continuidade ligada ao cânone, ou seja, a ideia de tradição, de manutenção de um *status* que não pode ser alterado sob o risco de prejuízo para toda a literatura, pois é a partir do cânone que são consolidadas as bases do que é aceitável ou não no universo literário. Contudo, ela questiona tal continuidade, afirmando que algumas obras podem deixar de serem canônicas e outras podem passar a sê-lo, dependendo dos critérios de uma determinada geração. Mais do que isso, a autora alerta também para o fato de que os processos de canonização estão intrinsecamente ligados às ideologias dominantes em determinada sociedade e, conseqüentemente, funcionam como meios de perpetuação de poderes mantidos por essa engessada estrutura.

Dentro dessa ótica de parâmetro de valoração, o cânone se tornou o norteador de muitas outras atividades culturais dentre elas a literatura e todos os ramos de atividade a ela relacionados como, por exemplo, o campo editorial ou a esfera acadêmica, uma vez que as editoras norteiam-se pelo cânone e as pesquisas dentro das universidades também acabam sendo limitadas por ele. Processo que contribui para perpetuar esse contexto excludente na medida em que é voltado sempre para os mesmos objetos sem questionar os motivos levados em consideração na inclusão/exclusão dos escritore(a)s neste seletivo grupo.

Diante deste panorama, para Elódia Xavier, a crítica feminista veio com a prerrogativa de "desconstrução" e de negação desse "discurso institucionalizado" pelo cânone, ao propor nova maneira de "ver o mundo" na qual a mulher não é apenas uma vítima da hegemonia masculina, mas também capaz de construir saberes. (XAVIER In: RAMALHO, 1999, p. 15) Obviamente, o trajeto protagonizado pelo ser feminino rumo à uma emancipação veio acompanhado por mudanças nas ideologias, nas práticas sociais, nos costumes, na cultura e, principalmente, na maneira como as próprias mulheres enxergavam-se umas às outras, atribuindo "novos significados na interpretação d[elas] no mundo". (SCHMIDT, In: RAMALHO, 1999, p. 29)

Na mesma linha interpretativa, Elaine Showalter também sugere que uma abordagem que leve em consideração a cultura da mulher "pode proporcionar [...] uma maneira de falar sobre a especificidade e a diferença dos escritos femininos mais completa e satisfatória", pois a interpretação, ancorada pelos aspectos contextuais em que uma obra é produzida, invariavelmente coloca em evidência a

"psique da mulher", uma vez que "as maneiras pelas quais as mulheres conceptualizam seus corpos e suas funções sexuais e reprodutivas estão intrincadamente ligadas a seus ambientes culturais." (SHOWALTER, In: HOLANDA, 1994, p. 44)

Consequentemente, esse posicionamento crítico torna imprescindível o delineamento do "*locus* cultural preciso da identidade literária feminina", bem como que seja feita a localização das "[...] escritoras com respeito às variáveis da cultura literária [...]". (Id. Ibid.; p. 51) Desse modo, a atividade crítica deve concentrar-se "no acesso das mulheres à língua, no campo lexical disponível a partir do qual as palavras podem ser selecionadas, nos determinantes de expressão ideológicos e culturais." (Id. ibid.; p. 39). A tarefa da crítica literária configura-se, pois, uma atitude "política", porque vê o texto literário a partir de "um sistema mais amplo de práticas textuais, cuja função e valor são produzidos em relação a contextos culturais e sociais que são historicamente específicos." (SCHMIDT, In: RAMALHO, 1999, p. 37).

Nesse sentido, convém retomar a posição assumida por Ria Lemaire quando alerta que a história literária, da maneira como tem sido feita, configura-se como um solilóquio porque ressoa apenas uma voz, a masculina, e, desse modo, escamoteia "as complexas relações entre uma sociedade e sua literatura, impedindo, assim a percepção do papel das ideologias nas obras literárias e na sociedade, bem como a inter-relação de suas funções". (LEMAIRE. In: HOLLANDA, 1994, p. 59).

Levando em consideração tais pressupostos, a presente pesquisa nasceu a partir da leitura do livro de Cláudia Pazos Alonso, *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*, no qual ela traça um panorama da trajetória da mulher e, mais especificamente, da mulher escritora em Portugal desde o século XIX até a primeira metade do século XX. A pesquisadora assegura que, nos oitocentos, o país possuía uma "assimetria" em relação à Inglaterra ou à França que pode ser explicada pelo atraso "em praticamente todas as áreas de actividade" em decorrência de este ser "predominantemente um país agrícola, onde um catolicismo estrito imperava e onde 80% da população era analfabeta". (ALONSO, 1997, p.13). Dentro desta lógica, ela segue o texto buscando estreitar as relações entre essa faceta da sociedade portuguesa e o surgimento precário de escritoras no período.

Ao buscar a equivalência entre a educação e a produção literária de autoria de mulheres, Alonso diz que na primeira metade do século XX, talvez decorrente de

uma nova ordem instaurada após a Revolução Industrial e a Francesa, houve o despertar da literatura de autoria feminina que, em primeira instância, precisava se consolidar e, para isso, era necessário adequar o discurso aos padrões de conduta exigidos socialmente.

Além disso, o fato de essa literatura, como a de outros iniciantes, ser divulgada de modo mais restrito nos "salões literários", em jornais locais, magazines ou publicações específicas destinadas ao público feminino requeria a conformidade com os modelos que na altura eram mais apreciados por esse público, que era composto, em sua grande maioria, pelas mulheres das famílias pequeno-burguesas.

Essa peculiaridade da literatura de autoria feminina do período é ressaltada por Jorge de Sena em uma conferência proferida por ele no Clube dos Fenianos na qual exalta as virtudes literárias de Florbela Espanca. Na ocasião, ele associa a o trabalho literário das mulheres ao cotidiano doméstico e às atividades de recreação tipicamente femininas, afirmando que: "a mulher portuguesa, se não faz rendas, faz sonetos...[...]" (SENA, 1947, p.18) A fala dele também ressaltava essa literatura como um "modismo" a que as mulheres aderiram amplamente: "Mas a época era para a *coquetterie* do verso, um luxo burguês que ficara da pompa aristocrática do decadentismo." (Id. *ibid.*; p. 26)

Na visão de Cláudia Alonso essa convivência social proporcionada pela literatura era necessária, pois era uma forma de veicular essa produção, uma vez que o ato de "escrever e declamar poesia constituía uma diversão para as mulheres da classe média, que no geral não trabalhavam fora de casa" (ALONSO, 1997, p. 26). No entanto, essa informalidade, aliada ao nível precário de instrução da maioria das mulheres, fez com que houvesse certo resguardo sobre o valor da produção literária de autoria feminina.

Em decorrência disso, a recepção a tais escritos nem sempre foi amistosa, como podemos constatar pelas palavras de Ramalho Ortigão num artigo publicado em *As Farpas*, em que ele critica a educação dada às moças, alegando que esta as afastava da sua "missão própria" - necessariamente a de "preparar o caldo" - permitindo a elas terem a pretensão de adentrar no mundo das letras, o que resultava em "duas catástrofes: o estado da literatura nacional e o estado da cozinha nacional". (ORTIGÃO, 1872, apud ALONSO, 1997, p. 19-20) Também Oliveira Martins não ameniza quando faz uma crítica à obra de Maria Amália Vaz de Carvalho, intitulada *Cartas à Luísa*, na qual a autora defende a tese de que somente

pela educação as mulheres assegurariam o mesmo espaço ocupado pelos homens. Diz o intelectual da geração de 70 o seguinte: "Deus era o médico da mulher: hoje o seu médico e o tutor dessa pupila eterna é o homem: o pai, o marido e o filho." (MARTINS, 1924, tomo II, p. 147).

Todo esse contexto, portanto propiciou o surgimento de uma literatura mais amena, voltada para o universo interior e suas vicissitudes: as queixas de amor, os desencontros e as aflições mais íntimas - características tidas como tipicamente femininas. Contudo, as escritoras que buscavam outro viés ou tematizavam o interdito acabavam sendo colocadas no esquecimento, porque tal produção não era condizente com o padrão de feminino que vigorava na época, conforme atesta o repúdio por parte da crítica² contemporânea às obras de Florbela Espanca (1894 - 1930) e de Judith Teixeira (1880 - 1959).

Diante disso, essa tese não pode prescindir da observação do contexto sócio-histórico e da postura, na maioria das vezes avessa, da crítica diante das obras de ambas, pois, embora sem adotar manifestadamente em suas obras um viés engajado com as causas feministas já alvorecentes na época, elas podem ser colocadas como vanguarda de um lento, mas constante, processo de emancipação literária da mulher, não somente por patentear um sujeito da enunciação feminino, mas também porque colocavam em evidência um erotismo pouco usual na literatura feita por mulheres no período.

Michelle Perrot diz que as representações do corpo de um modo geral, não somente decorrem, mas também ajudam a construir e a manter relações de poder. Desse modo, ao analisar o feminino nos séculos XIX e XX, ela constata que as representações das mulheres foram "fabricadas", seja por ideologias e/ou preceitos religiosos a, fim de cercear os padrões de conduta moral; seja por motivos políticos, como a que ocorreu na França do período pós-guerra em que a imagem feminina foi largamente associada à maternidade no intuito de incentivar a procriação.

Em *As mulheres ou os silêncios da história*, a historiadora assegura que essa manipulação em torno da figura feminina incluía dizer que:

² Convém salientar que naquele momento o termo crítica não possuía a acepção que tem hoje, pois na época era uma tarefa desempenhada por qualquer intelectual, independente de ser ou não ligado à literatura e, por isso, podia ser baseado meramente na preferência do crítico e não na qualidade do trabalho.

Sua aparência, sua beleza, suas formas, suas roupas, seus gestos, sua maneira de andar, de olhar, de falar e de rir (provocante, o riso não cai bem às mulheres, prefere-se que elas fiquem com as lágrimas) são objeto de uma perpétua suspeita. Suspeita que visa o seu sexo, vulcão da terra. (PERROT, 2008, p. 447)

Assim, houve um processo histórico que eternizou padrões de feminilidade que têm sido mote para a imaginação e, conseqüentemente, para as representações feitas da mulher e isso tem contribuído para que a imagem feminina, bem como sua sexualidade, permaneça suspensa entre o "inferno" e o "paraíso", tornando-se o objeto da idolatria e do temor masculinos, principalmente pela aura de mistério que alimenta.

Associando essa característica ambígua das representações comumente feitas da mulher - anjo/demônio - às manifestações culturais, Anna Klobucka alerta que a atividade de escrita do e com o corpo transformou-se uma atividade "política", pois vinha na contramão das representações tradicionais do corpo feminino. Diz ela que:

Dada a relevância da conceptualização do corpo, sobretudo feminino na cultura ocidental, bem como seu papel altamente equívoco (simultaneamente redundante e fundamental) no discurso cultural humanista, não admira que uma grande parte da actividade, tanto artística como intelectual, inspirada pelo movimento feminista contemporâneo se tenha dedicado a (para ecoar o título do livro citado de Jane Gallop) "thinking through the body". Pensar - e escrever - atentamente (através d) o corpo tornou-se uma tarefa urgente para as mulheres que se viam relegadas pelos compêndios das ideias recebidas à identidade de não tanto pascalianos juncos pensantes como úteros e ovários irreflectidamente "naturais" e inquestionáveis. (KLOBUCKA, 2009, p. 210-11)

De fato, afastada de sua intelectualidade em prol de seu corpo, a mulher escritora precisou usar justamente o objeto dessa manipulação para reivindicar seu espaço de voz. Desse modo, sua literatura não pode ser vista como uma atividade neutra, uma *coquetterie* como diz Jorge de Sena na sua conferência, pois, ao transformar o corpo em motivo de sua escrita, as poetisas transpuseram as paredes do lar para adentrarem no sacrossanto, canônico e majoritariamente masculino universo literário.

Cabe lembrar que o final do século XIX e o início do XX - palco de profundas transformações sociais, culturais e artísticas em decorrência dos ideais pós-

revolucionários - viram nascer uma nova mulher, agora sob a batuta de outras que pretendiam romper com os estigmas de feminilidade até então em voga. Tal cenário contribuiu para o surgimento de muitas profissionais ligadas ao campo da cultura, todas preocupadas principalmente com o desempenho social das mulheres e com as representações femininas até então feitas por mãos masculinas.

Diante do que foi exposto, este trabalho não poderia se esquivar de descrever o contexto social em que as obras de Florbela Espanca e de Judith Teixeira foram produzidas, a fim de evidenciar como ambas subverteram o "horizonte de expectativas" e os modelos de feminino em voga. Assim, no primeiro capítulo buscamos desempenhar essa tarefa, sem perder de vista o lugar ocupado pelas mulheres nos espaços de produção de conhecimento e o modo como os discursos de pensadores influentes no período reverberavam um pensamento misógino e descredenciador da capacidade intelectual da mulher.

No capítulo seguinte, a atenção está voltada para as apreciações críticas feitas aos livros produzidos por mulheres entre os anos de 1919 e 1926, respectivamente datas da publicação do primeiro livro de poemas de Florbela Espanca e do último de Judith Teixeira, no intuito de demonstrar que tais apreciações ainda mantinham o mesmo teor dos discursos expostos no capítulo precedente e como tais pontos de vista influíam nas análises das obras.

Nos capítulos 3 e 4 são realizadas análises de poemas constantes em 3 obras de Florbela Espanca, a saber, *Livro de Mágoas*, *Livro de "Soror Saudade"* e *Charneca em flor*, e 3 de Judith Teixeira - *Decadência*, *Castelo de Sombras* e *Nua. Poemas de Bysâncio*. Convém aqui ressaltar que as análises tiveram como enfoque o discurso erótico por acreditarmos que foi esse o moto gerador das contestações sofridas por ambas.

1 Entre a ordem e o progresso: a construção da mulher burguesa

No início era o verbo, mas o verbo era Deus, e homem.
(PERROT, 2005, p. 9)

Partindo da ideia de que o conturbado relacionamento das poetisas Florbela Espanca (1894 - 1930) e Judith Teixeira (1880 - 1959) com a crítica da época foi decorrente do fato de que ambas, tanto biográfica quanto poeticamente, apresentaram uma imagem de feminino dissonante daquela construída e reforçada ao longo dos séculos XIX e início do XX, impõe-se a necessidade de observar as percepções correntes acerca do que era considerado o feminino no período em questão, visto que foi uma época marcada não somente por rupturas com as formas tradicionais de olhar os papéis desempenhados socialmente por ambos os sexos, mas também de enraizamentos de modelos patriarcais de ver e representar a mulher e a sua função dentro da sociedade. Para tanto, nesta primeira parte do trabalho serão elencados alguns pontos de vista sobre as visões correntes acerca das mulheres no contexto europeu e, especificamente, no português.

1.1 O contexto e a ideologia burguesa

Erick Hobsbawn, em "O mundo burguês", diz que a sociedade burguesa não modificou em nada a estrutura da família patriarcal; pelo contrário, onde poderia subvertê-la foi onde mais a "reforçou e exagerou". (HOBSEBAWN, 1996, p. 334)

À primeira vista, a afirmação categórica do historiador soa como um anacronismo, pois se refere a um tempo - a segunda metade do século XIX - de inúmeros episódios históricos que modificaram as mentalidades e a configuração das estruturas sociais e, evidentemente, repercutiram no tratamento dado a ambos os sexos.

Neste contexto em transformação, as mulheres portuguesas, motivadas talvez pela influência das francesas, que há muito já lutavam pela igualdade de gênero,

perceberam que a situação de protegida não era tão cômoda quanto parecia, nem as dignificava de fato, pois poderia culminar, primeiramente, no cerceamento de direitos e, depois, na submissão completa a uma conjuntura cuja supremacia era masculina. Tal condição vinha de encontro à percepção que as mulheres passavam a ter de si mesmas e aos interesses que essa nova perspectiva impunha.

Uma das conquistas que de fato fez reverter, embora não completamente, a desigualdade de direitos entre homens e mulheres foi a modificação dos Códigos Civis de diversos países. Tal fato garantiu a elas alguma paridade legal, bem como algumas aberturas para o direito à cidadania. O Código Civil português, de 1867,¹ ainda estava muito longe de tornar a paridade entre os sexos uma realidade, uma vez que ainda mantinha, em vários artigos, o ranço da concepção da mulher como um ser inferior, carente da tutela do pai, do marido ou mesmo dos filhos em alguns casos.

O artigo 138, por exemplo, que instituiu o poder paternal também às mulheres, não deixou de mostrar que, embora elas pudessem participar da educação dos seus filhos a partir de então, devendo inclusive "ser ouvidas em tudo o que diz respeito aos interesses" deles, era o pai que tinha a incumbência de, "como chefe de família, dirigir, representar e defender seus filhos menores [...]". (PORTUGAL, 1870-1876, p. 28) Conforme é possível verificar, o modo como o texto é construído reafirma que essa mudança restringia-se ao âmbito das intenções, mas estava distante de atingir as concepções ideológicas ou mesmo as práticas cotidianas.

Convém ainda citar o artigo 1116 que impedia a esposa de contrair dívida sem a autorização do marido - indicativo da crença na incapacidade dela gerir os seus gastos - e também o seguinte que especifica que ela não poderia participar da administração dos bens do casal, sem exceção daqueles pertencentes a ela própria, pois essa era uma tarefa pertinente única e exclusivamente ao marido. Em ambos os casos, se ele estivesse ausente ou impedido, a lei abria uma ressalva para a esposa. Enfim, o artigo 1204 que regulamentava a separação de pessoas e bens, dizendo que: "Podem ser causa legítima de separação de pessoas e bens: 1º O adultério da mulher; / 2º O adultério do marido com escândalo público, ou completo

¹ Este Código, que só foi revogado um século depois, em 1966, representava o exemplo máximo de uma legislação que procurava avançar na garantia da paridade de direitos e deveres entre os sexos.

desamparo da mulher, ou com concubina teúda e manteúda no domicílio conjugal;" (Id. *ibid.*; p. 211) Tais prerrogativas legais, que no olhar de hoje são inconcebíveis, repercutiam o que era prática usual e aceita como natural na altura.

Como pode ser percebido nos trechos citados - e convém dizer que há muitos outros artigos que demonstram o tratamento diferenciado dado legalmente para um e para outro sexo - o ser feminino era deixado à margem de muitos direitos e deveres pelos quais estava a lutar e para os quais, na prática, já demonstrava estar mais do que apto. De fato, a atitude de colocar em evidência as ideias feministas que já haviam germinado em alguns países da Europa e da América do Norte e a luta para garantir direitos civis para as mulheres carecia de transpor outro empecilho: o de romper com os estigmas de feminilidade em vigor, o que evidentemente era uma tarefa árdua, pois significava desbaratar hábitos e costumes travestidos em verdades axiomáticas propagadas e justificadas nos meios científicos, intelectuais e artísticos.

Embora tais trechos sejam insuficientes para provar que a condição das mulheres ainda estava muito distante de se equiparar à masculina, eles são bastantes para demonstrar que, por trás de uma aparente universalidade de direitos, ainda havia o mascaramento de uma passiva aceitação da ideia da diferença natural a partir da qual a mulher era vista como um ser inapto para as atividades desempenhadas no espaço público.

Esta concepção ideológica foi fertilizada por uma rede discursiva² que transcendeu o espaço da palavra e se ramificou na mentalidade, na intelectualidade, nas leis e, principalmente, na concepção que as próprias mulheres tinham de si, criando uma representação de feminino modelar que envolvia todas as virtudes que uma boa mãe e boa esposa deveriam corporificar. Um exemplo disso pode ser visto no livro *Cartas a uma noiva* quando Maria Amália Vaz de Carvalho, dirigindo-se às jovens que sonhavam com as núpcias, afirma que:

² A expressão "rede discursiva" aqui é usada a partir dos pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin de que a linguagem é um fenômeno social efetivado na enunciação. Para ele, todo ato enunciativo requer a interação do locutor com o ouvinte, pois: "o mundo interior e a reflexão de cada indivíduo têm um *auditório social* próprio bem estabelecido, em cuja atmosfera se constroem suas deduções interiores, suas motivações, apreciações, etc." (BAKHTIN, 2012, p. 117) Nesse sentido, o signo é dotado uma forte carga ideológica e, por isso, seu significado precisa ser decifrado levando-se em consideração elementos que lhe são exteriores, ou seja, o contexto.

o homem que é hoje o companheiro da tua vida, tem ideias diversas das tuas: uma noção da vida que tu não podes partilhar; gostos, aspirações, actividades, energias, faculdades, inteiramente diferentes de tudo que constitue o teu organismo feminino mais delicado e melindroso, mais tímido e hesitante, menos de alar-se às abstrações e às alturas do Pensamento ou do sonho. (CARVALHO, 1919, p. 29-30)

As palavras acima refletem de maneira explícita a mentalidade da época acerca da mulher, corroborando o quão corriqueira era a ideia de que ela não poderia partilhar os mesmos ideais que os homens, pois sua estrutura física, emocional e intelectual não era preparada para isso.

Em tempo, convém lembrar que sua inserção na atividade literária pela via da subjetividade propiciou o afloramento de um discurso peculiar à medida que revelou traços da exclusão social que a obrigou a explorar o universo interior e isso "significou dar visibilidade a um imaginário até então encoberto e silenciado; nesse imaginário, o amor, a sexualidade, o corpo, o desejo, o trabalho, a maternidade, a amizade, a memória, a história e a nacionalidade adquirem novos sentidos, [...] levantando a questão da relação entre linguagem, poder e resistência [...]". (SCHMIDT, In: RAMALHO, 1999. p. 32)

Dentro dessa perspectiva, falar da obra poética de Florbela Espanca e Judith Teixeira requer uma compreensão maior acerca do contexto em que elas viveram bem como dos estereótipos do feminino propagados nas esferas de produção do conhecimento, pois ambas, mesmo sem optar por um discurso engajado com as causas feministas já embrionárias no Portugal dos anos 20, romperam com as formas tradicionais de representação da mulher e, através de sua inserção no âmbito literário, contribuíram para amenizar a obscuridade a que esse universo estava imerso. Mais do que isso, ambas acabaram sendo vítimas dessa conjuntura pouco afeita à presença da mulher enquanto intelectual.

Portanto, para entender o processo a partir do qual foi cultivado no imaginário popular um modelo que passou a nortear o olhar sobre todas as manifestações culturais executadas pelo ser feminino, especificamente no caso deste trabalho sobre a poesia feita por mulheres, é necessário verificar sucintamente como a mentalidade liberal fortaleceu uma concepção burguesa de família que cobrava delas um comportamento modelo.

1.2 A mulher burguesa: entre perdas e ganhos

De acordo com Irene Vaquinhos, um dos "fundamentos da sociedade burguesa" era "[...] a contradição entre o individualismo abstracto, que postula a universalidade dos direitos, e o princípio da 'desigualdade natural' entre os indivíduos, que impedia a plena fruição da cidadania". (VAQUINHAS, 2000, p.13)

Essa díspar "realidade utópica"³ especificamente voltada à construção de um paraíso terrestre, colocou a mulher na categoria de não-cidadã, pois, alicerçada na ideia de "sexo frágil", alijou-a do direito de participar das decisões que não estivessem estritamente ligadas à esfera doméstica e, muitas vezes, até dessas.

Na visão de Engels (1829-1895), todo esse processo é iniciado quando há a instituição do *pater familias*, considerada por ele a "grande derrota" da mulher, pois é a partir daí que ela perde, entre outras coisas, também o poder de decisão no próprio núcleo familiar. A família sindiásmica, em que era obrigatória a monogamia feminina, deu ao homem a possibilidade de ter a certeza da paternidade e, em decorrência dela, o direito de regê-la, fazendo com que fosse nela introduzido "um elemento novo. Junto à verdadeira mãe tinha posto o verdadeiro pai", e isso fez com que "nascesse nele a ideia de valer-se desta vantagem para modificar, em proveito dos seus filhos, a ordem da herança estabelecida." (ENGELS, 1984, p. 92-93). Em sua concepção, Engels deixa claro que há uma estreita ligação entre os aspectos econômicos e os papéis estipulados para ambos os sexos na sociedade.

De acordo com o pensador, a família monogâmica, "que não se baseava nas condições naturais, mas econômicas, e concretamente no triunfo da propriedade privada sobre a propriedade comum primitiva" (Id. *ibid.*; p. 103), veio confirmar e institucionalizar o predomínio masculino, com o agravante de que agora havia a possibilidade unilateral de o homem romper os laços familiares e o livre direito masculino à infidelidade conjugal. Tal processo gradativamente diminuiu qualquer forma de participação ativa da mulher e atribuiu a ela um papel secundário no lar, muitas vezes, tornando-a semelhante ao escravo ou à criança no que concerne à subserviência ao marido. Por isso, como especifica o próprio Engels, este tipo de união:

³ O termo é usado para tentar mostrar o burguês buscou edificar um padrão de vida que foi idealizado para transformar o lar - onde esposa e filhos deveriam completar a perfeita imagem da tão sonhada felicidade - num microcosmo que simbolizava o triunfo do patriarcado.

não aparece na história, [...] , como uma reconciliação entre o homem e a mulher e, menos ainda, como forma mais elevada de matrimônio. Pelo contrário, ela surge como forma de escravização de um sexo pelo outro, como proclamação de um conflito entre os sexos, ignorado, até então, na pré-história. (Id. *ibid.*; p. 104)

Embora o estudioso se empenhe em provar que o tratamento subordinante dispensado à mulher é decorrente apenas do viés econômico⁴ - convém salientar, no trecho acima, a indicação do que posteriormente viria a ser o conceito de *gender*,⁵ pois ele vê os papéis desempenhados pelo sexo feminino como dados socialmente à medida que são exercidos dentro de um modelo de família e de sociedade configurado por processos econômicos.

A família monogâmica iniciaria, então, uma era cuja principal - e talvez mais nefasta - característica não foi o fato de o lar passar a ser exclusivamente patriarcal, mas sim a construção lenta e processual de um discurso sub-reptício baseado na inferioridade natural da mulher que reverberou em todas as instituições responsáveis pela intelectualidade da época a sua incapacidade intelectual, física e moral como uma verdade incontestável.

A situação em si não pode ser considerada como a única explicação para a histórica inferioridade do sexo feminino, pois esta existe muito antes deste período, conforme sugere Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*. O problema consiste,

⁴ A Antropologia moderna e também alguns sociólogos têm olhado as ideias de Engels com reservas devido ao fato de ele considerar apenas o viés econômico na análise que faz da organização social. Especificamente no caso da subordinação feminina, fica evidente que ela não pode ser explicada apenas por este viés, uma vez que desde em tempos remotos ela já existia em algumas sociedades, mas não em outras. No entanto, as teorias engelianas podem dar um suporte adequado se pensarmos não em explicá-la, mas na maneira como foi construída uma ideologia que visa à sua manutenção numa época em que as sociedades alcançaram muitas conquistas em diversas áreas. Na visão de Cinzia Arruzza, “o que constrói uma mulher é uma mistura de educação, proibições, prescrições normativas, condicionantes que recebe desde o nascimento, e que a transformam em ‘mulher’. Como os homens é que têm participado mais ativamente na construção da história, as mulheres “são o que os homens decidiram que fossem, numa evocação de definições contraditórias, mas sempre intimamente ligadas: santa e prostituta, devota e amante voluptuosa, fada do lar e companheira infiel, mãe extremosa e harpia... Todas estas características atribuídas à mulher, concebida sempre como ‘o outro’, as positivas a par das negativas, tornam-se funcionais pela exclusão do poder.” (ARRUZZA, 2010, p. 87)

⁵ O conceito de *Gender* como um constructo social ganhou espaço privilegiado na pesquisa a partir da década de 70 com a consolidação do movimento feminista. Na literatura, as análises desenvolvidas pela crítica literária marxista também partiam do princípio de que “*the literature reflects a broad range of analyses of the ways in which gender is constructed in our society, of the socialization process, and of the institutionalization of gender-prescribed roles and behaviors.*” Cf. KALNY, Cheryl. Gender as a social construct. In: AMICO, Eleanor B. *Reader's guide to women's studies*. Chicago, London: Fitzroy Dearborn, 2000. p. 240-1.

então, no fato de que a liberdade, a igualdade e a fraternidade, conceitos que futuramente seriam tão emblemáticos na Revolução Francesa, não faziam parte do horizonte de direitos destinados às mulheres. Mais do que isso, mesmo após a Revolução houve um contramovimento quando as mesmas resolveram lutar em prol de tais direitos e isso repercutiu a tal ponto que foram vistas de modo pejorativo, inclusive pelas suas iguais.

O fato de a propriedade privada não ser gerada espontaneamente, mas depender do trabalho individual, fez com que o indivíduo adquirisse convicção plena acerca de suas potencialidades e, como não poderia deixar de ser, também significou o triunfo do patriarcado e do individualismo, representados no significativo valor dado ao "pai" no núcleo familiar.

A emergência de uma nova forma de domínio, tanto no plano ideológico quanto econômico, livre das limitações doutrinárias do clero, era uma necessidade que desestabilizou a hierarquia de poder em vigor desde a época medieval e deixou pouco espaço para o triunfo de uma classe "em que o bem-estar é considerado a consequência de uma ação individualmente controlada." (LASKI, 1973, p. 21) O individualismo, então, foi um filão muito propício para a construção de um padrão de relações sociais baseado no princípio de Vincent de Gournay - "*laissez faire, laissez aller, laissez passer*"⁶ - que, *a priori* destinado às ações do Estado, também influenciou as mentalidades e contribuiu para que o indivíduo se voltasse para o ambiente familiar, como veremos adiante.

Por outro lado, houve a instituição de "um Estado secular que procurou e conseguiu alicerçar a sua missão numa base que substituiu a Igreja, como guardião do bem-estar social." (Id. *ibid.*; p. 43) À medida que este processo se reafirmava e, conseqüentemente, as relações mediadas do *status* perdiam espaço, a ciência ampliava o seu e tornava um princípio dominante na configuração do pensamento dos homens.

Convém, entretanto, dizer que no contexto português esse processo parece ter repercutido pouco na credibilidade que a população tinha no catolicismo como modelo de conduta, uma vez que o censo realizado em 1900 demonstra um elevado

⁶ Tal axioma - deixai fazer, deixai ir, deixai passar - diz respeito ao Estado mínimo, ou seja, à postura mais organizativa que interventiva do Estado no processo de aquisição do capital, no entanto, com o passar do tempo, alastrou-se também para os comportamentos e, dessa forma, interferiu no modo de vida burguês e imprimiu um modelo de conduta individualista e mantenedor da família nuclear como o esteio da sociedade.

índice de pessoas que se declaram católicos: dos 5.423.132 habitantes foram 5.416.204 que assim se caracterizaram. (PORTUGAL, 1906, p. 355-6). Como é visível, a sociedade lusitana demorou bastante para se desfazer dos estreitos vínculos com a Igreja,⁷ o que, juntamente com o fato de Portugal ser "predominantemente um país agrícola", onde "80% da população era analfabeta" pode explicar, segundo Cláudia Alonso, a "assimetria" em relação a países como a Inglaterra ou a França, por exemplo. (ALONSO, 1997, p.13)

O desenvolvimento do capitalismo e o decorrente crescimento da burguesia trouxe para esta classe a preocupação de se constituir "uma categoria social" cujos hábitos e costumes diferissem tanto dos grupos dominantes quanto das classes menos favorecidas. Assim, um de seus principais pilares foi a valorização da família como a célula base da sociedade e, obviamente, a sustentação do *pater familias*, legitimando o homem como o "chefe natural" do núcleo familiar.

Mais uma vez, cabe lembrar que, se a modelação das relações entre os sexos será fruto de tais acontecimentos históricos e dos discursos deles decorrentes - conforme veremos em tópico adiante -, a dimensão de tal mudança se amplia significativamente e não pode ser desconsiderada na leitura de uma obra saída das mãos de uma mulher.

Retomando a proposição de Hobsbawn transcrita no início deste estudo, percebemos que a família burguesa de fato não trouxe para a família patriarcal nenhuma alteração estrutural, pelo contrário, ela foi moldada para assegurar a firmeza econômica e, por isso, reforçou tradicionalismos, como comprova o trecho seguinte:

A 'família' não era meramente a unidade social básica da sociedade burguesa, mas também a unidade básica do sistema de propriedade e das empresas de comércio, ligada a outras unidades similares por meio de um sistema de trocas de mulheres-mais-propriedade (o dote do casamento) em que as mulheres deveriam ser, pela estrita convenção derivada de uma tradição pré-burguesa, *virgines intactae*. (HOBSBAWN, op. cit., p. 329)

⁷ O Estado português só deixará de ser confessional depois da declaração da 1ª República, em 5 de outubro de 1910. A notícia foi veiculada no jornal *O Mundo*, de 1911, ao lado da transcrição da lei na íntegra. Cf: Uma data histórica. *O mundo*. 21 de abr. de 1911. p.1. Para maiores detalhes sobre a separação entre o Estado português e a Igreja católica ver: <[http://www.infopedia.pt/\\$separacao-da-igreja-e-do-estado-em-portugal](http://www.infopedia.pt/$separacao-da-igreja-e-do-estado-em-portugal)>

O trecho deixa claro que, apesar do "contrato" ter passado a ser o embasamento jurídico da sociedade, os matrimônios da época continuavam a ser mediados pelo *status* e as uniões continuavam a ser tramitações primitivas - muitas vezes realizadas pelos pais sem o conhecimento dos filhos - em que as mulheres eram usadas como "moeda de troca" em garantia de prestígio e aceitação social.⁸

Por outro lado, o burguês investiu no desenvolvimento do aspecto sentimental da família, espiritualizou o lar e o transformou num microcosmo onde podia demonstrar suas virtudes e envernizar seus defeitos e, nesse espaço, a tarefa feminina estava sempre associada à maternidade.

Philippe Ariès (1981) diz que, a partir do século XVII, o conceito de família se modifica e passa a ser dotado de uma ambiência mais afetuosa e, sob esta perspectiva, o núcleo familiar foi transformado em símbolo de virtude e do caráter incorruptível esperado do homem de bem. Nas análises que faz das representações familiares do período, ele ressalta que a maioria exhibe o homem no primeiro plano descansando, a mulher à volta no desempenho de suas funções domésticas como costurar, bordar, tocar piano ou cuidar dos filhos - que ela está sempre a acalmar para não perturbar o sossego do pai. Tais cenas idílicas, compostas hierarquicamente de pai, mãe e filhos, demonstram que o espaço familiar tornou-se uma "sociedade fechada onde os seus membros gostava[m] de permanecer", principalmente porque ali podiam "escapar a uma insustentável solidão moral". (ARIÈS, op. cit., p. 191)

Tal característica pode ser notada através da análise que Catherine Hall faz da importância dos jardins na ornamentação da casa burguesa, principalmente como espaço de convivência harmônica entre seus moradores. Diz ela que,

[...] nos meados do século XIX, o jardim se tornou um elemento fundamental da vida burguesa. A natureza domesticada, cercada por árvores e sebes, assegurava a tranquilidade da vida privada e proporcionava um quadro ideal para a vida em família. Os homens podiam cuidar das árvores e das parreiras, pois Loudon⁹ lhes dizia

⁸ Na literatura, a tarefa de por às claras tal situação vem com a denúncia social preconizada pelo movimento realista, cujos principais alvos eram as famílias burguesas e sua virtude aparente.

⁹ John Claudius Loudon (1783 - 1843) foi um botânico, arquiteto e paisagista escocês, nascido em uma próspera família de agricultores. Suas concepções a respeito de planejamento urbanístico era muito avançada para a sua época, pois sempre buscava aliar a criação de espaços verdes com a melhoria da qualidade de vida dos habitantes da cidade, no caso Londres.

que não havia nada de errado em se entregar a tais lides, depois das tarefas cansativas da cidade. (HALL, 1991, p. 69-70)

Esta valorização do espaço natural, numa clara associação ao ideal do bom selvagem rousseauiano, simbolicamente colocava o ambiente como um lugar que protegeria e, ao mesmo tempo, purificaria o homem da cobiça e da ganância experimentadas no cotidiano. Seria, portanto, a metáfora do paraíso terrestre em que a mulher, associada à "suavidade" e à "perfumada delicadeza" das flores, era o anjo pacificador, exemplo da santidade e da pureza almejadas para toda a sociedade.

Conforme Erick Hobsbawn conclui ao analisar o modo de vida da burguesia:

O lar era a quintessência do mundo burguês, pois nele, e apenas nele, podiam os problemas e contradições daquela sociedade ser esquecidos ou artificialmente eliminados. Ali, e somente ali, os burgueses e mais ainda a família pequeno-burguesa podiam manter a ilusão de uma alegria harmoniosa e hierárquica, cercada pelos objetos materiais que a demonstravam e faziam-na possível, [...] (Op. cit., p. 321-2)

A artificialidade e a ilusão, referidas acima, remetem a uma dualidade muito peculiar ao universo dessa classe social: a dualidade entre o material e o ideal. Tal faceta podia ser notada inclusive na decoração pomposa, cujos ornamentos eram um prolongamento da ostentação e do luxo. Diz o historiador que tais "objetos expressavam o seu custo" e, tal como as residências que adornavam, "eram sólidos" - como uma empresa deveria ser - mas, ao mesmo tempo, "precisavam expressar as aspirações mais altas e espirituais da vida através de sua beleza [...]. Beleza significava decoração, [...] uma coisa aplicada à superfície dos objetos." (Id. *ibid.*; p. 323) O objeto de decoração torna-se, portanto, a materialização do conforto e do bem-estar que poderiam ser comprados com os bens materiais, mas inversamente, também colocavam em evidência a necessidade de aceitação social num meio que ainda mantinha vivas as regras sociais da nobreza. Portanto, a apreciação do belo - reificado no objeto - era um recurso, um refúgio para se proteger da hostilidade do mundo e, de certa forma, dar sublimidade à existência.

A casa burguesa era "o local de prazeres amenos, refúgio do homem cansado e preocupado, tido como o responsável pela riqueza material de que dependia o lar."

(HALL, 1991, p. 70) No entanto, a *Sweet home*¹⁰ - concepção de família surgida na Inglaterra a partir das ideias propagadas pela filantropa protestante Hannah More (1745-1833) e amplamente difundida como sinônimo de prosperidade e equidade - separou o ambiente doméstico do ambiente de trabalho, demarcando as fronteiras dos espaços destinados a ambos os sexos, como bem demonstra o trecho seguinte:

Enquanto os homens tinham a oportunidade cada vez mais frequente de ampliar e diversificar os setores de suas empresas e se definiam por suas profissões e atividades públicas, as mulheres se distanciavam desse mundo e faziam da maternidade e da administração doméstica uma profissão. (Id. *ibid.*; p. 70)

Este evidente movimento de reclusão das famílias para o espaço doméstico, conseqüentemente, culminou na redução significativa dos espaços de circulação feminina, os quais também foram reduzidos até mesmo dentro de casa com a criação do escritório, ambiente de trabalho exclusivamente masculino onde o homem podia trabalhar e, ao mesmo tempo, ficar livre do contato com o ambiente corruptível que reinava fora da tranquilidade doméstica.

Convém esclarecer que no trecho acima o sentido conferido por Catherine Hall leva a entender que essa foi uma opção das mulheres, o que não era o caso, pois elas não tinham escolha, uma vez que a oportunidade de profissionalização feminina surgiu apenas muito tempo depois e o pensamento corrente na época era o de que as funções femininas deveriam circunscrever-se às atividades domésticas ou àquelas delas decorrentes, como ser agradável às pessoas e aos familiares, alimentá-los bem, vesti-los, mantê-los ordeiramente e ensiná-los boas leituras.¹¹

No cenário português, Ramalho Ortigão também defende uma posição muito similar a esta nas crônicas publicadas de setembro a outubro de 1872, em *As Farpas*, ao assegurar que a desmoralização da sociedade está intrinsecamente ligada ao fato de as mulheres, nomeadamente as burguesas, terem uma educação

¹⁰ O conceito *sweet home* associa o lar e, eminentemente a pessoa da mulher que o rege, à amabilidade, doçura e paz que o ambiente deve proporcionar aos seus habitantes. Mais uma vez, portanto, a imagem da mulher é ligada a uma capacidade pacificadora da humanidade.

¹¹ O trecho é uma resposta de John Ruskin (1819-1900) a uma carta de uma jovem senhora que o questionara acerca de como ser uma boa esposa, pergunta a que ele responde com as referidas características do que seria o comportamento de uma "doce mulher". (COOK e WEDDERBURN. (Eds.) 1907, p. 624)

voltada para as frivolidades e não para os aspectos úteis da vida cotidiana, o que as tornava inclinadas a cometer o adultério.

Obviamente, a visão dele não deve ser de todo desprezada, pois de fato a mulher burguesa recebia uma educação que não a preparava senão para ser um elemento decorativo. No entanto, defender que dar "à mulher um alto interesse doméstico" é dar-lhe "uma virtude invencível" e que o fato de ter "uma casa a governar, uma família a dirigir" (QUEIROZ e ORTIGÃO, 2010, p. 551) seria o suficiente para modificar os costumes sociais é no mínimo uma percepção simplista de toda uma dinâmica social que passava por severas mudanças advindas da influência francesa e do alargamento da visão que as próprias mulheres começavam a ter de sua identidade pessoal e social.

O importante a notar é que neste processo de amalgamar a imagem da mulher ao ambiente doméstico, a situação dela tornou-se dúbia, pois, como parte de um projeto liberal mais amplo de democratização do acesso à instrução, por um lado, a família burguesa empenhou-se sobremaneira em aumentar o grau de instrução de suas esposas e filhas, ampliando, ainda que involuntariamente, o horizonte de ação delas, mas, por outro, desconsiderou a sua condição de ser social, desmerecendo os seus direitos como cidadãs e, ancorados na ideia de atribuições específicas para cada sexo, ofereceu a elas apenas um modelo de educação focada nos seus papéis de mãe e dona de casa.

José Mattoso, ao analisar a sociedade liberal portuguesa, diz que essa tônica no aspecto familiar elevou a importância da mulher e "conduzi[u] a alguns avanços" na condição social delas, principalmente no tocante à educação. (MATTOSO, s/d, p. 450) De fato, houve um aumento no índice de mulheres que passaram a frequentar a escola primária a partir da segunda metade do século XIX: "em 1884, as escolas primárias estatais tinham 59.393 alunas e as escolas privadas 33.429." (ALVIM, 1986 apud ALONSO, 1997, p. 20)

No entanto, embora tais dados demonstrem que os primeiros passos para garantir o direito das mulheres à instrução já tivessem sido dados, a presença delas ainda era muito inferior à dos homens - 1965 cadeiras para eles e apenas 348 para elas - e no ensino secundário essa diferença aumentava consideravelmente, visto que muitas estudantes abandonavam os estudos a fim de se preparar para o casamento, ou simplesmente porque não viam motivos para continuá-los, visto que suas futuras tarefas domésticas não exigiriam grande instrução acadêmica. Neste

quesito, apesar de em 9 de agosto de 1888, por lei de José Luciano de Castro, terem sido criados três liceus - em Lisboa, Coimbra e Porto, respectivamente - ainda havia um longo caminho a percorrer, pois o projeto em questão só viria a ser concretizado muito tempo depois e essa modalidade de ensino, realizado prioritariamente nas classes mais abastadas, continuava sendo feito em escolas particulares ou através do ensino doméstico.

Françoise Mayeur, ao comentar a postura do ferrenho defensor da escolarização laica feminina, Marquês de Condorcet (1743-1794), critica o fato de que ele, embasado na concepção de que as mulheres eram seres voltados para a "vida interior", reclama apenas "a manutenção de aulas de leitura, de escrita e de aritmética" para elas, reduzindo, assim, os saberes a uma porção rudimentar, ao "seu aspecto prático, quando não utilitário." (MAYER, In: PERROT e DUBY, 1994, p. 279)

No entanto, a visão de Condorcet não ficou restrita ao século XVIII, pois esta também é a perspectiva que adota Almeida Garrett, em sua obra *Da Educação*, na qual, parafraseando o discurso de Jean Jacques Rousseau no *Emílio*, aconselha um modelo de educação feminina mais voltado às tarefas domésticas, de preferência realizada no recinto familiar e "sob a vigilância d'aquelles olhos que nenhuns olhos suprem", ou seja, os da mãe. (GARRETT, 1829, p. 199) Embora ressalte que a educação da mulher portuguesa tenha tido alguns avanços, ele coloca a tônica de seu discurso na ideia de que a natureza dotou a mulher para ser mãe, assim ela deve se preparar unicamente para isso sem se perder em devaneios românticos. Dentro desta lógica, diz ele que:

A educação feminina moderna geralmente se esmera demaziado em prendas e estudos; o nosso século philozophico exagerou-se n'este ponto bem como em outros. Com effeito a mulher não foi creada para fazer meia e arrumar bahu, como se dizia no tempo de nossos bisavos, mas tambem não nasceu para frequentar a palestra, o foro ou a tribuna. *Domum mansit, lanam fecit* é o maior elogio da matrona honrada. (Id. ibid.; p. 217-8)

Assim, assegura ele que: "A mulher que no seio de sua família e longe dos applausos do mundo dirigiu a educação de seus filhos, velou no pae decrepito, cuidou no marido enfermo, governou a sua casa com honra e arranjo, foi auctora de maiores obras do que as Daciers, as Staëls." (Id. ibid.; p. 218)

Cabe ressaltar nos trechos garrettianos a ideia, constante em muitos teóricos das várias áreas do conhecimento, de que a mulher não fora criada, nem preparada, para o universo público. Tal visada pode parecer natural se levarmos em conta a cultura do feminino do período, no entanto, isso influenciou na pouca relevância dada ao discurso da mulher no cenário intelectual e culminou na concepção de este tinha menos importância e era menos respeitável que o masculino.

Neste mesmo sentido, a diferença que Alexandre Herculano traça dos conceitos de educação e de instrução também é importante para o entendimento do tipo de formação destinada às mulheres e aos homens. Diz ele que:

A educação é mais ampla que a instrução, porque abrange todos os meios de desenvolver e cultivar todas as faculdades do homem, segundo os fins para que as recebemos da Natureza; a instrução, porém, é um desses meios, destina-se a exercitar só uma espécie dessas faculdades, isto é, as intellectuales." (HERCULANO, 1839, p.p 278-279)

Como é possível ver, à mulher cabiam os ensinamentos práticos (educação) necessários para tornar aprazível a vida conjugal, não devendo ela se intelectualizar demais ou ter acesso a conteúdos não pertinentes às suas obrigações naturais de esposa e mãe, sob o risco de haver uma "masculinização" das suas virtudes.

O mesmo receio também aparece nos *Dispersos*, de Oliveira Martins, escritos entre os anos de 1886 e 1888, em que, sem pudor algum de demonstrar sua misoginia, ele condena vorazmente o feminismo e as mulheres que buscavam uma maior formação intelectual. De súbito, afirma ele que as "Hipácias ou M.mes de Stael, Joannas D'Arc ou Theroignes de Méricourt" são, na verdade, decorrentes de um "histerismo congênito" muito próprio da França que, a seu ver, era a fonte de todas "estas extravagâncias." (MARTINS, 1924, p. 160)

Mais adiante, carregado de ironia, diz ele que "as que pregam a igualdade dos sexos, dos direitos da mulher e outras patéticas crônicas nas sociedades caducas: para essas íamos pedir dois açoites com toda a meiguice, com todo o carinho, se a Índia não tivesse dito 'não batas numa mulher, nem com uma flor!'" (Id. ibid.; p. 160).

Como podemos ver, à exceção daqueles que calorosamente defendiam a manutenção da mulher na clausura doméstica, para muitos a educação feminina era uma questão bastante controversa, pois mesmo aqueles que advogavam em prol

desta ideia vinculavam-na ao papel de mãe e de esposa. D. Antonio da Costa¹² - um dos precursores na defesa da educação feminina, por exemplo, na obra *A mulher em Portugal*, defende ferrenhamente a legalização da instrução feminina e a necessidade de elas se profissionalizarem. No entanto, às vezes ele tem concepções muito próprias do seu século e, vez ou outra, deixa transparecer opiniões como a que segue adiante:

O homem tem diante de si o ensino superior; a mulher está d'elle deserdada, mas é de rigorosa necessidade que o possua. Isto não quer dizer (a seu tempo hei de tratar da emancipação scientifica do sexo feminino) que a mulher deva conquistar o mesmo alto ensino que o homem, mas um ensino superior *correspondente* ao ensino superior do seu companheiro. [...] O ensino das artes, das rendas, das flores, pode ser um ensino tão *superior* para a mulher, como o das faculdades scientificas para o homem, com tanto que exprima o grau de uma manifestação do trabalho humano. (COSTA, 1892, p. 356)

José Mattoso na sua já citada obra, também ressalta o fato de que, mesmo entre aqueles que defendiam uma suposta autonomia intelectual, tal perspectiva era menos para "favorecer a emancipação feminina ou para assegurar à mulher os meios que lhe permitissem escolher o seu futuro" do que para habilitá-la "para o nobre cumprimento das funções de 'mãe de família'." (MATTOSO, s/d, p. 451)

A constatação do historiador, é muito semelhante ao que já afirmara Maria Amália Vaz de Carvalho,¹³ em *Mulheres e creanças*, ao revelar num tom revoltoso que:

Para alcançarem porém a submissão voluntaria entenderam desde muito, que o melhor meio consistia em condensar as trevas da ignorancia e da superstição em torno d'quella de quem são forçados a fazer a sua companheira na vida, o seu consolo nas horas da provação, a mãe de seus filhos, a carne da sua carne. [...]

¹² Antonio da Costa de Sousa Macedo (1824-1892) foi um "político da educação" cuja principal preocupação era a expansão da educação pública em Portugal. Com relação à educação e o trabalho das mulheres, Costa foi o propagador de "uma nova ortodoxia" que defendia que a mulher não deveria ficar numa "esfera separada" do homem. Entretanto, na visão dele o lar e a família deveriam continuar como a "primeira prioridade". Cf. ARAÚJO, Helena C. "COSTA de Sousa Macedo, ANTÓNIO DA". In: *Dicionário de Educadores Portugueses*, António Nóvoa (dir.), Asa, Porto: 2003, p. 418-421.

¹³ Sobre Maria Amália Vaz de Carvalho consultar SILVA, Amaro Carvalho da. "CARVALHO, Maria Amália Vaz de". In: *Dicionário de Educadores Portugueses*, António Nóvoa (dir.), Asa, Porto: 2003, p. 298-301.

D'um lado querem conservar-nos n'uma plana muito inferior á sua, como illustração, conhecimentos, intelligencia, isto para que nunca nos venha á Idea aspirar á perfeita igualdade dos direitos e dos privilégios; d'outro lado exigem de nós prodígios de virtude, de abnegação, de paciência, de que só são capazes as almas bafejadas pelo sopro ideal da eterna Perfeição. (CARVALHO, 1880, p. 10)

Convém ressaltar, nas palavras de Vaz de Carvalho, o segundo trecho em que ela explicita essa dubiedade da situação feminina e coloca isso como uma estratégia masculina que reafirmava as tarefas dos homens como mais políticas, pois eram eles os responsáveis por mover as peças do intrincado jogo que garantia o funcionamento das instituições, já as das mulheres concentravam-se, exclusivamente, no âmbito emocional de zelar pela virtude familiar.

Contudo, a própria Maria Amália, em *Cartas a uma noiva*, tem um discurso bastante próximo ao de Ramalho Ortigão, pois defende que a sociedade burguesa incutiu sonhos vãos nas mulheres, entre eles o de independência. Lamentando as características do tempo que haviam destruído o casamento, ela sugere que o modelo de educação feminina da época era "inferior" ao masculino, porque não "tem pensado devidamente em as preparar, dando-lhes fortes noções moraes, para os seus laboriosos deveres de mães, de esposas, de donas de casa, de educadoras da primeira infância" (CARVALHO, 1919, p. 153)

Em decorrência destas noções, houve uma intensa campanha de confinamento das mulheres no lar, onde eram necessárias à formação dos homens valorosos da nação. Mais do que isso, a associação do lar à nação colocou-o como o núcleo de um modelo de conduta que o Estado e a sociedade deveriam seguir, pois, nele, todos eram parte de uma grande família chamada pátria, conforme analisa Catherine Hall ao dizer que "cada família devia ser um império de amor, cujo pai era o monarca e a mulher a rainha." (Op. cit.; p. 54)

Em Portugal, tal ideário foi alegorizado no quadro representativo da Proclamação da República, em que é possível ver uma mulher com o ventre e o dorso nu, símbolos respectivos da maternidade e do caráter providente da pátria com os seus filhos. (Figura 01)

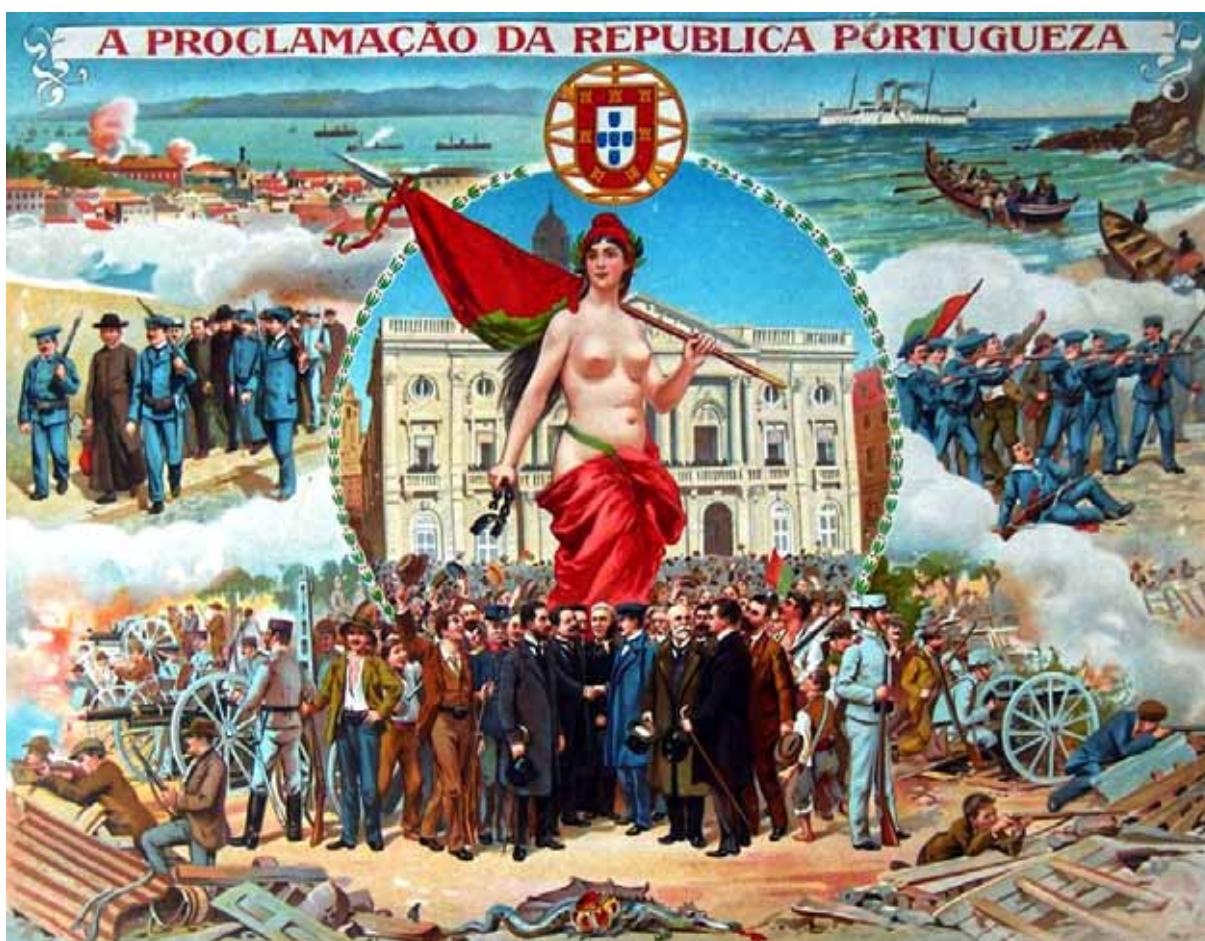


Figura 1: Ilustração alusiva à Implantação da República Portuguesa que resultou no início da Primeira República Portuguesa. Disponível em: http://www.parlamento.pt/Parlamento/PublishingImages/constitucionalismo/Imagens_grandes/alegoria_repub.jpg. Acesso em: 03 de dez. de 2012.

No contexto inglês, a Rainha Vitória foi quem amalgamou a imagem exemplar da mãe zelosa de nove filhos e esposa modelo à sua figura de soberana. Além de corporificar tal modelo de conduta feminina, a soberana defendia que a índole feminina não era apta para a esfera pública, pois as mulheres deveriam ser delicadas, afetuosas e domésticas e jamais se importar com o fato de os homens se encarregarem de reinar, pois eles estavam preparados para o trabalho implicado em tal tarefa. O discurso antifeminista da rainha foi disseminado ao longo do século XIX, fazendo com que os rígidos princípios morais da era vitoriana ganhassem espaço em toda a Europa.

A afirmação de José Mattoso de que a associação do universo doméstico ao público promoveu a valorização das mulheres não é totalmente verdadeira, uma vez que confirmou de modo definitivo a reclusão delas ao espaço doméstico e reforçou a já corrente ideia de fragilidade e inadaptabilidade feminina para a esfera pública.

Mais do que isso, a partir de uma percepção religiosa, o público - considerado um ambiente hostil que só poderia ser suportado pela força viril do homem - passa a ser associado ao perigo e à imoralidade, cujo livramento só poderia advir do "contato regular com o mundo moral do lar, onde as mulheres eram portadoras desses valores puros capazes de neutralizar as tendências destruidoras do mundo dos negócios." (HALL, op. cit.: p. 70)

Neste contexto de associação da mulher à santidade, os *Manuais de Civilidade* desempenharam um papel fundamental na formação de um modelo de conduta que deveria, não só ensinar boas maneiras, regras morais e dotá-las de conhecimentos necessários ao bom desempenho doméstico, mas também construir um cariz que fosse peculiar a esta nova estirpe em ascendência.

Obviamente, os vários discursos acerca do feminino, amparados pela vertente cientificista em vigor, acabaram por reiterar a secular "diferença natural" entre os sexos e por embasar algumas imagens femininas nem sempre condizentes com o progresso instaurado no pós-revolução, conforme será visto no item seguinte.

1.3 O feminino construído: o discurso sobre a mulher.

Ao mencionar as representações do feminino feitas ao longo do século XIX, Michelle Perrot (s/d) diz que elas:

foram fabricadas continuamente [...] por preceitos e ritos religiosos, por uma educação que se quis sempre distinta da instrução, por uma instrução constantemente mantida nos limites do saber útil, das conveniências, do saber-fazer e do saber-mostrar; sendo a educação mais estável porque amarrada às tarefas e aos deveres de esposa, de mãe, de dona de casa, repisados à porfia pelo coro quase unânime dos clérigos, dos filósofos, dos moralistas e dos homens de Estado; [...] (PERROT e DUBY, s/d, p. 143)

As palavras acima permitem supor que essas mesmas manipulações foram a via pela qual o poder patriarcal foi reafirmado de uma geração a outra, reiterando que o protagonismo era sempre masculino e fossilizando ao sexo feminino o adjetivo "frágil".

Como já foi dito anteriormente, o século XIX foi um século ambíguo acerca da situação feminina, pois, se por um lado houve o despertar delas para o fato de que

poderiam requerer um lugar na sociedade, por outro parece ter havido um esforço para que seus limites não ultrapassassem o universo doméstico.

A observação de alguns discursos produzidos ao longo do referido século comprova a afirmação acima, pois esses demonstram ou uma misoginia declarada, ou uma reserva velada quanto à capacidade racional das mulheres. De todo modo, o mote comum a todos é que o ser feminino é inapto para o espaço público, ou seja, que a mulher jamais poderia ocupar um domínio masculino, o que não pode deixar de ser extensivo à literatura, principalmente se a imaginarmos como um espaço de formação e difusão do pensamento e da cultura de uma determinada sociedade.

Neste contexto, as teorias de Pierre Joseph Proudhon (1809-1865) têm especial destaque, pois buscam justificar cientificamente um pensamento comum na época acerca do "ser feminino". Na obra, *La Pornocratie ou Les Femmes dans Le temps modernes*,¹⁴ o anarquista associa a família à pátria e defende que "da lei dos sexos dependerá a família, portanto, a ordem da sociedade, a constituição da humanidade inteira."¹⁵ (PROUDHON, 1875, p.19) Segundo esta visão, qualquer alteração nos papéis naturalmente pré-determinados poderia trazer consequências nefastas para a sociedade como um todo, uma vez que colocaria em risco as hierarquias existentes, dentro das quais a mulher tinha sempre uma função procriadora e não criadora.

Assim, na obra em questão, ele pretendeu provar a inferioridade física, moral e intelectual da mulher e, para fazê-lo, toma consequências como causas ou respalda-se em "fatos" e exemplos um tanto quanto sexistas. Diz ele que fisicamente "o homem é mais forte, mas menos belo: a mulher mais bonita, mas menos vigorosa."¹⁶ (Id. *ibid.*; p.19) Mais do que isso, ele associa tais características físicas à condição social destinada a ambos os sexos, ao afirmar que:

¹⁴ O termo pornocracia, cuja etimologia provém do grego *πόρνη* (prostituta) + *κρατία* (poder), surgiu no ano de 904 durante o papado de Sérgio III, amante de Teodósia e da sua filha, Marósia, com quem teve vários filhos ilegítimos um dos quais viria a ser eleito com o título de João XI. Esta também irá se relacionar com outros pontificados e, por isso, influenciar na linha de sucessão papal, daí o surgimento do vocábulo que, grosso modo, quer dizer governo de meretrizes. Disponível em: <http://aventar.eu/2010/05/11/o-vaticano-e-o-periodo-da-pornocracia-1-de-sergio-iii-a-estevao-viii/>. Acesso em: 16 de abril de 2012. Na referida obra, ainda não traduzida para o português, Proudhon procura provar que as mulheres têm uma constituição natural que as coloca numa posição subalterna à do homem.

¹⁵ *Notons que de la loi de sexes dépendra celle de la famille, par suite, l'ordre de la société, la constitution de l'humanité tout entière.*

¹⁶ *Que l'homme est plus fort, mais moins beau; la femme plus belle, mais moins vigoureuse.*

em virtude das constituições da natureza, há uma diferença radical entre as funções e os destinos, tanto sociais quanto domésticos, do homem e da mulher: em um, mais movimento, energia, atividade, no outro, um exercício mais suave, uma vida mais sedentária, onde os encantos da pessoa se exibem à vontade e todos produzem seu efeito. (Id. *ibid.*; p. 24)¹⁷

Baseado na frenologia - aliás, ciência muito comum no período - ele diz que as diferenças existentes na estrutura do cérebro da mulher e do homem promovem neste um melhor desenvolvimento das "faculdades poderosas da mente" como "a causalidade, a comparação, a generalização, a idealização, o desenvolvimento ou progresso, [...] os instintos controversos e bélicos, de comando, de formação e de caráter." (Id. *ibid.*; p. 28-9) Em compensação, "a natureza, não contente com este poder superior concedido ao sexo masculino," dotou a mulher de outras qualidades como, por exemplo, "a reverência, a subordinação, o acessório, a constância, a circunspeção, a necessidade de aprovação e louvor, [...] finalmente, um tipo de espírito intuitivo e divinatório que para ela serve como raciocínio e convicção". (Id. *ibid.*; p. 29)¹⁸

É conveniente ressaltar no discurso proudhoniano não só a ênfase dada à complementaridade da diferença entre o homem e a mulher, mas também a especial dedicação em evidenciar que as qualidades mentais desta voltam-se para a emoção muito mais que para a razão, diferentemente de como é nos homens.

Na mesma direção, moralmente Proudhon reafirma a inferioridade feminina, insistindo na ideia de que a mulher deve contrabalancear as qualidades do marido, cuja "personalidade é mais vigorosa: há mais orgulho, mais coragem, independência; o ponto de honra é mais suscetível, a ambição, o espírito de

¹⁷ *C'est qu'en vertu des constitutions de la nature, Il y a une différence radicale entre les fonctions et les destinées, tant sociales que domestiques, de l'homme et de la femme: chez l'un, plus de mouvement, d'énergie, d'activité; chez l'autre, un exercice plus doux, une vie plus sédentaire, où les charmes de la personne se déploient à l'aise et produisent tout leur effet.*

¹⁸ [...] *aux facultés puissantes de l'esprit, la causalité, la comparaison, la généralisation, l'idéalisation, perfectionnement ou progrès, sont de même que le instincts polémiques e guerriers, de commandement, de fermeté et de personnalité, en plus grand développement chez l'homme, en moindre développement chez la femme. En revanche, et comme si la nature, non contente de cette supériorité de puissance accordée au sexe mâle, avait voulu prévenir toute insurrection de la part du sexe faible, elle a donné à celui-ci, en prédominance, la vénération, la subordination, l'attachement, la résidence, la circonspection, le besoin d'approbation et de louange, toutes facultés qui révèlent la défiance que la femme a de ses moyens, enfin une sorte d'esprit intuitif et divinatoire qui tient lieu à la femme de raisonnement et de conviction.*

dominação, o instinto de comando são mais fortes". (Id. *ibid.*; p.36-7)¹⁹ Para tanto, ele diz que as mulheres devem sempre permanecer numa posição de inferioridade, pois esta é mais condizente com a condição que a natureza lhes deu.

Tais proposições são atacadas por Michelle Perrot quando diz que para Proudhon "as funções da mulher inscrevem-se em sua conformação: uma vagina para receber, um ventre para carregar, seios para amamentar - como os pedaços dos melões - marcam o seu destino, feito pelo homem e pelo filho. Nenhum lugar além do lar." (PERROT, 2005, p. 173)

Aqui, cabe ressaltar que as asserções proudhonianas eram a comprovação de que ainda havia muitos resquícios de uma mentalidade embasada pela ideia de inaptidão das mulheres não só para o mercado de trabalho, mas também para qualquer atividade que não estivesse circunscrita às questões domésticas. Tal discurso, portanto, acabava por menosprezar as conquistas femininas no trabalho a partir da Revolução Industrial, fenômeno que teve uma importância salutar no processo de emancipação feminina, pois as novas tecnologias fizeram diminuir a necessidade de força física e, conseqüentemente, igualaram a capacidade de ambos os sexos no desempenho das funções produtivas, o que abriu margem para que elas pudessem competir em pé de igualdade com os homens no mercado de trabalho.

Em Portugal, o pensamento proudhoniano foi também ressoado por alguns membros da intelectualidade, como é o caso do realista Eça de Queiroz que, em um trecho de *Os maias*, a partir da fala do personagem João da Ega, coloca um posicionamento muito similar ao do francês acerca das mulheres. Diz o trecho que: "o dever da mulher era primeiro ser bela, e depois ser estúpida" ou que ela "só devia ter duas prendas: cozinhar bem e amar bem".²⁰ (QUEIROZ e ORTIGÃO, 2010, p. 274)

¹⁹ *Dans l'homme la personnalité est énergique: il y a plus d'orgueil, plus de bravoure, d'indépendance le point d'honneur est plus susceptible l'ambition, l'esprit de domination, l'instinct du commandement sont plus forts c'est un des reproches que vous nous faites.*

²⁰ Obviamente a fala do personagem não pode ser confundida com a de seu criador, no entanto, é de conhecimento que Eça de Queiroz, assim como Ramalho Ortigão, foi leitor e discípulo intelectual de Proudhon, cujo pensamento levou-o a aderir ao Realismo como escola estética no objetivo de descortinar a sociedade burguesa corrompida pelos vícios morais e pelo jogo de interesses que comandava as relações sociais. Cf. PETRUS, Pedro Veiga. *Proudhon e a cultura portuguesa*. Lisboa: Editorial Cultura Portugal, 1967.

Ramalho Ortigão, assim como Eça, nas suas já referidas crônicas, também enfatiza este ponto de vista e, embora focando sua crítica ao comportamento das mulheres pertencentes às "classes ricas e improdutivas" (Id. *ibid.*; p. 547) - às burguesas, portanto - afirma que "colocar a mulher nas ocupações da família" era uma forma de evitar a "dissolução do casamento" (Id. *ibid.*; p. 551), já que, na concepção dele, elas viviam à mercê do adultério devido ao modo de vida frívolo em que eram educadas.

Outra eminente figura do pensamento oitocentista foi Auguste Comte, cujas posições oscilam entre a defesa e a condenação da causa das mulheres, pois seu percurso intelectual estava intimamente associado às experiências vivenciadas no seu cotidiano.²¹

No início de sua formação intelectual, foi secretário de Claude-Henri De Rouvroy - o Conde de Saint-Simon - eminente figura da luta em prol do progresso e do desenvolvimento social, cujas ideias foram apropriadas pelas mulheres pós-revolucionárias em sua busca por uma sociedade mais igualitária.²² Também teve contato com as opiniões do Marquês de Condorcet - ativista da luta pela legalização e melhoria da educação feminina - e de Mary Wollstonecraft - principal representante do feminismo na Revolução Francesa - contatos que lhe renderam a oportunidade de crescer intelectualmente e principalmente de desenvolver certa "afeição" pela ideia da igualdade entre os sexos.

No entanto, a influência que pode ser sentida desde a primeira fase de seus escritos é a de seu empregador, de cujos pensamentos em prol das causas feministas ele é partidário, conforme mostra Mary Pickering,²³ ao citar um trecho de

²¹ Geneviève Fraisse, em *A História das Mulheres*, e Mary Pickering, no texto referenciado abaixo, associam a conturbada relação de Comte à sua biografia, mais precisamente ao relacionamento que teve com sua primeira mulher - Caroline Massim - e depois com Clotilde de Vaux, sua segunda esposa. Com relação à Caroline, sua postura avessa à independência feminina ocasionada pelo comportamento nada submisso dela, foi o que motivou a separação de ambos; já no caso de Clotilde, ela foi a responsável pelo amadurecimento intelectual dele e pela sua reconciliação com o sexo feminino. No entanto, a morte dela gerou profundo desânimo em Comte que, à altura, já não gozava do mesmo prestígio de outrora. Cf. PICKERING, Mary. Angels and Demons in the Moral Vision of Auguste Comte. *Journal of Women's History*, v. 8, nº 2, 1996. pp. 10-40.

²² Comte escreveu em parceria com Saint-Simon duas obras: *De la réorganisation de la société européenne* (1814) e *L'industrie* (1816-18).

²³ Mary Pickering é professora História europeia moderna na San Jose State University. Especialista em história cultural e intelectual, história social e história das mulheres e tem aprofundamento na obra de Auguste Comte. Escreveu artigos no *Journal of the History of Ideas*, *French Historical Studies*, *Journal of Women's History*, *Historical Reflections*, *Revue philosophique*, *Revue internationale de philosophie*, e *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*. (Disponível em: <http://www.sjsu.edu/people/mary.pickering/>. Acesso em: 23 de fev. de 2012)

uma carta dele a Valat, um amigo de infância, em que afirma: "as mulheres... têm sofrido muito mais do que os homens pela sua espécie" e que os homens tratam as mulheres como "animais de estimação" ou como "brinquedos destinados por toda eternidade ao bel prazer e uso de Sua Majestade, o Homem." (COMTE, 1970 apud PICKERING, 1996, p. 11) Mais do que isso, a defesa dele para esta questão sugere que somente um avanço no *status* econômico da mulher e não só a sua "libertação da dominação masculina" poderia promover uma sociedade mais justa e democrática.²⁴

Para Pickering, Comte assume: "[...] que as mulheres são diferentes, que elas são moralmente superiores ao homem, e que elas não poderiam exercer sua influência moral positiva na sociedade sem direitos políticos e econômicos." (Pickering, 1996, p.12)²⁵ No entanto, tal postura limitava-se ao nível discursivo, pois ele não conseguia efetivar esse posicionamento sequer na sua própria convivência pessoal com as mulheres.

No trecho acima, é importante enfatizar a atenção dada pelo pensador ao poder moral das mulheres - característica, aliás, recorrente em todo seu percurso posterior quando ele percebe a utilidade delas e as coloca como suas "parceiras" na tarefa de "catequizar" os homens na religião positivista - pois esta visada também é uma forma de impedir que elas possam galgar maiores espaços na esfera social.

As poucas palavras de Comte deixam transparecer um intelectual que parece devoto das causas femininas, no entanto, elas são muito mais fruto de uma impulsividade do que de uma posição libertária de fato, porque, não muito tempo depois de se casar, ele escreve novamente ao seu amigo e, adotando uma postura bem condizente com o pensamento em voga acerca das mulheres, descreve o que considerava ser uma "perfeita esposa." Diz ele que ela deveria ter "uma certa mediocridade intelectual" e um "caráter decente", além de "amizade, coração devotado e doçura de caráter".²⁶ Enfim, a esposa perfeita jamais entraria em

²⁴ Nas palavras de Comte: *women ...have suffered so much from the males of their species*. Diz ele também que os homens veem as mulheres como "domestic animal" ou mesmo como "toy destined for all eternity for the good pleasure and usage of his Majesty Man". A tradução é livre e de minha autoria, como todas as que constam neste trabalho.

²⁵ *He too assumed that women were different, that they were morally superior to men, and that they could not "A certain intellectual mediocrity" and a "decent" obedient character exert their positive moral influence on society without political and economic rights.*

²⁶. (COMTE apud PICKERING, 1996, p.12)

contradição com o marido, sendo, em tudo, submissa a ele e, mais do que isso, seria de comportamento irreprimível.

Na verdade, em tal período, Comte já projetava seu ideal de sociedade positivista, cujas bases se assentavam na ideia de hierarquização social. Desse modo, quando compara o casamento à sociedade, conseqüentemente, dá a entender que a mulher deve voluntariamente se submeter ao homem que naturalmente possui maior autoridade moral e intelectual que ela e, inclusive, sobre ela.

Dentro dessa perspectiva, segundo afirma a estudiosa da obra comteana, ele procurou macular a imagem de mulheres "independentes" e "francas", atacando a moralidade delas e afirmando que quanto mais ilustres elas fossem mais o lar padeceria com seus "maus hábitos". Além disso, a insistência nesse quesito contribuiu para que fosse reafirmado um ideal de mulher "angélico" que fizera tanto sucesso naquele século e no anterior e, principalmente, que fosse sempre uma dócil criatura. Neste momento, Comte revelou tipos de feminino que fossem:

[...] primordialmente adoradoras, dependentes, criaturas abnegadas, cuja capacidade de discutir inteligentemente 'o mérito de tal e tal situação' ou 'tal e tal um romance' era fundamentalmente imaterial. Ele já não promovia a independência econômica e moral da mulher, mas elogiava seu papel provedor, especialmente o apoio que ela dava para um homem. Esta descrição normativa das mulheres reflete a ideologia contemporânea de esferas separadas que prevalece na doutrina dele. (PICKERING, 1996, p. 13)²⁷

Embora menos enfático que Proudhon, o fundador do positivismo também não deixou de propagar as concepções androcêntricas que pululavam no século XIX, fazendo questão de reafirmar a tão afamada "diferença natural" entre os sexos e que o rompimento com essa forma de organização poderia prejudicar as bases sociais hierárquicas sobre as quais se assentava sua teoria. Nessa ótica, a mulher deveria exercer apenas uma "influência moral" na sociedade, o que poderia ser uma importante ajuda para os homens no exercício daquilo que é próprio deles: o "poder intelectual".

Segundo Geneviève Fraisse:

²⁷ *Primarily adoring, dependent, self-sacrificing creatures, whose ability to discuss intelligently 'the merit of such and such play' or 'such and such novel' was fundamentally immaterial.*

Para Comte, as mulheres estão num 'estado de infância radical', pertencem à família, à vida doméstica fundada na hierarquia dos sexos; elas não são as iguais, mas as companheiras do homem. Com efeito, para além de suas funções maternas elas são a fonte dos sentimentos sociais e têm uma missão a cumprir no advento do positivismo, a de auxiliares do espiritual; elas representam o 'sexo afectivo'. Nesta perspectiva, elas não vivem unicamente confinadas ao espaço familiar, uma vez que lhes é dado um papel na futura religião. (FRAISSE. In: PERROT e DUBY, s/d, p. 74)

Embora a opinião de Fraisse seja um pouco divergente da de Pickering, ambas concordam que nas argumentações de Comte as mulheres possuíam uma valoração social, mas jamais teriam o protagonismo, pois este era essencialmente masculino; elas seriam coadjuvantes do homem na construção do pensamento positivo, sendo responsáveis pela manutenção da virtude moral do povo e pela "preparação" do jovem para "merecer o sacramento da admissão" na doutrina positivista que o tornará apto para "servir à Família, à Patria e à Humanidade, sem que o coração cesse de amá-las". (COMTE, 1978, p. 260)

De acordo com a autora do excerto acima, a religião positivista opera uma importante modificação na condição da mulher ao mudá-la de "filha, mãe e irmã" para a de "anjo" - responsável por resguardar a essência de bondade no homem - e "deusa" - responsável por purificar a sociedade. No entanto, ao que parece, essa mudança esteve longe de ser um benefício para elas e, pelo contrário, não chegou a configurar uma nova realidade para o sexo feminino, pois Comte, tal qual Proudhon, usou da ciência para tentar justificar a ideologia corrente naquele momento de que as mulheres tinham características biológicas que as incapacitava para pensar abstratamente ou se concentrar, porque seu cérebro era menor do que o do homem.

De fato, embora na última fase de sua produção ele ressalte que o lugar da mulher era ao lado do homem na tarefa de tornar a sociedade mais virtuosa - e isso se daria pelo seu exercício dentro do lar na educação dos filhos e na subserviência ao marido e, principalmente, na contenção dos "desvios que as paixões expõem então o adolescente" - ele, na verdade, fez com que se enraizasse ainda mais na mentalidade da época a noção de que o sexo feminino era naturalmente destinado para o universo doméstico e para a ternura que era, segundo Comte, "o melhor preservativo contra a libertinagem". (Idem)

A inconsistência de postura de Comte com relação às mulheres deixa transparecer que a questão da diferença entre os sexos não fora uma prioridade na constituição de sua doutrina, mas ele soube se aproveitar de tal situação para, no

final de sua carreira intelectual, quando já estava desacreditado por grande parte dos pensadores de seu tempo, tentar recuperar o prestígio profissional que andava bastante abalado, apostando na valoração delas como purificadoras da sociedade.

A conjuntura intelectual portuguesa também não foi avessa a tais opiniões, promovendo a continuidade delas em vários setores do pensamento local.²⁸ Em Portugal, embora o positivismo tenha valorizado mais o indivíduo e, por isso, adquiriu alguns contornos não muito obedientes às teorias comteanas, um dos pontos de convergência diz respeito ao papel desempenhado pela família na sociedade.

Para Comte, a família era a responsável pela "função reprodutora na sociedade" e era também o "elo de transmissão cultural entre o passado e o futuro"; missões que levariam ao "aperfeiçoamento social". (CATROGA, 1977, p. 382) No caso português, o positivismo defendeu a "igualdade formal", de direitos civis e políticos para as mulheres, contudo, assim como os franceses, não deixaram de admitir a hipótese de que havia uma "desigualdade física e intelectual da mulher em relação ao homem." (Id. *ibid.*; p. 382, nota 1) Consequentemente, as funções desempenhadas por elas também deveriam adequar-se a essas aptidões naturais.

Teixeira Bastos (1856-1902),²⁹ na mesma linha de raciocínio de Comte, em primeira instância assume a dianteira na defesa da emancipação feminina e da igualdade dos dois sexos e afirma que é "fútil qualquer toda a discussão sobre a superioridade ou a inferioridade da mulher sobre o homem". (BASTOS, 1884, p. 28) Entretanto, suas posições embasam-se unicamente no critério biológico e, em seu estudo sobre a família, ao considerar os papéis que ambos devem desempenhar socialmente, suas opiniões nem sempre são muito condizentes com a afirmação transcrita acima.

Em um dos trechos, diz ele que:

²⁸ Fernando Catroga diz que "desde os domínios do saber acadêmico - o Direito, a Literatura, a Antropologia, a Psiquiatria - passando pela análise e a metodologia literária, até a perspetivação política de massas, o positivismo inundou gradualmente todos os domínios da ciência e da cultura em Portugal." (CATROGA, 1977, p. 323)

²⁹ Aluno do curso de Letras, onde conheceu Teófilo Braga de quem se tornou discípulo intelectual, Francisco José Teixeira Bastos foi o introdutor e vulgarizador do positivismo comteano em Portugal. Foi redator dos jornais *O Século* e *A Vanguarda* além de colaborar em outros periódicos portugueses e brasileiros. Para maiores informações consultar: PAULO, João Carlos. "José Francisco Teixeira Bastos". In: *Dicionário de Educadores Portugueses*, António Nóvoa (dir.), Asa, Porto: 2003, p. 153-5

Para se effectuar de modo são e moralizador o desenvolvimento da família é condição indispensável, nas classes proletárias, como nas burguezas, a presença constante no lar doméstico da mulher, esposa e mãe, como o verdadeiro eixo de rotação de todo o systema de relações conjugaes, maternas e filiaes. [...] O melhoramento e a elevação do proletariado depende em grande parte da compreensão do destino social da mulher, *igual ao homem como indivíduo, mas differente pelas funções e aptidões naturaes. Desde que a mulher, em vez de ir desmoralisar-se, corromper-se, masculinizar-se nas fábricas e nas officinas, ficar em casa applicando-se aos serviços domésticos, cuidando dos filhos, tratando da sua educação física e moral*, enquanto o homem com o seu trabalho ganha para toda a família, os proletários entrarão no verdadeiro caminho do progresso e da regeneração social. (Id. *ibid.*; p. 194-5, grifo nosso)

Nas palavras acima, é possível sentir a revivência de um discurso que pretende conferir alguma importância para a mulher, mas, na verdade, enclausura-a no universo doméstico e a torna responsável pela moralização da nação, como o próprio Comte já defendera no seu *Catecismo Positivista*.

Mais à frente, ele assegura que: "Á mulher pertence o governo da casa, a presidência do lar - a vida affectiva por excellencia;" (Id. *ibid.*; p. 196) Tal perspectiva vem ao encontro do desiderato burguês de família acerca do qual discorreremos na primeira parte deste trabalho, o qual contribui para a criação de um estereótipo de mulher alheio à sexualidade ou voltado para uma sexualidade meramente reprodutiva e, portanto, dissociada do aspecto erótico.

Dentro deste ponto de vista, José Mattoso afirma que o liberalismo instituiu o "paternalismo e o patronato" como definidores das relações sociais e isso naturalmente colocou "todo relaxamento de costumes, perversão dos papéis sexuais, comportamentos efeminados ou o próprio divórcio, que só será concedido com a República" como atos transviados e, assim, alvo de "severa censura" ou considerados "marginalidade social". (MATTOSO, s/d, p. 450)

Por fim, outra mente que influenciou o modo de pensar do século XIX foi Arthur Schopenhauer (1788-1860), filósofo cuja biografia parece também ter influenciado sobremaneira a construção de sua teoria filosófica, pois é de conhecimento geral o relacionamento conturbado dele com a mãe depois da morte do pai e que isso parece ter influenciado negativamente a visão dele acerca do ser feminino.

Para Geneviève Fraisse, a visão do filósofo sobre a relação entre os sexos se pauta numa "metafísica do amor", segundo a qual tal sentimento nasce do "instinto sexual", desenvolve-se e "exprime-se na consciência individual". Tal desenvolvimento aconteceria em dois extremos: por um lado, pode transformar-se segundo a frivolidade da relação ou, por outro, segundo o interesse imperativo da espécie, que ele qualifica de "vontade imperturbável da natureza". Até este ponto, as conjecturas dele seguem uma linha coerente, o problema é quando passa a defender a hipótese de que o homem pode ultrapassar a vontade da natureza; já a mulher "foi apenas criada para a propagação da espécie", embora tenha certo intelecto.

De fato, em muitas passagens de "Ensaio sobre as mulheres", texto integrante do livro *Metafísica do Amor*³⁰ (s/d), o teor das críticas que ele faz ao comportamento das mulheres é um exemplo singular do seu olhar misógino acerca do universo feminino.

Já no início do texto o filósofo demonstra concepções em conformidade com as de muitos outros pensadores da época, pois diz que o próprio "aspecto da mulher" demonstra que ela não é apta "aos grandes trabalhos intelectuais, nem aos grandes trabalhos materiais". Tal concepção, na verdade, não era incompatível com a época, antes se aliam a vários outros componentes, como já foi referido nesta pesquisa, que originam uma "rede discursiva" a partir da qual era fixada uma ideologia que destinava a mulher ao mutismo social.

Contudo, cabe ressaltar que, neste mesmo parágrafo inicial, Schopenhauer ressalta que "a vida para ela pode decorrer mais silenciosa, mais insignificante, mais serena que a do homem, sem que ela seja, por temperamento, melhor ou pior." (SCHOPENHAUER, s/d, p. 03) Tais palavras conduzem ao pensamento de que essa é uma peculiaridade feminina e a submissão uma faceta de seu temperamento.

Na sequência do texto, entre um ou outro trecho em que faz questão de enfatizar a inclinação das mulheres à prodigalidade, à carência de razão, à falsidade, à infidelidade, à injustiça e a tantos outros defeitos de caráter, bem como ao fato de elas serem um "sexo secundário" dependente do homem, interessa aos objetivos desta pesquisa atentar para os momentos em que o filósofo corrobora a já

³⁰ O texto foi inicialmente publicado em forma de suplemento em 1844.

referida ideia da diferença natural entre os sexos, pois era a partir dessa premissa que eram moldados os fenômenos sociais.

Em determinado momento, por exemplo, quando diz que a mulher "deve obedecer ao homem, ser uma companheira paciente que o conforte" (Id. *ibid.*; p.02) fica muito evidente a proximidade de suas concepções com as de Comte acerca da mulher ser um apêndice do homem.

Em outros fragmentos, Schopenhauer ressalta, assim como os outros pensadores aqui expostos, que a racionalidade feminina é pouco desenvolvida e, por isso, "as mulheres são toda a vida verdadeiras crianças". (Id. *ibid.*; p.02) Contudo o que parece ser mais grave nas colocações dele é a defesa que faz de que existe uma aptidão natural, ou poderíamos dizer hoje, genética, do ser feminino para certas habilidades e do masculino para outras, conforme é possível intuir pelo trecho seguinte:

As próprias *aptidões naturais* explicam a *piedade*, a *humanidade*, a *simpatia*, que as mulheres testemunham aos desgraçados, ao passo que são inferiores aos homens no que respeita à equidade, à retidão e à escrupulosa probidade. Devido à *fraqueza da sua razão*, tudo o que é presente, visível e imediato, exerce sobre elas um domínio contra o qual não conseguiriam prevalecer as abstrações, nem as máximas estabelecidas, nem as resoluções energéticas, nem consideração alguma do passado ou do futuro, do que está afastado ou ausente. (Id. *ibid.*; p. 04. grifo nosso)

Enfim, as conjecturas dele reafirmam, de modo mais contumaz do que os outros dois pensadores aqui vistos, não só a subalternidade feminina, mas também a noção de uma propensão da mulher para o universo emocional e, conseqüentemente, sua carência de racionalidade.

Opiniões muito similares às deste filósofo são as que Oliveira Martins deixa explícitas nos textos escritos de entre os anos de 1886 e 1888 aos quais já nos referimos anteriormente. Em um artigo crítico ao livro *Cartas a Luísa*, de Maria Amália Vaz de Carvalho, com o propósito de debater "os problemas morais contemporâneos", o autor interroga a moralidade feminina, dizendo claramente que para a mulher a única coisa indispensável é um "médico", visto que ela é uma "doente". Mais adiante, quando questiona a forma romântica com que a Vaz de Carvalho se posiciona a respeito de temas como a postura da mulher no matrimônio, diz que:

As obrigações, as amarguras e as lutas da vida, que nada têm de poéticas, só se vencem pela firmeza, por uma compreensão cega, quase instintiva, do dever; e um tal estado de submissão e passividade só é atingível para êsses seres impressionáveis, doentios, mais ou menos histéricos, seres capazes da inteligência aguda, sêres dotados de encanto e meiguice, *menores* a que se chama mulheres, quando se deixem levar pela mão de um protector. (MARTINS, 1924, p. 148)

A princípio - e principalmente se lidas a partir dos conhecimentos atuais da biologia, da psicologia, da antropologia e de outras ciências - as posições de tais intelectuais soam um tanto quanto inofensivas, pois hoje, ainda que estejamos distantes de alcançar plenamente a igualdade de gênero, é pelo menos vexatório afirmar publicamente que homens e mulheres são seres diferentes. No entanto, se for levado em conta o contexto e as dimensões geográficas em que foram propagadas tais ideias, é possível entender como essa construção ideológica foi paulatinamente assimilada e usada para justificar o afastamento da mulher do espaço público, dos direitos civis e, conseqüentemente, dos espaços de produção da cultura.

Enfim, tais discursos, repisados ao longo de todo o século XIX e também no seguinte, sofriam acomodações de uma época para outra, de um país para outro ou mesmo de um autor para outro, mas mantinham a unidade no que se referia ao universo feminino e às tarefas para as quais a mulher estava predestinada. Portanto, não seria forçoso associá-los também às visões acerca da produção literária de autoria feminina da primeira metade do XX, conforme veremos no capítulo seguinte.

2 Literatura de autoria feminina: uma história em letras miúdas

2.1 Preliminares

Segundo os pressupostos da estética da recepção, a leitura de uma obra literária passa necessariamente pela associação dela ao momento de sua produção, uma vez que dialoga com aspectos culturais e fatos históricos, podendo, inclusive, configurar-se uma subversão a eles, afirmando, desse modo, sua "identidade e originalidade". (ZILBERMANN, 1989, p. 36) Essa complicada e, ao mesmo tempo, indispensável relação de reciprocidade entre a literatura e os valores culturais de uma determinada sociedade constitui-se porque é a partir destes que a literatura recebe a substância para se construir, mas é também sobre eles que ela age no momento em que os subverte, instaurando novas possibilidades de representar e entender a existência.

Assim, a partir de textos coletados em jornais acessíveis na Biblioteca Nacional de Portugal, esta parte do trabalho intenta verificar a relação da mulher com a literatura nas primeiras décadas do século XX, sua presença na cena literária portuguesa, bem como analisar até que ponto as apreciações das obras de autoria feminina associavam tal escrita a uma percepção de feminino formatada a partir de estereótipos e reforçada por uma concepção de vida burguesa que, embora tenha investido na educação das mulheres e criado alguns aparatos legais que possibilitaram a intervenção delas como cidadãs, em vários momentos também foi bastante restritiva quanto à sua produção intelectual.

De início, é necessário lembrar que a imprensa portuguesa, em grande parte formada por homens de letras, exerceu um papel de relevância na organização intelectual e política da sociedade na segunda metade do século XIX e início do XX. Segundo afirma Rui Ramos: "O destaque dos escritores e da imprensa não era um acidente. Decorria, logicamente, do modo como a imprensa e a literatura se conceberam e foram utilizadas como um elemento de organização da sociedade na 2ª metade do século XIX." (RAMOS, 2001, p. 48)

Mais do que isso, a ligação entre tal meio de comunicação, a literatura e o poder político espelhava uma organização social que privilegiava a elite, separando-a do restante da população. A imprensa configurava-se um meio através do qual o

escritor garantia sua sobrevivência e, assim, "o mundo dos livros era apenas um anexo do mundo da imprensa, que era quem dava os pés ao império dos escritores." (Id. *ibid.*; p. 52) A partir desta perspectiva, a verificação do discurso sobre a literatura de autoria feminina neste veículo pode ser um contributo significativo na análise da importância conferida à palavra da mulher nesse âmbito da intelectualidade portuguesa.

O recorte temporal restringiu-se ao período de 1919 a 1926, anos respectivos do lançamento da primeira obra de Florbela Espanca - *Livro de Mágoas* - e do último livro de poemas de Judith Teixeira - *Nua. Poemas de Bysancio*. Embora essa baliza temporal não seja muito extensa, ela foi suficiente para demonstrar o que era dito acerca da escrita das mulheres, auxiliando, assim, a compor um panorama da crítica coeva, bem como possibilitou concluir que ainda permanecia vivo um discurso que pretendia burlar a presença feminina nos espaços de produção do conhecimento, embora no período tenha havido uma maior inserção em várias discussões importantes.

Foram selecionados jornais publicados exclusivamente em Lisboa, pois as duas primeiras obras de Florbela Espanca foram editadas nesta cidade e todas as de Judith Teixeira também, assim parece pertinente que sejam olhadas a partir deste contexto. E, para tentar demonstrar que havia uma coesão discursiva apesar da diferença ideológica existente entre tais fontes, foi necessário priorizar os que não tiveram uma interrupção maior do que 6 meses, pois, de outro modo, haveria uma quebra na sequência e não seria possível fazer um acompanhamento cronológico dos textos, o que é importante para comprovar a permanência de uma ideologia misógina herdada no decorrer da história. Assim, restaram 08 títulos listados no quadro abaixo com suas respectivas datas e tendências editoriais:

<i>A Capital</i> Subtítulo: Diário Republicano da Noite	1910-1938	Republicano
<i>A Época</i>	1919-1927	Monárquico, católico, sidonista
<i>A Lucta</i>	1906-1923	Republicano, porta-voz do partido unionista, a partir de março de 1912: filiado no Partido Republicano Liberal
<i>A Vanguarda</i>	1912-1929	Republicano, socialista, sidonista
Diário de Notícias	1864 - →	Informação generalista, apertadário
<i>O Mundo</i>	1900-1927	Republicano e anticlerical; após a República passa a órgão do Partido Democrático; de 1922 em diante defende a política esquerdista do Partido Republicano Português
<i>O Século</i>	1881-1978	Republicano

República	1911-1927 I Série	Até 2/10/1919: órgão do Part. Rep. Evolucionista; de 3/10/1919 a 18/12/1923, órgão do Partido Rep. Liberal; depois órgão do Part. Rep. Nacionalista
-----------	----------------------	---

Tabela 1: LEMOS, Mário Matos. *Jornais diários portugueses do século XX*. Um dicionário. Coimbra: Ariadne, 2006.

Contudo, a pesquisa acabou se debruçando sobre 5 deles, pois os outros 3 - a saber *A Lucta*, *A Vanguarda* e *República* - possuíam uma vertente mais partidária e por isso o enfoque das seções era exclusivamente político e a literatura ou as questões voltadas para o universo feminino, quando apareciam, eram em notas muito esparsas e pequenas.

Convém aqui especificar que os referidos periódicos foram olhados apenas como fonte e não como objeto de investigação, pois o objetivo principal não era a estrutura ou a ideologia dos mesmos, mas os discursos sobre a literatura de autoria feminina reproduzidos principalmente nas seções de resenhas/recensões ou em colunas destinadas a um determinado livro em especial.¹ Contudo, as colocações foram, na medida do possível, associadas ao contexto histórico, evitando atribuir-lhes uma valoração que não condissesse com o tempo em que foram produzidas. Evidentemente não se trata apenas de olhá-las e recuperá-las como um discurso neutro, mas sim de verificá-las enquanto produto de um tempo em que a diferença natural entre os sexos e a consequente diferença de funções sociais para homens e mulheres eram motes comuns.

2.2 Mulher e literatura: uma ligação perigosa?

As teses da estética da recepção asseguram que, quando o leitor entra em contato com uma obra, ela lhe transmite preceitos que se tornam seus "padrões de atuação" e isto requer "envolvimento intelectual, sensorial e emotivo" que induz à "identificação" com normas que se transformam em "modelos de ação". (ZILBERMAN, 1989, p. 50) Este processo, denominado por Jauss de "prazer estético da identificação", possibilita "participarmos de experiências alheias, coisas

¹ Como meio de apresentação de uma determinada obra ao público-leitor, a resenha guarda estreita relação com a "subjetividade" do resenhista e, por isso, ela funciona como um filtro entre as obras e os leitores, podendo, inclusive, influenciar na formação do gosto destes. Convém esclarecer também que esses textos eram feitos apenas a respeito dos livros cujos autores enviassem dois exemplares à redação do jornal o que, de certa forma, inviabilizava a presença de muitas mulheres nestes textos, pois várias não procediam ao envio.

que, em nossa realidade cotidiana, não nos julgaríamos capazes." (JAUSS in LIMA, 2002, p. 99). Dentro desta perspectiva, a literatura acaba desempenhando um papel importante não só na percepção individual de uma obra, mas também na configuração da cultura de um povo, pois a identificação pode ocasionar uma mudança de hábitos e costumes. Esse sistema de influências, já no final do século XIX, fora apontado por Ramalho Ortigão quando, juntamente com a precariedade do sistema educacional que não preparava a mulher para as suas funções de mãe e de esposa, condenou a presença da literatura francesa nos hábitos da mulher portuguesa, atribuindo a esta literatura o ônus pela crescente onda de adultério que se instalava na sociedade.

Contudo, também nas primeiras décadas do século seguinte, essa "ligação perigosa"² da mulher com a palavra - tanto como leitora quanto como enunciadora - era um receio que ocupava espaço nas discussões empreendidas pela intelectualidade em diversos jornais do período. Um bom expoente deste panorama histórico-social é um artigo presente no jornal *A Época*, órgão dirigido por José Fernando de Sousa - vulgo Nemo - que declaradamente optava por uma vertente doutrinária ligada ao catolicismo. Sob a assinatura de Júlia Lopes de Almeida,³ o texto, embora apresente um tom precavido quanto à literatura, não só ressalta os "benefícios" que ela pode trazer para a mulher, principalmente quanto à função desta como educadora, mas também deixa perceber uma inquietação muito similar à de Ortigão. Vejamos o texto:

² Aqui é conveniente lembrar que vários jornais dedicavam algumas seções ou páginas específicas ao público feminino, onde, em vários momentos, os articulistas demonstram uma preocupação com a influência da literatura no *status quo* feminino em vigor. Neste sentido, é representativa a coluna "De mulher para mulher", rubricada por Gabriela Castelo Branco, que terá um dos seus textos abordado mais a frente, e também os artigos: DANTAS, Júlio. Os nossos livros. *Diário de Notícias*, Lisboa, 1 jan. 1923, p.3, col 1, 2 e 3; GAMBART; Françoise. Cronica parisiense. *Diário de Notícias*, Lisboa, 19 ago. 1926; OSÓRIO, Ana de Castro. Questão feminina: as mulheres e a literatura. *O Século*, Lisboa, 16 jul. 1925, p.2, col. 4; e muitos outros da mesma estirpe.

³ Júlia Valentim da Silveira Lopes de Almeida (1862-1934) foi uma escritora brasileira casada com o poeta português Felinto de Almeida. Autora de diversas obras, também foi colaboradora assídua de jornais e revistas. Sua principal preocupação era a educação das mulheres e crianças, por isso ela é considerada como uma das representantes do movimento feminista que se iniciava em Portugal. Cf. AMED, Jussara Parada. *"Escrita e experiência na obra de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934)". Tese (Doutorado em História Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010* e LUCA, Leonora de. *Cadernos Pagu*. n.12, 1999: pp.275-299.

Ler para ensinar

O livro é um amigo: n'elle temos exemplos e conselhos, n'elle um espelho onde tanto as nossas virtudes como os nossos erros se reflectem. Repudial-o seria loucura, escolhel-o é sensato.

A estante de uma mulher de espírito e de coração, isto é, de uma mulher habilitada a apreender e conservar o que ler; que souber que isso a instrue, a torna apta para dirigir a educação dos filhos, dando-lhes superioridade e largueza de vistas; a estante de uma mulher inteligente e cuidadosa que ama os seus livros não como mero adorno de gabinete, mas como a uns mestres sempre consoladores e sempre justos, - essa estante é um altar onde o seu pensamento vai, cheio de fé, pedir amparo numa hora de desalento, e conselho num momento de dúvida. [...]

Aprender para ensinar! Eis a missão sagrada da mulher.

É preciso para isso que a sua leitura seja sã e bem feita.

O gosto bem educado transmitir-se há sem mácula e sem esforço aos filhos. [...]

Vamos, minhas amigas; comecemos a ler, mas com cuidado.

*

A mulher, que é um ente infinitamente melindroso, sensível, vibrátil, delicado, tem o dever de adorar a poesia. (ALMEIDA, Júlia Lopes. Os livros. *A Época*, 03 ago. 1922, p. 03, col 1 e 2)

As colocações da autora, condizentes com o seu *status* de escritora e, portanto, defensora da leitura, deixam vislumbrar um sintoma da falência do projeto educacional burguês para a mulher que investiu na formação, mas burlou o acesso a ocupações em que essa formação poderia ser necessária, instituindo uma situação complicada, uma vez que as mulheres, agora não mais alheias à cultura letrada, ainda não podiam usufruir dos mesmos privilégios que ela propiciava aos homens. Isso pode ser comprovado se observarmos, por exemplo, as academias literárias do período nas quais a presença de mulheres era quase inexistente.

Para Júlia Lopes, o problema da leitura em específico exigia certa parcimônia - "Repudial-o seria loucura, escolhel-o é sensato" - pois, de fato, em uma nação que desejava prosperar e na qual muitas mulheres já haviam adquirido um grau mesmo que elementar de alfabetização e algumas delas já estavam a lutar para ingressar nos liceus e universidades, não seria mais possível fazer com que permanecessem inábeis na leitura. Por outro lado, embora a figura de Júlia Lopes de Almeida seja associada por alguns estudiosos a uma causa de certo modo feminista,⁴ a função pedagógica que ela atribui à literatura na formação da mulher como "dona de casa", acaba por coadunar-se com a concepção burguesa de educação feminina cujo

⁴ A expressão "de certo modo" se deve ao fato de Júlia Lopes defender a educação para todos, inclusive mulheres e crianças, o que era uma prerrogativa de outras feministas do período, mas ter ideias que reproduziam o discurso corrente acerca do feminino.

principal objetivo era prepará-la não somente para desempenhar condignamente a sua "santa missão", mas também para ser a alegoria do sucesso da conjuntura burguesa.

Segundo Paula Morão, a literatura de autoria feminina do início do século XX era um simulacro da situação das mulheres, pois repercutia quase sempre as mesmas funções sociais desempenhadas por elas - mãe, educadora e esposa. O surgimento de uma extensa produção destinada ao público infantil ou de cunho sentimental no período demonstra que as autoras escreviam "como é suposto que as mulheres escrevam, segundo códigos morais e sociais dominantes." (MORÃO, 1993, p. 165). De fato, é perceptível a preocupação de Júlia Lopes com o fato de que as mulheres deveriam "ler como mulher" para continuarem a ser mulher e isso significava incorporar e representar os traços que, ao longo da história, foram legitimados como válidos para o sexo feminino, ou seja, perpetuar um modelo de feminino que fosse conveniente para o bom funcionamento da sociedade.

Os recursos discursivos - uso da 1ª pessoa, do vocativo e do verbo no imperativo - utilizados para convocar as mulheres à leitura são também estratégias que, além de contribuir com o tom apelativo à mensagem, propiciam uma proximidade maior com o seu interlocutor e isso, associado à sua função de escritora, legitima a autoridade de Lopes de Almeida como enunciadora e auxilia a conquistar a empatia das leitoras.

Por fim, a associação que ela faz da índole feminina - "melindrosa, sensível, vibrátil, delicada" - à poesia, sugere, assim como outros textos encontrados nos jornais, que a poesia era um tipo de composição que se ajustava melhor à personalidade feminina, uma vez que é propício ao fluir da subjetividade e exige menos racionalidade, como é o caso do romance, por exemplo.⁵ Tal "segregação" intelectual acabava, portanto, reforçando ainda mais a concepção de que mulheres e homens pertenciam a universos distintos em decorrência da diferença sexual e isso se configurava um círculo vicioso difícil de ser rompido.

⁵ Cf. a coluna de Lopes de Oliveira presente no jornal *O Mundo*, em que o colunista, ao comentar o Livro de Adelaide Feliz, *Hora de Instinto*, diz que a mulher não é tão eficaz no gênero épico, mas não é "excedida" no "gênero epistolar e nas memórias". (OLIVEIRA, Lopes de. Livros e autores. *O Mundo*, 28 jul. 1920, p. 1)

Em outro texto do mesmo periódico, publicado tempos depois na seção destinada ao público feminino, Maria de Monforte⁶ faz o inverso de Júlia Lopes de Almeida e comenta a relação da mulher como autora de literatura. O ponto de partida do texto é a história de um rapaz que, questionado sobre seu possível casamento com uma "mulher literata", esquivava-se, dizendo que ao descobri-la "propensa à literatura" havia desistido do compromisso. A partir desse mote, a autora passa a expor o que considera os possíveis motivos de tal rejeição, afirmando que os homens "condenam", mais por "bom senso" e "bom gosto" do que por "selvageria", a "má orientação" que muitas mulheres dão à sua inteligência. Entretanto, o que ela qualificava como "má orientação" é o fato de algumas delas deixarem de "desempenhar seus dotes domésticos" em virtude de se acreditarem possuidoras de uma "privilegiada posse de dotes intelectuais".

Na sequência do texto, que embora longa é conveniente citar na íntegra, a autora discorre sobre o que ela considera uma visão equivocada de algumas escritoras que, por se tornarem intelectuais, acabavam por "masculinizar" o seu comportamento e, como foi ressaltado acima, deixavam de cumprir o papel social que lhes era destinado:

Outras achando que o talento deve aniquilar a feminilidade, - o maior encanto da mulher! - escrevem com um realismo de expressões... e de evocações, que poderão deixar todos os homens entusiasmados com a arte de Escriitora, mas talvez nem um só gostasse de ver publicado pela *sua mulher*. [...]

São, pois estas falsas intuições de algumas intelectualidades femininas que fazem recahir na brilhante colectividade as antipathias e os *receios* varonis... E eles teem razão!

Quanto maior for a inteligência de uma creatura, mais obrigação ela tem de comprehender os seus deveres e as suas conveniências; portanto, quanto mais talentosa for uma mulher, mais *Mulher* se deve manifestar em tudo: mais feminina deve ser a sua acção no lar: maior recato e mais delicado espiritalismo deve caracterisar as suas expansões literárias.

Pois se toda a mulher acha ridícula, no homem, a timidez feminina, - como se lhes há de negar a eles o *mesmo* direito de abominarem, na mulher, as liberdades másculas?!

Não, a culpa d'essa antipathia colectiva não é só deles. Seja *toda* a mulher intelectual *absolutamente* feminina, quer manuseando a agulha com dando azas á pena, - e sem dúvida todos os varões de bom gosto acabarão por se convencer de que a inteligência e a

⁶ Maria de Monforte e Giesta são pseudônimos usados pela poetisa Branca da Silveira e Silva, responsável pela seção destinada ao público feminino do jornal *A Época*. (Cf. A nossa estante. *A Época*, Lisboa, 17 jul. 1925, p. 4, col. 1 e 2)

cultura das companheiras da sua vida, longe de ser prejudicial á ventura do lar, - só redobrá os seus encantos. (MONFORTE, Maria de. Arte feminina. *A Época*, Lisboa, 13 jun. 1924, p. 03, col. 1 e 2)

O viés masculino das colocações de Maria Monforte reflete um momento em que, convenientemente, os conceitos de sexo e gênero eram confundidos, por isso, ela atribui ao adjetivo "feminino" uma noção que legitima a tentativa de exclusão das mulheres do campo intelectual "masculino" e busca confiná-las nos "deveres" e nas "conveniências" impostas pela crença na diversidade de papéis para ambos os sexos. Nesse caso, o adjetivo deixa de indicar a procedência ou indicação de classe para se tornar norma de conduta e uma valoração, como fica claro pelo jogo discursivo dela com o substantivo "mulher" e "*Mulher*". Mais do que isso, ao imputar às mulheres a culpa da antipatia masculina pela intelectualidade delas - "E eles teem razão" - a autora consolida e legitima um discurso centrado na lógica patriarcal que corroborava a ideia de incompatibilidade da mulher com o conhecimento.

A evidente finalidade moralizante e quase doutrinária do periódico, associada a uma visão pouco favorável da capacidade intelectual da mulher e a prática comum de usar o jornal para "ensinar" a fazer poesia, como a própria autora declara em outros textos da seção, acabava tornando-o uma ferramenta importante para a permanência do discurso patriarcal e para a conformação do comportamento feminino aos padrões impostos por tal conjuntura.

Assim, sem maiores comentários do texto que fala por si, é importante ressaltar o alcance que ele provavelmente teve na sociedade portuguesa, não só porque o número de mulheres que debutavam nas letras havia crescido consideravelmente, mas principalmente porque o suporte que o veiculou era dirigido por um ferrenho defensor das ideias clericais e Portugal, como já foi mencionado no capítulo anterior, era um país majoritariamente católico, o que fazia com que as posições defendidas por *A Época* encontrassem um terreno fértil para se propagarem e adquirirem a simpatia de grande parte da população.

A prerrogativa, entretanto, não era exclusiva deste jornal e mesmo aqueles que adotavam uma postura mais democrática com relação à participação das mulheres na vida intelectual e artística, como é o caso de *A Capital* e *O Século*, ou aqueles para os quais isso parecia ser indiferente, como é caso do *Diário de Notícias*, vez ou outra, deixavam transparecer alguns comentários em que era

manifesta a preocupação com a influência malévola da literatura no comportamento feminino.

Um texto do jornal *O Século*, de autoria de Albino Forjaz de Sampaio, é um exemplo de como as escritoras da época eram vítimas da ideia de que o mundo das letras não deveria fazer parte de suas aspirações. Em tal texto, embora Sampaio elogie as virtudes de algumas contribuições intelectuais de mulheres que auxiliavam a "ban[ir] o estúpido preconceito de que o valor cerebral da mulher é inferior ao do homem", ele não deixa também de afirmar que a mulher "nasceu mais para ser boa filha, boa esposa e boa mãe do que para ser ótima literata." (SAMPAIO, Albino Forjaz de. *A mulher e a arte. O Século*. 19 jun. 1921, Página de domingo, p. 5)

Cabe aqui ressaltar que o autor foi um dos poucos defensores da literatura produzida por mulheres na sua época, tanto que uma das antologias,⁷ que reúne mais de uma centena de poetisas, foi por ele elaborada. Contudo, no referido texto, ao escrever que "há já uma boa dúzia de cérebros femininos produzindo" ele reconhece a participação social da mulher escritora, mas sugere que elas deviam se interessar mais pela "investigação histórica ou científica", pois poderiam ser elas a escrever "a história da nossa tapeçaria, das nossas rendas, da nossa fé religiosa, de alguns ramos curiosos da nossa vidraria e da nossa cerâmica" (Id. *ibid.*; p. 05). Há aqui, assim como nos outros trechos, a mesma propensão em circunscrever o discurso feminino aos saberes práticos necessários ao universo doméstico e, desse modo, ideologicamente incutir na mentalidade das mulheres a ideia de que havia assuntos sobre os quais elas não estavam aptas a discorrer, porque pertenciam ao cabedal masculino.

No *Diário de Notícias*, órgão da imprensa que tinha o propósito de ser o mais neutro possível, a coluna "De mulher para mulher", rubricada por Gabriela Castelo Branco, era uma seção onde o público-leitor feminino podia encontrar conselhos práticos para o dia-a-dia das mães e donas-de-casa em geral, bem como outros aspectos referentes ao universo doméstico ou feminil. No texto ora em evidência, já no título - "A missão da mulher portuguesa na Literatura, na Arte e no Lar" - a autora sutilmente promove a associação da cultura da mulher com o ambiente doméstico. No entanto, do mesmo modo que usa um tom ufanista para exaltar o poder do ser feminino no "destino" da humanidade, seja como incentivadora dos "feitos heroicos"

⁷ Cf. SAMPAIO, Albino Forjaz de. *Poetisas de Hoje*. (edição eletrônica). Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007.

dos homens ou como "responsável" direta por tais fatos, numa clara adesão ao pensamento positivista, ela diz que, proporcionalmente, as mulheres também são capazes de provocar neles as maiores "baixezas" e "acções malignas".

Mesmo afirmando que o advento da modernidade produzira inegáveis mudanças no perfil feminino e, por isso, era impossível desejar que a mulher do século XX tivesse o mesmo espírito abnegado e compassivo de outrora, Castelo Branco não deixa de incentivar que suas leitoras se aplicassem a ter um comportamento estoico a fim de "fazer do momento que passa um sorriso de Bondade, um cântico de fé, um turíbulo de Arte e de Beleza."

Especificamente com relação à literatura, a autora assegura que a mulher:

cultiva[va] já uma mão quasi varonil, ela pode ser a paladina dos valores ideais, da moralidade, da perseverança e da fé num melhor futuro. Ela deve dar à literatura esse "graal" subtil e feminino que se semelha ao perfume duma flor. Sobretudo ser mulher no pudor, na abstenção do materialismo, no cultivo das nobres aspirações. (BRANCO, Gabriela Castelo. A missão da mulher portuguesa na Literatura, na Arte e no Lar. *Diário de Notícias*, Lisboa, 14 dez. 1925, De mulher para mulher. p. 2)

O uso do vocábulo "varonil" para atestar que as mulheres haviam adquirido uma maior desenvoltura na arte de escrever, além de reafirmar a ideia de que o padrão universal usado para medir a qualidade da escrita produzida por elas continuava a ser as obras produzidas por homens, também admite que, por esse motivo, as mulheres estavam habilitadas a se tornarem "paladinas" da moralização do país. Mais do que isso, a insistência com que ela ressalta os valores "morais" e a ênfase no "pudor" como virtude feminina faz do seu texto uma cópia quase fiel do *Emílio*, em que Rousseau afirma que a natureza deu à mulher o pudor para conter-lhe os "desejos ilimitados" ou também que uma mulher que não cumpre o papel moral dado pela natureza "dissolve a família e quebra todos os elos da natureza." (ROUSSEAU, 1995, p.185)

A opção por um léxico repleto de referências religiosas também não deixa de ser uma forma de inculcar nas leitoras a ideia de que a função social da mulher estava intimamente ligada à religião e isso num país em que os preceitos cristãos sempre gozaram de bastante prestígio tinha um teor apelativo bastante forte e, com certeza, acabaria por receber a adesão de muitas delas.

Um ano depois, numa coluna intitulada "O que uma mulher deve ler", a mesma autora disserta acerca do tipo de leitura é mais aconselhável à mulher a fim de não se contaminar com as ideias "nocivas" de uma literatura mal escolhida. Diz ela:

Ler inconscientemente, ler sem noção alguma, é desperdiçar um tempo que por nós, mulheres, pode ser aproveitado em diversos afazeres caseiros, em vários deveres que o lar obriga e que beneficiam o seu ambiente. [...]

Nos livros moralistas escutaremos conselhos que nos não melindram e que, em prevenção, devemos acatar. Os realistas que pretendem mostrar a verdade dos factos, a rudeza da vida: alguma utilidade também inserem, porque vão-nos libertando de muitas utopias, de muitas veleidades, somente nocivas. Porém, nem todas as mulheres leem com o cérebro; a maioria deixa-se arrasar pela parte sentimental das obras, não apreciando a leitura, senão através de sua própria alma, de uma forma puramente subjectiva; e, portanto, não podem, decerto, manter a lucidez necessária para extraírem dos livros a boa essência que eles encerram.

Eis porque a liberdade de leitura não constitui uma regra geral, não pode ser desfrutada por todas as mentalidades femininas. (BRANCO, Gabriela Castelo. O que uma mulher deve ler. *Diário de Notícias*, Lisboa, 23 ago. 1926, De mulher para mulher. p. 2)

De início, o texto apresenta muitas similaridades com os outros vistos até aqui, uma vez que também insiste na concepção de que a literatura ocupava uma posição secundária diante da vida prática exercida pelas mulheres no lar. Além disso, a função utilitarista e pedagógica que ela lhe atribui demonstra uma posição acerca da obra literária já ultrapassada para a época,⁸ pois reflete um modo de pensar caracterizado segundo os preceitos burgueses de que o aprimoramento racional ocorreria através do progresso científico, do aperfeiçoamento da técnica e da consequente "perfectibilidade humana" resultante de tais fatores. (SILVA, 1979, p. 88)

O que se percebe aqui é um desmesurado cuidado com a mensagem transmitida pela literatura e com os efeitos que ela poderia provocar na mentalidade feminina, apesar das concepções inovadoras acerca do fenômeno literário. Em todos esses textos fica evidente uma preocupação em usar a literatura para

⁸ De acordo com Vítor Manuel de Aguiar e Silva, "até meados do século XVIII, confere-se à literatura quase sem excepção, ou uma finalidade hedonista ou uma finalidade pedagógico-moralista", mas no início do século XX já haviam sido desenvolvidas outras funções que levavam em conta os aspectos estéticos do texto literário. (SILVA, 1979, p. 80)

"forma(ta)r" o ser feminino para ser e pensar como "mulher". Trata-se, portanto, de uma discursividade que se constrói sobre parâmetros morais, o que é uma incipiência com relação aos caminhos que a literatura já havia percorrido até aquele momento, como se todos os avanços em torno do assunto fossem processos alheios às mulheres "literatas", como muitos diziam pejorativamente acerca das escritoras.

Mais do que isso, o fato de grande parte destes textos ter sido composta por mulheres indica que elas mesmas se consideravam inseridas nesse processo e, inconscientemente ou não, reverberavam um discurso idealizado por uma comunidade intelectual pouco afeita à inserção feminina.

2.3 O "lirismo inofensivo" e o "olhar condescendente": a literatura de autoria feminina do começo do século XX e a crítica em Portugal.

Durante muito tempo a ideia que prevaleceu foi a de que as mulheres não eram "suscetíveis de criar", pois elas eram consideradas somente reprodutoras de seres humanos e de obras. Em decorrência dessa percepção, o ato de ler e de escrever para elas foi uma "tarefa difícil" quando não ilegal, adquirindo, por isso, o sabor de um "fruto proibido". (PERROT, 2005, p. 37)

A historiadora Michelle Perrot afirma que, embora muitas mulheres ganhassem a vida com a pena, elas não ousavam desejar o "título de escritoras", porque esta era uma "fronteira de prestígio difícil de ultrapassar" (Id., 2008, p. 98) devido ao predomínio masculino nas instâncias do conhecimento. Esta afirmação, ao mesmo tempo em que elucida o pano de fundo de produção da escrita feminina, também provoca questionamentos, uma vez que nos séculos XIX e XX as mulheres literalmente se apoderaram da palavra escrita para se inscrever na História e escrever a sua história. Na verdade, o que parece haver é um descompasso entre a investida delas no mundo das letras a partir do momento em que passaram a receber uma educação mais laica e o modo convencional como o meio intelectual, movido por e para o sexo masculino, portava-se diante do que elas escreviam.

Nesse sentido, Natália Correia considera que a emancipação feminina dos primeiros tempos acabou sendo um malogro, porque sujeitou a mulher ainda mais aos arranjos arquitetados para manter, sob a aparência de liberdade de gênero, uma estrutura social que privilegiava uma visão androcêntrica do mundo. Assim, "uma

vez lançada na arena da competição com o homem, não só se apagou o facho do seu domínio subtil, como teve de revelar-se inferior num plano de acção estruturado pelo homem e que da íntima essência deste recebe o carácter." (CORREIA, Prefácio, In: SIMMEL, 1969, p. 16)⁹ "Inadequação" seria o termo que, para ela, melhor substituiria "inferioridade" para qualificar a desventura da mulher numa cultura que "emana da força" e, por isso, coloca a subjetividade sob suspeita.

A "inadequação" a que Correia se refere, segundo escreve Georg Simmel na referida obra prefaciada por ela, seria decorrente do fato de a "cultura objetiva"¹⁰ não ser "neutral", ou seja, ser pautada exclusivamente em parâmetros patriarcais. Essa não-neutralidade atribuiu ao termo "feminino" um significado pejorativo, porque ligado à subjetividade e, portanto, à carência de racionalidade e objetividade, critérios naturalmente vistos como congêntos à natureza masculina e importantes ao fortalecimento do modelo capitalista de sociedade.

Ao longo do tempo, a escrita de autoria feminina foi, então, sendo configurada como uma "memória do privado", (PERROT, 2008, p. 39) somente revelado e valorizado a partir do trabalho iniciado pela Nova História com as fontes não-oficiais como as cartas, os diários, as ficções memorialistas e outros tipos de escritas intimistas. Esse resgate possibilitou o aparecimento de uma infinidade de textos a partir dos quais se procedeu à (re)construção de uma história íntima, ou seja, construída a partir do discurso dos "excluídos" da história oficial cujos segredos foram colocados nos sótãos da memória ou destruídos porque tinham pouco valor intelectual. (Id., 2005, p. 36-7)

O que se percebe nesse processo é que a palavra da mulher ficou atrelada "à vertente privada das coisas" ou do "coletivo e do informal". (Id., 2008, p. 317) e, conseqüentemente, suas ações, atitudes, pensamentos e cultura deveriam refletir essa circunscrição às paredes do lar ou, no máximo, às obrigações sociais impostas pela "vida familiar". Conseqüentemente, isso fez com que o discurso feminino, quando não proibido, ganhasse o *status* de pouca seriedade e, às vezes, até mesmo de banalidade.

⁹ A obra *Cultura feminina*, de Georg Simmel, data de 1902, mas foi publicada em português somente em 1969, quando Natalia Correia a prefacia.

¹⁰ Simmel conceitua cultura objetiva como "[...] o conjunto de que foi expressado e realizado, do que tem existência ideal e eficácia real, o complexo dos tesouros culturais de uma época, [...]" (SIMMEL, 1969, p. 21)

Entretanto, convém lembrar que a inserção da mulher na atividade literária pela via da subjetividade propicia um modo de trazer para o espaço público a história silenciosa das mulheres, suas queixas e, principalmente, propicia a oportunidade de reavaliar a "relação entre linguagem, poder e resistência [...]". (SCHMIDT, In: RAMALHO, 1999. p. 32)

Essa intrincada relação pode ser pressentida em uma reportagem do Jornal *Diário de Notícias*, de 1931, em que o escritor Antonio Ferro (1895-1956) exalta a poesia de Florbela Espanca como um diferencial diante do que ele denomina "lirismo inofensivo, de palcos e salas." (FERRO, Antonio. Uma grande poetisa portuguesa. *Diário de Notícias*, Lisboa, 24 fev. 1931, p.1, col 1 e 2). A caracterização chama a atenção porque evidencia que a poesia de autoria feminina dos anos 20, plena aurora do Movimento Modernista, não possuía grande representatividade no quadro geral da literatura portuguesa, principalmente porque mantinha um discurso monocórdico e uma temática pouco arrojada que, na verdade, como sugere a delimitação espacial feita por Ferro, reproduziam a própria condição social das mulheres.

Segundo Cláudia Pazos Alonso, a timidez dessa literatura parece ter decorrido de vários fatores, desde uma educação que tinha como fim único o casamento até o fato de a divulgação das primeiras produções literárias de mulheres ter sido feita geralmente nas reuniões domésticas em que se tomava o chá, nos restritos "salões literários", ou em jornais locais, magazines e outras publicações destinadas ao público feminino. (ALONSO, 1997) Além destes, havia também a tendência neorromântica que na altura conquistou a simpatia da maioria das poetisas, criando um panorama propício ao florescimento de obras enamoradas de um lirismo sentimental e muito afeito à temática amorosa. Seja como for, a visão que acabou por ser difundida, como reforça José Carlos Seabra Pereira, era a de uma literatura que, se não cedia ou se apropriava de um "paradigma existencial e cultural masculino" - como ele diz terem feito Mercedes Blasco e Judith Teixeira - rendia-se a uma *verve* "amorosa delidoce, de coonestação religiosa estereotipada e de condimento cosmopolita provinciano, com que luzida falange dá forte contributo para a história do *Kitsch* e do academismo no Portugal moderno." (PEREIRA, 1986, p. 13)

Se por um lado o parecer de Seabra Pereira se justifica pelo surgimento de um caudal de poetisas cuja criação se limitava a tais qualidades, por outro, a análise dele não considera algumas características importantes do período em foco, como,

por exemplo, o fato de que os movimentos em prol da emancipação feminina ainda eram incipientes no país,¹¹ por isso, a voz das mulheres também se mantinha mais tímida. Some-se a isso o fato de que essa literatura destinava-se a um público-leitor específico cujo gosto ainda estava em formação e cuja educação burguesa instigava a predileção por temas desse cariz.

Elódia Xavier acredita que a vertente mais emotiva da literatura produzida por mulheres abriu margem para o julgamento desfavorável às escritoras da primeira metade do século XX, pois elas, ou escondiam-se atrás de "pseudônimos masculinos", ou acatavam atitudes próprias da "sensibilidade feminina" e, desse modo, deixavam de se insurgir contra uma crítica literária ainda "dominada pelo gênero masculino". (XAVIER, 1999, p.15-6)

Dentre as poetisas que melhor exemplificam esse lirismo inocente e primaveril na literatura portuguesa convém destacar os nomes de Virgínia Victorino,¹² Branca de Gonta Colaço¹³ e Marta Mesquita da Câmara¹⁴ cujas obras fizeram bastante sucesso no período.

Os livros de sonetos de Vitorino, a saber, *Namorados*, (1921) *Apasionadamente* (1927) e *Renúncia* (1927) apresentam um discurso em conformidade com a moda literária da época não só pela predileção pelo soneto, como também pela temática amorosa afastada de qualquer indício de carnalidade.

¹¹ Sobre os primórdios do feminismo em Portugal, o leitor pode recorrer ao texto: SILVA, Regina Tavares da. Feminismo em Portugal na voz de mulheres escritoras do início do século XX. *Análise Social*, v. XIX (77-78-79), 1983 - 3º, 4º, 5º, 875-907.

¹² Virgínia Victorino (1895-1967) foi uma das poetisas de maior sucesso nos anos 20. Em sua lavra constam 03 livros de poemas, quase todos na forma soneto e 06 peças de teatro. Na visão de Teresa Leitão de Barros, "o segredo do êxito de popularidade obtido pelo livro '*Namorados*' explica-se não tanto pelas suas indiscutíveis virtudes literárias - como linguagem cristalina e toda simplicidade, espontaneidade e pureza de inspiração, perfeição rítmica, ausência de retórica - como pelo fato dele conter uma feliz adaptação do lirismo amoroso às ansiedades emotivas mais actuais." (BARROS, 1924, p. 345)

¹³ Branca Eva de Gonta Syder Ribeiro Colaço, (1880-1945) filha do poeta Thomaz Ribeiro e da poetisa inglesa Ann Charlotte Syder, foi autora de um vasto legado que inclui vários livros em prosa e poesia e edições de correspondências e memórias, além de participações em jornais e revistas literárias. Sua presença na cena literária lisboeta foi motivo de grande louvor da crítica coeva, pois, como afirmou Teresa Leitão de Barros, "a superioridade do seu temperamento poético é de tal maneira flagrante que, mesmo quando as provas literárias apresentadas não fossem de real valor, ainda assim se imporia, pela simples razão de existir e de ninguém poder negá-la!" (BARROS, 1924, p. 331)

¹⁴ Como poetisa, cronologicamente, Marta de Mesquita da Câmara (1895-1980), filha do intelectual Câmara Lima a que nos referimos no capítulo anterior, escreveu *Triste* (1924), *Arco-Íris* (1925), *Pó do teu caminho* (1928), *Agenda Relicario* (1945), *Poemas* (1952) - os dois últimos refundidos em *Poesias completas* (1960). Além desses, também foi autora de 2 livros de contos e outros dois dedicados ao público infantil.

Seus versos, repletos de "sentimentalidade contida" e "emoção cotidiana", (SIMÕES, 1976, p. 208) colocam-na como modelo de uma poesia bem comportada e não ultrajante à moral e aos bons costumes.

Uma apreciação de João Gaspar Simões deixa entrever que o motivo do sucesso dessa poetisa passa mais pelo viés ideológico do que pelo estético, pois em seus versos era possível ouvir os ecos de uma mentalidade burguesa cujo padrão de conduta recomendava o distanciamento entre os sexos. Simões assim se referiu a ela:

Virgínia Vitorino é, de fato, um típico temperamento poético investido das prerrogativas que lhe dá o exprimir a sensibilidade comum da burguesinha enamorada. Toda a *mulher portuguesa de mentalidade fiel às tradições da pequena burguesia* encontrou nos sonetos, aliás, por vezes, perfeitíssimos, da poetisa de *Apaixonadamente*, o quadro fiel das suas *comedidas paixões*. (grifo nosso) (SIMÕES, 1976, p. 208)

O soneto "Uma vez", de Virgínia Vitorino, presente no livro *Namorados*, por exemplo, apresenta uma visão acerca do amor que reflete esse recato e pureza como os maiores atributos desse sentimento:

UMA VEZ

AMA-SE uma vez só. Mais de um amor
de nada serve e nada o justifica.
Um só amor, absolve, santifica.
Quem ama uma vez só ama melhor.

Qualquer pessoa, seja lá quem for,
se a uma outra pessoa se dedica,
só com essa ternura será rica,
e qualquer outra julgará peor.

Há dois amores? Qual é o verdadeiro?
Se há segundo, que é feito do primeiro?
Esta contradição quem foi que a fez?

Quem ama assim, julga talvez que amou;
mas pode acreditar que se enganou
ou da primeira ou da segunda vez. (VITORINO. 1943, p.p 51-52)

O texto faz questão de dissociar o amor "que santifica", mais ligado à "ternura", do amor carnal que arrebatava os sentidos e confunde o juízo. Mais do que isso, a exaltação da ideia de que somente tal sentimento de dedicação ao amado

pode realizar plenamente o ser que ama deixa explícita uma visão "romantizada" que perpetua a submissão da mulher a um padrão moral cujas bases assentavam-se nos ideais burgueses/cristãos de inocência e decoro.

Adotando uma perspectiva um tanto filosófica acerca do amor, Marta de Mesquita da Câmara foi uma sonetista cujos motivos poéticos eram quase sempre episódios triviais ao sentimento amoroso. Para Luísa Dacosta, embora João Gaspar Simões tenha considerado os sonetos de Marta de Mesquita similares aos de Florbela, aquela possui "um erotismo pudico e velado a João de Lemos, que mal ousa confessar-se e nada tem a ver com a sensibilidade exaltada da poetisa alentejana." (DACOSTA, 1973, p. 538)

A observação de sua poesia coloca o leitor diante de uma temática amena e contemplativa de estilo proverbial em que os motivos mais afeitos ao universo amoroso são apresentados sob uma perspectiva ensombrada em que o aspecto erótico jamais é revelado. Vejamos:

Quadras

Tive um coração e dei-to:
Não me destei em troca o teu.
Agora, nem um, nem outro...
Desgraçada, que fiz eu!?

Devagar se vai ao longe...
Eu peço a Deus um só bem:
Se há longe na minha vida
Que seja perto de alguém!

Devagar se vai ao longe...
Devagar, ou doutra sorte,
Ó triste longe da vida,
Nunca vais além da morte.

Chão pisado não dá erva...
Não devia dar, pois não?
Mas quanto amor maltratado
Pode mais que a ingratidão!

A mulher é enganadora...
Mas eu nunca ouvi dizer
Que Jesus fosse vendido

Por um beijo de mulher! (CÂMARA, 1924 Apud SAMPAIO, 1935, p. 183-4)¹⁵

Branca de Gonta Colaço, poetisa "por herança e por qualidades próprias das mais perfeitas e completas que podem enriquecer um temperamento artístico", (ELCAY. Livros novos, *Diário de Notícias*, Lisboa, 28 de mar. de 1926, p. 2, col. 2) também foi uma legítima representante desse erotismo velado que imperava na poesia de autoria feminina dos anos 20. Como exemplar da contenção lírica, alguns de seus poemas refletem um amor etéreo e, mesmo quando tematizam o aspecto mais físico deste sentimento, fazem-no sem dissociá-lo da temperança emotiva recomendada às mulheres, como é possível exemplificar pelo poema a seguir:

MEU AMOR

Negar-te um beijo a ti, é significativo
D'uma afoiteza enorme, ou d'um mortal receio!
É fingir que desprezo aquilo porque anseio...
É quasi recusar-me aquilo por que vivo!

Não é coragem, não! - Aflige-me este enleio
Que sinto ao pé de ti, não sei porque motivo!
Quero dizer-te "sim" - ó doce lenitivo,
e sempre vem o "não" metter-se de permeio!

Longe, faço a mim mesmo uma promessa ardente
De unir a minha bocca á tua, brandamente,
num beijo que afinal não é crime nenhum!,

Mas vejo-te, e não sei que tenho mal te vejo!
Nem sei se é valentia o recusar-te um beijo...
Se um grande medo, amor, de te não dar só um... (COLAÇO, Branca de Gonta. *Matinas*. Lisboa: 1907, p.p. 51-2 apud CARDOSO, 1917, p. 118)

O poema de Colaço deixa bem evidente a fronteira entre o desejo erótico e a convenção social, marcada no soneto pelo jogo vocabular que coloca o sentimento amoroso sempre na intermitência entre o anseio de efetivação - "sim" - e a necessidade de adiamento - "não". Mais do que um artifício de sedução, a construção do poema ecoa uma ideologia que sugere que o desejo deve ser irrealizável, ou, como assegura Cecília Barreira, a noção constante na literatura

¹⁵ Na antologia de Albino Forjaz de Sampaio consta que o poema pertence à primeira obra da poetisa, intitulada *Triste*, mas não há detalhes da edição, por esse motivo a referência segue apenas com a paginação da antologia.

desse período de que "o desejo é algo de inebriante que se mantém aceso com a ausência do objeto amado", pois "tocar é interdito". (BARREIRA, 1994. p. 162)

É importante notar nos trechos os ecos de uma cultura que educava as mulheres para "bem casar", apregoando a castidade e a pureza e contribuindo para a construção de uma imagem virginal da mulher. Tal aspecto contribui para que entendamos melhor o grau de subversão conferido pelas obras de Florbela Espanca e Judith Teixeira à literatura de autoria feminina nos anos 20.

Para Teresa Leitão de Barros esse "filão sentimental" da poesia dos anos 20 como parte do "patrimônio rático" e, portanto, inseparável da identidade histórica e literária do povo português. Entretanto, ela se ressentia que em Portugal não houvesse: "[...] uma poetisa vincadamente sensual", ou com "talentos quase exclusivamente evocativos de distantes visões ou apaixonadas idólatras da plasticidade verbal. [...]" Na avaliação da escritora, as poetisas do período mantinham em suas obras "um vago cunho de humildade e uma toada de prece", uma "religiosidade das orações que não vêm nos catecismos e sobem diretamente do coração à boca." (BARROS, 1924, V. 2, p. 361)

Como é possível perceber, embora Barros não menospreze esse pendor mais emotivo, ela deixa claro que a poesia de autoria feminina do período carecia de um pouco mais de ousadia para se impor no panorama literário e, desse modo, alcançar o respeito da crítica da época. Contudo, ela apenas menciona o segundo livro de Florbela, o *Livro de Sórora Saudade*, afirmando que nele a poetisa quase consegue tornar realidade o seu sonho de ser "a poetisa eleita", mas sequer refere o tom erótico que Florbela já manifesta. Também a primeira obra de Judith Teixeira, *Decadência*, nem chega a ser mencionada, embora indubitavelmente possua a toada "vincadamente sensual" a que ela se refere.¹⁶

É de notar que, se por um lado a escrita das mulheres demonstrava certas limitações temáticas e estéticas, por outro a avaliação sobre ela também era alicerçada nos "manuais de literatura", cujo parâmetro de admissão "parece frequentemente ter sido a feminilidade". (ALONSO, 1997, p. 45) Assim, nas palavras

¹⁶ É conveniente lembrar que ambos os livros foram publicados em 1923, portanto um ano antes de essa obra crítica vir a lume. Contudo, é de se supor que Leitão de Barros tenha enviado seus dois volumes conjuntamente e, por isso, não tenha tido tempo para incluir comentários acerca das obras em questão.

de Sylvia Perlingeiro Paixão citadas a seguir, essa literatura foi marcada por certa "condescendência" que acabou por configurá-la com um "sinal a menos":

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

Embora referente a escritoras do século XIX, o excerto ressalta o papel fundamental da crítica¹⁷ como agente canonizador e consolidador de um discurso que contribuía para o rebaixamento da escrita das mulheres, porque pautava assuntos pouco relevantes aos domínios da racionalidade cartesiana que o positivismo colocara à baila. Desse modo, a observação de tais discursos e do contexto que os motivou pode auxiliar a comprovar que, nas críticas sofridas por Florbela Espanca e Judith Teixeira, imiscuíam-se não só as opiniões de fato ligadas ao valor estético das obras, mas também uma gama de valores sociais arraigados na mentalidade popular durante muito tempo.

Cabe lembrar também que os estereótipos de feminino em voga centravam-se na concepção de que a natureza provera homens e mulheres com habilidades peculiares. A partir desta perspectiva, Georg Simmel constatou que, embora: "as necessidades artísticas e patrióticas, a moralidade em geral e as ideias sociais de carácter particular, bem como a equidade do juízo prático e a objectividade do conhecimento teórico, a pujança e profundidade da vida" fossem mostras da capacidade humana como um todo, no decorrer da história elas acabaram sendo consideradas como um feito exclusivamente masculino, conferindo, portanto, ao masculino a mesma acepção que universal, padrão. (SIMMEL, 1969, p. 156)

Essa percepção pode ser observada, por exemplo, na irônica caracterização que Teixeira de Pascoaes faz do poeta Antonio Nobre, dizendo-o "a nossa maior

¹⁷ O termo crítica aqui é encarado como toda atividade que se propõe a apresentar, discutir e divulgar as obras nos periódicos enfocados, independentemente se os "críticos" são, de fato, profissionais ou simplesmente admiradores da literatura. Convém especificar que esta escolha é ocasionada, primeiramente, pelo fato de tais críticos funcionarem como formadores de opinião; depois, por um desejo de fugir dos manuais de história da literatura que comumente se baseiam em uma concepção canônica do objeto literário e, por isso, são mais restritos e, por fim, porque as críticas feitas às obras das escritoras nem sempre eram fruto de uma verdadeira apreciação da obra, mas sim deste ou daquele acidente biográfico da trajetória das poetisas aqui em foco, deixando evidente que, como diz Álvaro Manuel Machado, a crítica dos anos 20 ainda era marcada por certo impressionismo, pela "paixão do amador", sendo, portanto, sujeita à subjetividade do crítico. (MACHADO, 2011, p. 26)

poetisa". Como bem observa a poetisa Ana Luísa Amaral em entrevista à Revista *Abril*:

Ao dizer isso, obviamente que atacava duas frentes. Ele atacava as suspeitas que havia sobre as preferências sexuais de António Nobre, sobre sua sexualidade não muito confirmadamente heterossexual. [...] e os "-inhos", os diminutivos, tudo aquilo que Teixeira de Pascoaes achava que se ligava a uma linguagem dos afetos e, portanto, à linguagem do feminino. Obviamente, isso tem a ver com o próprio fato de se entender que o sublime está marcado no masculino. (MIGUELOTE e LIMA, 2011, p. 102)

As palavras de Amaral põem à mostra a atitude inferiorizante de Teixeira de Pascoaes para o que se considerava uma "linguagem do feminino", porque manifestava, no nível do discurso e da temática, um subjetivismo a que a linguagem universal - masculina - não dava créditos.

Contudo, cabe frisar, o ponto de vista dele era compartilhado por muitos outros formadores de opinião, haja vista a insistência com que os variados meios de comunicação distinguem os universos masculino e feminino, inclusive através das formas divergentes de olhar a produção literária. Mesmo naqueles jornais que se declaravam favoráveis à presença feminina no mundo intelectual acabavam por colaborar para a manutenção e o reforço dos estereótipos.¹⁸

De fato, vários são os textos críticos que incorporam essa leitura "especial" dedicada à produção intelectual feminina. Um exemplo é a apreciação rubricada por Lopes de Oliveira ao romance de Adelaide Félix, *Hora do instinto*, (1919) em *O Mundo*, cuja afirmação inicial assenta-se no pressuposto de que há uma diferenciação as instâncias masculina e feminina e que os discursos produzidos por ambas deveriam repercuti-la. Nas palavras dele: "O sentimento feminino, interpretado pelo homem, deforma-se, masculinisa-se; toma outro gesto, outra voz,

¹⁸ O conceito de estereótipo, preocupação da psicologia social desde os anos 1920, caracteriza-se por ser fruto de um "sistema de valores dos indivíduos" que norteiam suas vivências e práticas sociais cotidianas, tornando-se, por isso, resistente a alterações e pode influir também na maneira como o indivíduo se vê diante dos outros e se autorrepresenta. O estereótipo de gênero, especificamente, baseia-se na diferença sexual e, por isso, separa a humanidade em apenas duas categorias - a masculina e a feminina - para as quais são atribuídos papéis sociais específicos que, à guisa de habilidades naturais, padronizam a humanidade e os comportamentos e, dessa forma, excluem qualquer possibilidade de desvio da norma, do padrão psicossocial pré-determinado para a "pertença" desse indivíduo a um determinado grupo. Mais do que isso, os estereótipos de gênero, ao pré-definir os papéis sociais dos sexos, dificulta que as barreiras entre estes sejam rompidas e, assim, perpetuam estruturas de poder de um sexo sobre o outro. (Cf. AMÂNCIO, Lígia. *Masculino e feminino*. A construção social da diferença. 3. ed. Porto: Afrontamento, 2010.)

outra intenção. [...] A mulher tem um equilíbrio nervoso especial, o pensamento como o sentimento nela tem seu ritmo." (OLIVEIRA, Lopes de. Livros e autores. *O Mundo*, Lisboa, 28 jul. 1920, p.1)

Mesmo sem apresentar uma explicação mais pormenorizada da afirmação ou deixar transparecer abertamente uma posição desfavorável à vertente feminina, o fato é que a afirmação assentava-se num essencialismo de gênero que implicava padrões comportamentais heterogêneos para um e outro sexo e isto era problemático, porque via como um desvio - ou histeria, como classificou Freud - as condutas divergentes desses modelos estabelecidos. É conveniente lembrar também que a linguagem, como "representação do real", espelha a situação da mulher na sociedade e, por isso, o discurso traz as cicatrizes deixadas pela "carga histórica" decorrente do papel social que lhe foi conferido. (MATEUS, 1984, p. 86-7) Assim, as palavras do crítico revestem-se de um teor valorativo à medida que vinculam o discurso, a psicologia e, conseqüentemente, a cultura da mulher ao ritmo de seu sexo biológico, deixando de considerar todo um contexto em que ela pôde ser apenas coadjuvante.

O preâmbulo do texto serve, então, para enunciar a análise psicológica que será feita da personagem principal do romance, Eva, uma mulher casada que cede aos encantos de um amor fora do casamento de conveniência e, para evitar a injúria pública, suicida-se com o amante numa praia deserta. A partir deste fato, Lopes de Oliveira, passa então a tecer comentários sobre a situação da mulher na sociedade, afirmando que: "Eva é a mulher mesma", cuja "astúcia insinuante" é a "forma suprema do seu triunfo perpétuo de vencida". A analogia ao mito de Eva, feita primeiramente pela autora ao nomear assim a protagonista e depois pelo colunista ao dizer que esta personagem é uma representação de todas as mulheres, possui uma carga simbólica importante para a compreensão do texto, visto que associa a astúcia feminina à perdição da humanidade, contribuindo, mesmo que subliminarmente, para a ideia de que a sua perspicácia carrega em si algo que pode ser prejudicial.¹⁹

Na sequência, ao exaltar as habilidades literárias de Adelaide Félix, principalmente pelo fato do livro configurar-se uma afronta à moral "creada pelo sexo forte", com a qual a mulher "se não conforma", entre outros louvores à "inspiração

¹⁹ Sobre o mito de Eva na poesia de Florbela Espanca, remeto o leitor para a dissertação de mestrado de Fábio Mário da Silva. (SILVA, 2008).

peçoal" da autora, Oliveira diz que ela "imprime à obra relevo, audácia, originalidade" e que "como depoimento de psicologia feminina, *Hora de instinto*, é um documento precioso", pois somente ao final a autora "transigiu com o preconceito".

Por fim, Lopes de Oliveira aproxima a obra da escritora à envergadura dos romances queirosianos, *O primo Basílio* e *Os maias*, por algumas semelhanças na sintaxe da prosa. Entretanto, ao falar do ritmo, ele assegura que: "o período vai tomando um ritmo diverso pouco a pouco, conformando-se com o ritmo interior, com a pulsação do sangue, com a vibração dos nervos". A afirmação dele, além de corroborar a concepção de que a escrita de autoria feminina ditava-se por uma linguagem do corpo e da emoção e, portanto, não decorria de um trabalho intelectual. Desse modo, arremata o autor, afirmando que se a romancista pudesse empreender um "último esforço" de "concertar a sintaxe com a circulação", tornar-se-ia "um perfeito escritor". Vale lembrar aqui que a utilização do vocábulo "escritor" ao invés de "escritora", justamente quando Oliveira se refere às adequações que enriqueceriam a obra e sanariam os possíveis defeitos, também não pode ser desconsiderada, pois aponta, mais uma vez, que o diapasão para auferir o valor de uma obra escrita por uma mulher continuava a serem as obras escritas pelos homens.

Também uma coluna do jornal católico *A Época*, em que o escritor Afonso Lopes Vieira enaltece as virtudes do livro de poemas *Trevas Luminosas*, de Cândida Ayres de Magalhães, afirmando que a poetisa sabe, acima de tudo, fazer uma "obra de mulher" e, por isso, é uma "espécie rara e subtil de poetas", cuja escrita é "producto duma sensibilidade feminina, pela natureza da piedade que embebe este poema em sorriso e em lágrimas, e depois em paz resignada e doce." (VIEIRA. Afonso Lopes. "Trevas Luminosas". *A Época*, Lisboa, 19 jul. 1919, p. 2).

Reafirmando um estereótipo de feminino tradicionalmente ligado a sentimentos como sensibilidade, piedade, resignação - vistos quase sempre como "negativos" socialmente,²⁰ pois são mais individualizantes em contraponto com os

²⁰ Em sua já referida obra, Lígia Amâncio discute estudos demonstrativos de que a comparação entre as características femininas e masculinas prioriza as últimas, uma vez que: "o estereótipo masculino organiza-se sob a forma do que os autores designam por *cluster* da competência, composto por traços de independência, racionalidade e autoafirmação, todos eles valorizados socialmente, e o estereótipo feminino é composto pelo polo oposto destes traços, negativamente valorizados, e ainda pelo *cluster* da expressividade afectiva, única dimensão que é positivamente valorizada no estereótipo feminino." (AMÂNCIO, Op. cit.; p. 50)

masculinos, dominantes e universais - o autor reitera expectativas em torno de como deveria ser a literatura produzida por mulheres, baseando-se primordialmente numa pré-concepção que engessava não só as escritoras, mas também a própria crítica a padrões cunhados pelo sistema de valores da sociedade que pouco crédito davam ao discurso feminino.

Algum tempo depois, José Fernando de Sousa, vulgo *Nemo*, recenseia o livro *Sedução*, de Olinda Oliveira Gonçalves. De imediato, fica claro que ele não vê com bons olhos a temática da obra, referindo-se especificamente ao fato de o livro ser composto exclusivamente de sonetos cujo *leitmotiv* era o amor, considerado por ele, "mau director espiritual para as almas femininas!".

A apreciação vem pontuada de elogios quanto à estruturação da obra, bem como quanto à forma poética que ele afirma ter garantido uma "auspiciosa estreia" à jovem poetisa. Entretanto, é conveniente reiterar que *A Época* não dissociava o conteúdo de suas matérias da opção religiosa que norteou o jornal desde a sua fundação. Assim, o comentário à essência do livro traduz o conservadorismo do órgão bem como as posições do próprio colunista concernente ao que ele acredita ser uma imoralidade. Diz ele que o texto não apresenta as "frequentes demasias que escandalisem, como as de '*Sóror Saudade*' e outras", mas a autora parece ter se deixado "estontear pelo perfume pagão da literatura contemporânea". Contudo, longe de atribuir-lhe o epíteto de "sacerdotisa de Vênus" como o fez com Beatriz Delgado na mesma coluna, *Nemo* encerra o seu comentário aconselhando a escritora que fizesse o "uso devido" da sua arte e que pusesse as suas "aptidões poéticas ao serviço de nobres ideaes, elevando-se assim da monótona e perigosa obsessão do amor apaixonado e dando-nos assim motivo para futuros louvores, que as censuras não hajam de restringir". (SOUSA, José Fernando de. *A nossa estante. A Época*, Lisboa, 2 abr. 1923, p. 2)

É necessário lembrar que a censura, no sentido estrito do termo, diminuiu com a Primeira República, mas não foi de todo anulada, perdurando ainda nos cortes a artigos dos jornais e na lei de 09 de julho de 1912 que instituía a apreensão de livros. (RODRIGUES, 1980) Além disso, neste tempo Lisboa passava por um surto moralizador empreendido pela Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa e *A Época* era um importante aliado nesta "guerra contra a imoralidade".²¹ Assim, os

²¹ A expressão refere-se a algumas ações empreendidas em vários países contra a desmoralização que, segundo o jornal, vinha aumentando consideravelmente. No episódio, foram apreendidos

comentários do colunista, pouco condizentes com os hábitos e costumes nada ortodoxos que movimentavam a Lisboa dos anos 20, na verdade, demonstram o conservadorismo moral do crítico e do próprio veículo de comunicação e isso pode ser notado principalmente pelo tom de "advertência" dirigido à autora. Tal "intimidação" buscava minimizar o que ele considerava os "excessos românticos" que podiam ser verificados em vários autores coevos e que, principalmente nas obras escritas por mulheres, acabava sendo um mote regulador devido à opção da maioria delas pela temática amorosa.

Em outra resenha, ao livro de novelas *Contas do meu rosário*, da colaboradora do jornal D. Branca da Silveira e Silva, outro colunista, José Agostinho, usa a polêmica gerada pelo livro *L'inferiorità mentale della Donna*,²² como mote para louvar a distinção das aptidões intelectuais femininas. Neste introito, alonga-se ele a criticar as teorias do fisiologista alemão e a citar aqueles que o responderam, para encerrar com a seguinte constatação: "o alto poder intuitivo da mulher é tão primacial e fecundo, que a capacidade racional do homem não constitui muito superior prediado... Todos sabemos que vale bem mais a fé." (AGOSTINHO, José. A nossa estante. *A Época*, Lisboa, 17 jul. 1925, p. 04, col 1 e 2) E, para provar a sua suposição, cita a literatura mundial como um espaço onde figuram "tão altas mentalidades" femininas. Depois de arrazoar sobre a situação da literatura nacional, dizendo-a movida pela vaidade de uns poucos que andavam em busca de efêmeros "auto-elogios" anônimos nos meios de comunicação, ele, à maneira comteana, louva as "poetisas gentis, com honestidade, cristãs e, por isso, videntes profundas do realismo da vida", porque elas são as responsáveis por dar "as regras da dignidade mental e moral" dos leitores. Finalmente, inicia a apreciação da obra em questão, dedicando-lhe as mais lisonjeiras palavras mais em virtude da pessoa da autora que do livro em si, dizendo-a "ilustre", possuidora de um "justíssimo destaque"; enfim, que ela era "uma autoridade mental e moral".

Quanto à habilidade literária, ele assegura que na prosa D. Branca da Silveira demonstrara "graça, frescura e beleza fluente" e quanto aos versos dela diz que

vários livros considerados "indecentes", bem como peças de teatro ou qualquer outro material desta estirpe. A polêmica ação da Liga será abordada mais detalhadamente no capítulo 4. (Cf. A guerra contra a imoralidade. *A Época*, Lisboa, 28 fev. 1923, p.1)

²² Trata-se de uma tradução feita pelo turinense Ugo Certeli, em 1924, do panfleto *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes* (Halle: 1900) - (literalmente, "sobre a idiotice fisiológica das mulheres") - do neurologista alemão Paul Julius Moebius.

possuem "espontaneidade, sentimento e arte límpida" que encantaria a todos, inclusive as crianças. O único pormenor de que ele se ressentia é o fato de a poetisa alongar-se demasiado em coisas que poderia abreviar, mas isso, na verdade, torna-se também uma virtude, pois ele sugere que ela poderia fazer bons romances e contos.

Obviamente, não é possível dissociar a avaliação tão lisonjeira do comentador da posição ideológica do jornal e do fato de a escritora ser uma de suas colaboradoras, ainda mais porque, como já enfatizamos, a imprensa pretendia ter uma função "apostólica"²³ de estabelecer a "boa opinião, aquela que correspondesse ao 'espírito do século'" (RAMOS, 2001, p. 56) e *A Época* levou a sério esta incumbência, como pode ser comprovado pelo fato de as resenhas deste periódico priorizarem as mensagens propagadas pelas obras literárias ou o modo de vida do(a) escritor(a), em detrimento das características estéticas das mesmas como era de se esperar.

Como já referido, a posição conservadora diante dos textos femininos não era uma prerrogativa deste periódico. Na coluna "O que se escreve e o que se lê", do jornal *A Capital*, do qual foi colaborador entre os anos de 1920 e 1923, Luís de Oliveira Guimarães²⁴ associa a arte da escrita feminina às tarefas domésticas. Ao comentar o livro de contos, *O maior feito*, de Berta Leite, arremata o texto com a seguinte afirmação:

Este livro, acentuadamente feminino até na erudição profunda de citar o padre Antonio Vieira, dá-me mais uma vez a impressão de que a maior parte das mulheres de letras escreve como se fizesse renda inglesa: não para entregar os livros á imortalidade, mas simplesmente para enfeitar com eles, como se fossem renda, as

²³ A imprensa pretendia ter uma função que fosse além de noticiar episódios cotidianos. A essa pretensão deu-se o nome de "apostolado da imprensa."

²⁴ Luís de Oliveira Guimarães, ou Luís de Abreu Alarcão de Oliveira Guimarães, (1900-1998) foi escritor, jornalista e jurista, licenciado pela Universidade de Lisboa. No entanto, abandonou essa profissão, em 1939, para exercer a escrita. Foi jornalista de *A Capital*, onde, entre outras coisas, era responsável pela seção de crítica literária. Também colaborou nos jornais *A Manhã*, *O Primeiro de Janeiro*, *O Comércio do Porto*, *Sol*, *República*, *Diário Popular* e *Diário de Notícias*. Com João Ameal dirigiu, em 1924, a revista literária e humorística *O Chiado*, onde compôs um quadro da vida lisboeta e compôs *As Criminosas do Chiado* (1925). Mais tarde, já na década de 40, colaborou com José Ribeiro dos Santos em duas coletâneas de chistes de gente célebre que receberam os títulos de «Memórias dos Outros» (1944) e «Senhoras Conhecidas» (1945). Com uma vasta obra, constituída por inúmeros livros, peças teatrais, sobretudo entre as décadas de 20 e 40, poesia - *Bonecas que Amam* - com que estreou na vida literária, em 1923, e diversos livros que retratavam a vida boémia da capital. Foi membro da Associação dos Arqueólogos Portugueses, bem como da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses, de que foi cofundador.

mesas, os sofás, os 'abat-jours' dos nossos gabinetes de trabalho. (GUIMARÃES, Luis de Oliveira. O que se escreve e o que se lê. *A Capital*, Lisboa, 09 dez. 1922, p. 1)

Primeiramente, a analogia que ele faz entre um livro ser "acentuadamente feminino" pelo fato de citar o padre Antonio Vieira também pode ser vista como um demérito da escritora, pois Vieira, embora seja um grande escritor, é muito usado para fins didáticos e, assim, a comparação pode sugerir que ela era uma boa aprendiz. Depois, o que se percebe neste trecho é a ideia de que a literatura de autoria feminina era considerada um ornamento e, principalmente, um ornamento para os gabinetes de trabalho dos homens o que reafirma, como sempre, a ideia de que o espaço da mulher era o lar e que tal literatura não era um "trabalho" no sentido que este termo tem na ideologia capitalista, mas sim uma atividade supérflua para as mulheres burguesas distraírem-se no tempo ocioso.

Obviamente, essa percepção de Oliveira refere-se especificamente às mulheres pertencentes às classes mais abastadas que, cercadas de pessoas para executar suas ordens, muitas vezes, escreviam realmente por este motivo, entretanto isso não implica a certeza de que todas as escritoras assim o fizessem, nem mesmo que essa escrita era sinônima de uma literatura menor, porque nem sempre estava compromissada com os temas considerados sublimes.

Em outra recensão, publicada no ano seguinte, desta vez dos livros de poesia de Maria de Carvalho, *Através da Bruma* e *Sonetos*, as colocações do autor mantêm o mesmo teor. Diz ele que nos livros da poetisa há "obras-primas de sensibilidade, de ternura, de amor" e que ambos os livros deixam transparecer que ela "faz os seus versos com a mesma naturalidade com que pintaria uma tela ou bordasse, sobre a seda azul de uma almofada, umas pequeninas figuras de retroz côr-de-rosa...". Por fim, conclui assegurando que os sonetos dela assemelham-se a "bordados a que as mãos e os anéis da ilustre poetisa emprestassem muito do brilho das suas joias..." (GUIMARÃES, Luis de Oliveira. O que se escreve e o que se lê. *A Capital*, Lisboa, 16 jun. 1923, p.1)

Em ambos os textos de Guimarães, a comparação do trabalho literário com as prendas domésticas confirma uma posição ideológica que dava pouco crédito à capacidade intelectual da mulher e reitera a concepção de que a figura feminina não era condizente com o espaço intelectual, porque este era público e, nesse âmbito, a dominação era exercida pelo homem. Mais do que isso, o tom de louvaminha

utilizado por ele, na verdade, faz parecer um privilégio a conjuntura de exclusão a que as mulheres estavam relegadas.

Também em uma coluna publicada em *O Mundo*, Oliveira Guimarães, apesar de não se referir especificamente a uma obra, tece comentários bastante irônicos ao fato de uma mulher exercer a função de escritora. Com o título de "Carta a uma jornalista", o texto, motivado por um artigo não identificado pelo autor, exalta a qualidade das ideias, da argumentação e da escrita, contudo, além por em dúvida a autoria, diz que o artigo dela "assinado por homem, aceitava-se [...]".

O tom trocista demonstrado por Oliveira Guimarães não só nesse, mas também em outros textos, quando diz que a sua destinatária escrevia meramente por vaidade, confirma a pouca seriedade com que era encarada a palavra da mulher no espaço público, uma vez que a elas pertencia o domínio da domesticidade, do particular, do subjetivo, da ilogicidade. Assim, ao se opor às opiniões da escritora, ele se justifica do seguinte modo:

Numa mulher, minha senhora, como dizia Cameroni, louva-se a virtude, mas deseja-se a fragilidade. O seu artigo é um artigo sério, meticoloso, ponderado como um artigo de código. Essa fragilidade, que é o maior encanto das mulheres, afasta-a v. ex.^a com o pequenino gesto de sua pena e dá-nos em troca a seriedade de um sócio da Academia. Não, minha senhora, eu não gostei do seu artigo - que indiscutivelmente não é seu, que indiscutivelmente é de um homem que usa o seu pseudônimo de mulher. Quer um conselho? Não escreva para jornais: apareça no Chiado. Os seus olhos valem muito mais do que a sua melhor crônica." (GUIMARÃES, Luis de Oliveira. Carta a uma jornalista. *O Mundo*, Lisboa, 8 fev. 1924, p. 1, col 4)

As colocações do jornalista, além de reverberar uma estrutura ideológica falogocêntrica,²⁵ alicerçam-se em uma estereotipia comum no período que via a mulher meramente como um adereço, cujo único atributo é a beleza do corpo, mas isento de racionalidade. Por esse e outros motivos, havia uma desvalorização das manifestações intelectuais femininas e uma negligência quanto a sua inserção na

²⁵ O termo falogocentrismo é um jogo de Jacques Derrida com os vocábulos falocentrismo e logocentrismo para denotar "a dominação masculina, evidente no facto de o falo ser sempre aceite como o único ponto de referência, o único modo de validação da realidade cultural. A sociedade dominada pelo falogocentrismo olha sempre a mulher com base na sua relação com o homem, deixando prevalecer os aspectos que lhe faltam por oposição à plenitude do homem". (Carlos Ceia: s.v. "Falogocentrismo", *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 20 de mar. de 2012.)

esfera intelectual produtiva, como bem demonstra esse e os outros textos até agora enfocados.

No ano seguinte, em outra coluna intitulada "Uma escritora feminina", o mesmo escritor aprecia o livro em prosa *Como eu vi o Brasil*, de Emília de Sousa Costa, também como expoente da feminilidade a ser seguido pelas outras escritoras pelo "caráter acentuadamente feminino", cuja "sensibilidade" afluía em cada página. Segue um fragmento da recensão:

Para mim o que há, muitas vezes, de mais triste e de mais chocante em certos livros de certas mulheres de letras é precisamente a ausência quase absoluta de espírito feminino. Quando todos nós imaginamos ir encontrar nas suas páginas uma mulher, infinitamente mulher em tudo quanto diz, em tudo quanto pensa, em tudo quanto escreve - encontramos, com o maior e mais perturbador dos imprevistos, um espírito masculino profundo, filosófico, barbado, de óculos de tartaruga, dizendo coisas formidáveis sobre a vida, sobre a literatura, sobre o amor. [...] Podia apontar dezenas de exemplos em que as mulheres nos surgem sob o aspecto paradoxal de homens de letras. É evidente que, nestes casos, a literatura feminina, sem ter nenhuma das qualidades adoráveis que a devem caracterizar - a candura, a ternura, o sentimento, uma vaga ingenuidade - é a mais massadora, para nós, homens, de todas as distrações da mulher. Agora que as mulheres estão dedicando à literatura um pouco da sua sensibilidade não se esqueçam nunca, nos seus livros, de que são mulheres e de que é precisamente o espírito feminino que faz a delícia e a glória dos livros femininos. (GUIMARÃES. Luis de Oliveira. Uma escritora feminina. *O Mundo*, Lisboa, 28 jul. 1925, p. 2, col 1)

Além das concepções pouco favoráveis à racionalidade da mulher, outros pontos merecem destaque, dentre eles a representação de uma feminilidade associada a predicativos "adoráveis", como a "candura, a ternura, o sentimento e a ingenuidade" que colaboravam para a reafirmação de uma imagem muito próxima do que os preceitos cristãos cristalizaram como ideal ou de que os manuais de civilidade supunham poder tornar realidade a partir das "aulas de etiqueta" que insistentemente figuravam em suas páginas. Também o fato de considerar a arte literária como uma mera "distração" era uma concepção nefasta, porque conferia pouca respeitabilidade a essa literatura dentro do contexto literário como um todo e também nivelava a qualidade das poetisas a partir de categorias extraliterárias cuja tônica residia mais nas qualidades morais que estéticas das obras, conforme as palavras de Oliveira Guimarães deixam transparecer.

Cabe frisar que, embora essa postura mais irônica fosse uma peculiaridade desse colunista, outros também manifestam uma visão similar ao abordar textos de mulheres e, mesmo naqueles jornais que reconheciam a contribuição ativa delas no desenvolvimento cultural e até político do país²⁶ preservavam uma postura complacente para com a escrita feminina.

Armando Ferreira,²⁷ que escreve para *A Capital* durante quase todo o período aqui analisado - de 1919 a 1925 - é um crítico cuja percepção mais se assemelha com a visão que temos hoje da tarefa crítica. De um modo geral, seus textos apreciativos procuram se ater às feições estéticas da obra, entretanto, em alguns momentos, ele também deixa transparecer uma posição misógina diante do que escreviam as mulheres. É o caso de uma recensão dele ao livro *Cartas de mulher*, do pseudônimo "Iracema".²⁸ Nela, além de ser possível notar a diferenciação que o recenseador faz entre os universos masculino e feminino, também convém ressaltar a forma como ele associa a temática feminina a "banalidades". Segue o trecho:

E sem querer amesquinhar o valor de Iracema, diremos que o seu livrinho é feito de muitas crônicas e muitas banalidades: "Incrédulos e desconfiados" do seu talento não somos; mas diremos que o seu livro tolera-se numa senhora; num homem não. Sua prosa é sã, vá, mas os temas a tratar nas pequenas crônicas são matérias sedícias, que podiam luzir apenas na imprensa diária onde tudo é feito de afogadilho e suas crônicas ali teriam relevo porque são cuidadas e têm boa gramática. (FERREIRA, Armando. *A Semana Literária. A Capital*, Lisboa, 06 set. 1919, p.1)²⁹

O crítico deixa implícito que conhece o fato de que se trata de um livro escrito por um homem, no caso, Carlos Malheiro Dias, e faz questão de enfatizar a

²⁶ Convém lembrar o leitor de nomes como o de Adelaide Cabete (1867-1935), Ana de Castro Osório (1872-1935), Carolina Beatriz Angelo (1878-1911), Maria Carolina Frederico Crispim, ou Maria Veleda (1871-1955) entre outros que permaneceram anônimos, mas participaram ativamente da causa republicana. Cf: vimeo.com/31654833. Acesso em: 24 de jun. de 2013 e LOUSADA, Isabel. *Adelaide Cabete (1867-1935)*. Lisboa: Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género, 2010.

²⁷ Armando da Silva Ferreira foi escritor, jornalista, engenheiro e professor do ensino técnico. Em 1918, iniciou a atividade de redator em *A Capital*, em que permaneceu até 1925. Seu trabalho como escritor abrange diversos gêneros literários, na sua maioria pautados nos fatos cotidianos da sociedade lisboeta os quais ele retratava com muito humor e sagacidade. (Disponível em: <<http://www.ateneulivros.com/website/2012/04/sorte-grande-30-contos-por-1000/>>. Acesso em: 11 nov. 2013.

²⁸ O livro é uma coletânea de crônicas, publicadas entre 1914 e 1918, na *Revista da Semana* na seção "Cartas de Mulher". O pseudônimo Iracema é usado pelo escritor brasileiro Carlos Malheiro Dias. (Cf. COUTO, 2010)

²⁹ A grafia original foi mantida em todas as citações apesar de constarem algumas gralhas.

inadequação do assunto ao sexo do escritor, sugerindo que os homens devem escrever sobre assuntos sublimes, elevados, ao passo que as mulheres se encaixariam nas "banalidades" da vida. De certa forma, a posição dele não deixa de elucidar a conjuntura de desvalorização do universo e, conseqüentemente, do discurso femininos.

Sobre os assuntos do livro, Ferreira diz que são "próprios de mulheres" e, por isso, a obra teria um sucesso garantido, uma vez que elas: "gostam de ver nas esferas próprias dos homens uma sua igual, conquistando direitos que nem a todas são dados, espécie de 'leader' das suas aspirações." (Id. *ibid*;) Embora ele tenha consciência de que a afirmação levaria a crer que o livro teria a atenção do público mesmo se fosse ruim, o que é importante ressaltar é que os créditos acabam sendo atribuídos mais a um corporativismo feminino do que às poucas qualidades literárias que Ferreira, apesar de não citar, sutilmente diz haver na obra.

Em outro texto, em que recenseia o livro *Trovas simples*, de Laura Chaves, o mesmo crítico, diz que somente os "grandes mestres" ou o povo "ingênuo e cantante" consegue dar o "encanto e a perfeição" ao gênero textual aludido no título e como já foi dito anteriormente, procura sempre se pautar mais nos quesitos efetivamente estéticos da obra recenseada, exaltando as qualidades e mostrando os possíveis defeitos que porventura existam. No caso, ele assegura que as quadras de Laura Chaves possuem várias inconveniências quanto à métrica ou à harmonia dos versos, atribuídas por ele mais à precipitação do "estro" poético que a uma incapacidade para o feito.

Entretanto, ao mencionar o labor feminino com a poesia, afirma que:

A mulher que faz versos só pode pôr neles um motivo: o seu coração, o amor. E no livro da sr^a. D. Laura Chaves esse motivo vem exuberante, talvez até excessivamente livre. As quadras refervem beijos, muitos beijos, num impudor poético que por vezes chega a cançar quem só os apanha literariamente. Mas é um coração feminino transbordando, e há a obrigação de o respeitar. (FERREIRA, Armando. A semana literária. *A Capital*, Lisboa, 07 mai. 1921, p. 1 e 2)

Mesmo utilizando uma polidez legítima, um tom bem mais ameno que o resenhista de *A Época* e também menos irônico que Oliveira Guimarães, Ferreira também critica a característica de "amorosa" que muitas escritoras adotavam quando insinua a necessidade de certa "transigência" para com a escrita feminina,

pois isso tornava a obra cansativa para alguns leitores. O que, de fato, interessa no trecho acima é a afirmação inicial de que as mulheres "só" poderiam falar de amor, sugerindo que a discursividade feminina estava restrita a este sentimento. Obviamente, é necessário considerar com Michelle Perrot que as mulheres foram impelidas pelo seu papel histórico a ter uma "loquacidade" muito maior que a dos homens quando se trata de temas íntimos, "quer seja porque o trabalho e as empreitadas do exterior tenham atrofiado a memória masculina, quer seja ainda porque falar de si mesmo é contrário à honra viril que considera essas coisas negligenciáveis". (2005, p. 41) Entretanto, afirmar que elas não poderiam falar de assuntos que envolvessem o racional era uma atitude no mínimo limitadora e preconceituosa do autor.

Nas apreciações encontradas em O *Diário de Notícias*, que em seu primeiro número propagandeara o seu apartidarismo político, religioso e ideológico, anunciando a pretensão de ser um jornal "de todos e para todos - para pobres e ricos de ambos os sexos" (*Diário de Notícias*, 29 de dez de 1864, p.1 apud LEMOS, 2006, p. 262), as percepções também eram muito similares às vistas até aqui. A postura misógina notada em vários periódicos analisados, neste quase não se faz sentir, contudo os comentários acabam por reiterar, mesmo com uma intensidade menor, a mesma perspectiva complacente dos outros com relação aos textos de autoria feminina.

A tônica é dada sempre ao fato de ser uma mulher a escrever como se isso bastasse para que a obra tivesse a suavidade que certamente cairia no agrado do público. Isto pode ser observado, por exemplo, numa recensão em que Júlio Dantas diz ter recebido três livros de versos compostos por mulheres: respectivamente, *Pensamentos*, de Maria de Carvalho; *Ante-manhã*, de Maria Fernanda Quadros; e *Amorosos*, de Amélia Guimarães Villar.

Comparando-as às "rosas", Dantas refere-se à predileção das poetisas pelo soneto, afirmando que essa "forma poética se harmoniza, como uma joia, com as graças da sua feminilidade" e cita nomes de sonetistas famosas, entre elas Virgínia Victorino, que se fizeram grandes com os catorze versos. Contudo, não diz absolutamente nada das duas últimas obras, limitando-se à primeira, apreciada por ele com as seguintes palavras:

Nesses sessenta pequeníssimos poemas há, como nos *Sonetos*, a profundidade do conceito e a nitidez do raciocínio tão próprios da poesia um pouco viril da Maria de Carvalho; mas há também aquilo que o forte parnasianismo dos livros anteriores escondia ainda - a vibração do sentimento, a nota vivida e humana, que fazem deste livro de versos um grande livro d'amor. Leiam-n'o as mulheres que amam: encontrarão nele tudo o que sabem sentir - e que não sabem dizer. (DANTAS, Júlio. O momento literário. *Diário de Notícias*, Lisboa, 20 dez. 1919, p. 6)

O ponto de vista de Dantas é no mínimo curioso, pois, devido à sua estrutura silogística, o soneto é considerado um desafio racional, um parâmetro de logicidade e contenção bem ao contrário do que sugere a expressão usada por ele - "vibração do sentimento" - para elogiar os versos analisados.

O dizer de Dantas traz novamente à mostra a concepção referida por George Simmel de que a cultura possui um "caráter masculino" a partir do qual são classificadas como "'femininas' aquelas produções insignificantes que surgem nos mais diversos campos da atividade, ao passo que se elegem como 'varonis', os feitos ou criações notáveis de algumas mulheres." (SIMMEL, 1969, p. 24) O qualificativo "viril", portanto, não é somente um predicativo, mas também a expressão de um ponto de vista que valoriza a racionalidade como um atributo masculino, logo, não acessível às mulheres.

Ao longo de todos os excertos, usualmente podemos verificar expressões muito similares, como, por exemplo, que "os livros de mulheres teem sempre uma *patine* de suavidade que os marca - quando são verdadeiros livros femininos", (Os nossos livros. *Diário de Notícias*, Lisboa, 23 out. 1920, p. 03)³⁰ ou que uma poetisa "escreve com o seu coração de mulher, em versos cheios de perfume e de sentimento" e ainda que "é uma mulher a escrever", por isso "é a corda do amor, que deve especialmente vibrar na lira duma poetisa", (Os nossos livros. *Diário de Notícias*, Lisboa, 02 fev. 1925, p. 5) preconizando uma uniformidade de estilo e de temas em que os adjetivos delicado, bem como todas as suas variantes, e feminino, usado quase como um sinônimo de inofensivo, parecem ser os qualificativos prediletos dos críticos para se referir às composições femininas. O que fica claro é que a condescendência no olhar dirigido à literatura de autoria feminina acabava por equalizar todas as obras em um só padrão, inclusive aquelas que fugiam dos

³⁰ O trecho faz parte da recensão ao livro *A minha gente*, de Maria Emília Teles da Sylva, publicada na coluna "Os nossos Livros".

estereótipos de feminilidade em vigor, como é o caso de Florbela Espanca e Judith Teixeira, que veremos a seguir.

2.4 Um "coro de pasmaceiras": Florbela Espanca e Judith Teixeira nos periódicos (1919-1926)

A presença de Florbela Espanca e de Judith Teixeira nos periódicos não foi tão frequente como a de outras escritoras como Beatriz Delgado, Cândida Ayres de Magalhães, Fernanda de Castro, Branca da Gonta Colaço, Laura Chaves, Mercedes Blasco (Colombine), Virgínia Vitorino e outras cujos nomes estampavam nas páginas dos jornais diários de Lisboa durante semanas.³¹

Renata Soares Junqueira assegura que o relacionamento de Florbela com a crítica desde o princípio não foi marcado por "nobre feitos". Para ela, a maior parte das apreciações relativas ao trabalho da poetisa foi feita por pessoas que "demonstraram pouca aptidão à verdadeira crítica literária." (JUNQUEIRA, 1992, p. 27) Acresce ainda o fato de que tais críticos, em grande parte das vezes investidos de pré-julgamentos acerca da vida de Florbela, acabavam por ler a obra a partir desse mote. De fato, as poucas referências à Florbela Espanca nos periódicos permitem traçar um esboço do quanto sua passagem abalou o universo letrado português. Embora a qualidade da sua obra não tenha sido desmerecida em vários dos textos a seguir, as críticas comumente não passavam de cordialidades, ou de um "coro afinado de pasmaceiras" (DAL FARRA, In: ESPANCA, 1996) que, quando não trazem à tona aspectos reprováveis de sua biografia, contentam-se simplesmente com exaltar-lhe a capacidade de expor o "sentimento" de modo tão tenaz, passando ao largo do aspecto erótico.

Do *Livro de Mágoas*, por exemplo, Armando Ferreira (1893-1968) em uma coluna de *A Capital* mais não faz do que lamentar o fato de Florbela não ser tão conhecida quanto Cândida Ayres de Magalhães, cuja obra, *Trevas Luminosas*, foi prefaciada por Maria Amália Vaz de Carvalho, ou de ela não ter um "nome de família" que lhe garantisse uma entrada fácil na galeria das escritoras então prestigiadas, mas não se digna a sequer citar um verso da obra que pudesse

³¹ Convém dizer que, embora tais escritoras tenham alcançado visibilidade na época, atualmente todas elas são praticamente desconhecidas na academia.

demonstrar a subentendida qualidade literária de Florbela. (FERREIRA, Armando. A semana litterária. *A Capital*, Lisboa, 9 ago. 1919, p.1)

Também uma coluna anônima de *O Século* ressent-se da tristeza demonstrada pela poetisa na referida obra, principalmente porque Florbela vivia "ainda em plena mocidade". Mais do que isso, o articulista diz que este livro é um "mimo", que Florbela trabalha "magnificamente o soneto" e, sem se desviar da maioria das apreciações feitas aos versos escritos por mulheres, diz que ela coloca em sua obra "toda a ternura, todo o sentimento de uma alma de mulher. [...] Escreve versos simples e n'eles se mostra bem feminina." (Livros publicações. *O Século*, Lisboa, 10 ago. 1919, p. 2 col 6) ³²

Como já mencionou Maria Lúcia Dal Farra em seu texto "O *Affaire* Florbela Espanca", (DAL FARRA, In ESPANCA, 1996) a poetisa só conheceu a simpatia de amigos próximos como, por exemplo, João Botto de Carvalho, seu colega de classe na Faculdade de Direito de Lisboa, que lhe dedica uma coluna em *A Capital* em que declara a sua amiga como a primeira poetisa portuguesa. Ao longo do texto, para censurar a posição da crítica em relação à Florbela, Botto assegura que são consideradas "grandes artistas" aquelas poetisas para quem "a vida apenas as interessa[va] pelo prisma do amor", temática que, na visão dele, já estava desgastada e elas não conseguiam dar-lhe uma "nova tonalidade" como o fez a poetisa alentejana. Ao final da coluna, faz uma breve menção ao *Livro de Máguas*,³³ ressentindo-se de que a crítica não o tenha dado a devida atenção e merecimento. (CARVALHO, Botto de. A propósito das poetisas. *A Capital*, Lisboa, 07 jan. 1922, p. 02) Como é possível verificar, embora no texto Botto faça jus à amizade de ambos, ele também não vai além daslouvaminhas de costume.

E também foi Botto de Carvalho quem, em 1923, escreveu um texto em *A Capital* (CARVALHO, Botto de. O Sr. A. de A. e as poetisas portuguesas. *A Capital*, Lisboa, 16 fev. 1923, p. 1, col. 6 e 7)³⁴ em rebate a uma crítica ao *Livro de "Sóror Saudade"* publicada na *Ilustração Portuguesa* do dia 10 de fevereiro do referido ano. Em seu texto, o colega de turma da poetisa questiona A. de A. - signatário da crítica

³² A mesma recensão encontra-se no espólio de Florbela Espanca na Biblioteca Nacional de Portugal, sob a cota 10/31, e consta como publicação não-identificada.

³³ Aqui foi mantida a grafia do jornal.

³⁴ Este texto também consta no espólio de Florbela Espanca existente na biblioteca nacional e consta como publicação não-identificada. (cota 10/36)

- sobre os motivos que o levaram a elogiar a obra *Namorados*,³⁵ de Virgínia Victorino, em uma recensão destinada à obra florbeliana, afirmando, inclusive, que esta teria sido a fonte de inspiração para a poetisa alentejana. No entanto, o próprio Botto assegura que isso não seria possível, pois, em 1919, portanto um ano antes da edição da obra de Vitorino, Florbela já lançara *Livro de Mágoas* contendo apenas sonetos. A indignação de Botto de Carvalho reside principalmente no fato de o outro crítico literário enaltecer a obra de Vitorino, simplesmente para menosprezar a de Florbela Espanca, contudo sem estar devidamente inteirado dos fatos.

Sobre esta segunda obra, também em uma breve nota referente aos "Livros novos" o jornal *O Século* exalta, além do "requintado lirismo" dos versos, a "forma curada" e a capacidade da poetisa de versejar baseada em "delicadíssimos conceitos", o que a colocava "entre as poetisas de maior merecimento da nossa terra." (Livros novos. *O Século*, Lisboa, 11 de mar. de 1923, p. 5, col 2) O *Diário de Notícias*, na coluna "Cronica literária" também enaltece *Livro de "Sóror Saudade"* como uma obra "cheia de sentimento e emoção" em que os possíveis defeitos são compensados "pela largueza da inspiração, sensibilidade verdadeiramente feminina e sinceridade com que descreve os melhores impulsos de sua alma." Por fim, o escritor diz que todos os sonetos da citada obra têm "um pensamento elevado e traduzem, sem exceção, uma ideia nobre e cheia de ternura." (Crônica literária, *Diário de Notícias*, Lisboa, 29 mar. 1923, p. 4).³⁶

Já o jornal católico *A Época*, também em um pequeno comentário acerca dos livros recém-chegados para apreciação, elogia a capa e diz que "contem versos lindos". Contudo, menospreza o fato de nele predominar "demasiado exuberante o sentimento amoroso." (NEMO. A nossa estante. *A Época*, Lisboa, 06 mar. 1923, p. 03, col. 03). Semanas depois, entretanto, o diretor José Fernando de Sousa, vulgo Nemo, escreve um longo artigo sobre as poetisas portuguesas iniciando com um comentário nada convidativo acerca do fato de que todas as obras a que tivera acesso tinham sido compostas exclusivamente de sonetos: "Fartura de bombas e de sonetos; é o que se vê. Não sei qual prefira." (Id., *A Época*, Lisboa, 01 abr. 1923, p.

³⁵ Segundo o inventário do espólio de Virgínia Victorino, a obra *Namorados* foi publicada em 10 de jan. de 1921, mas consta na folha de rosto o ano de 1920. (Cf. BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL (Lisboa). *Inventário - Espólio de Virgínia Victorino*: (Esp. N56). Lisboa: B. N., 1998. 96 p.)

³⁶ É bem provável que o autor da coluna tenha sido Elcay, pseudônimo de Lourenço Caldeira da Gama Lobo Caiola, que na época era o responsável pela seção literária.

3, col. 1). Prossegue associando a monotonia do ritmo da leitura ao do comboio em que viajava, ao que diz ter sido um "verdadeiro feito de Hércules." Depois, inicia uma crítica também nada afável à temática amorosa que ele considera perniciosa para as jovens moças, pois as desvia de suas reais virtudes. Ao fim da primeira parte do texto, questiona se no momento estava a haver uma:

nova irrupção de romantismo, que da vida só conhece o amor alheio a quaesquer deveres, egoista, sensual, sob o diáfano manto da carnalidade espiritualizada, ignorante da moral, sem uma elevada concepção do destino, sem preocupações da família, do lar, da sociedade, da religião? Acaso a mulher deixou de ser filha, esposa e mãe para ser apenas amante? (Id. *ibid.*;))

Toda essa introdução feita por Nemo prepara de antemão o leitor para a recensão que virá acerca deste segundo livro de poesias de Florbela Espanca de que ele elogia a "musica do verso heroico, fluído como o murmuro fio de água serpenteando mansamente entre flores." (Id. *ibid.*;) Apesar disso, essa apreciação amistosa logo cede lugar a uma crítica ácida em que o resenhador caracteriza a obra como uma blasfêmia devido às "hyperboles amorosas", afirmando que Florbela tem "atitude de escrava de harem" e que ela é "uma alma ignorante dos seus altos destinos". Além disso, ajuíza que o livro é "digno de ser recitado em honra da Vênus impudica" e que a poetisa deveria purificar os lábios com "carvão ardente." Enfim, desfere o golpe final ao afirmar que "é um livro mau o seu, um livro desmoralizador." (Id. *ibid.*; col. 2) Embora o julgamento realizado por este último periódico seja o mais depreciativo deles, é o único que se detém a apreciar as senhas do que futuramente refulgiria na derradeira obra da poetisa, *Charneca em Flor*: a capacidade de verbalizar sensações eróticas sem intimidação.

Acerca da produção poética de Judith Teixeira, a despeito de toda polêmica envolvendo a apreensão de seu primeiro livro, *Decadência* (1923),³⁷ em grande parte, as recensões restringiam-se a elogiar o esmero e o luxo da edição, mas viam o "estro pouco vulgar em poetizas" como um diferencial que lhe garantiria "um perfeito êxito." (Livros novos. *O Século*, Lisboa, 17 fev. 1923, p.2)

³⁷ Sobre esse assunto o leitor encontrará maiores detalhes no capítulo posterior.

Em outra apreciação, sem deixar de elogiar "o belíssimo papel" e a composição, Matos Sequeira³⁸ diz que *Decadência* parece uma obra de "uma senhora, embora já corresse por ahi que podia ser de um homem". Como já foi dito, havia uma conveniência que, de certa forma, autorizava certos temas na escrita feminina, mas proibia outros. Assim, Sequeira afirma que não pôde, "por pudor próprio", comentar o conteúdo do livro que, a seu ver, era inconveniente aos padrões morais da época e, mais do que isso, que teve de escondê-lo tão logo este lhe chegou às mãos. (SEQUEIRA, Matos. Os livros da semana. *O Mundo*, Lisboa, 28 fev. 1923, p.1)

Uma das poucas recensões mais racionais acerca da apreensão e da obra judithiana foi feita por Antonio de Monsanto³⁹ numa coluna intitulada "Livros proibidos", em que ele considera o ato um extremismo "contraproducente", pois "o gérmen de dissolução continua alastrando, sem que um ligeiro obstáculo embargue a sua acção deletéria." (MONSANTO, Antonio de. A propósito duma ordem do Sr. Governador Civil. *A Capital*, Lisboa, 22 mar. 1923, p. 1)

Exclusivamente com relação aos livros, Monsanto se mostra indignado com o panfleto *Sodoma Divinizada*, de Raul Leal, denominando-o "aborto literário"; e, por não conhecer Antonio Bôtto, mostra-se lacunar em relação ao *Canções*. De *Decadência*, não foge à regra de elogiar a elegância da edição e afirma não haver motivo para alarde, visto que na obra "aparte um ou outro incidente profano mais audacioso, sempre estilizado com elevação, emotividade, delicadeza" não há nada que fira o "pretendido pudor dos leitores." Pelo contrário, conforme ele assegura, os versos de Judith Teixeira são "todos recortados em ondeantes contornos musicais, levantando-se, por vezes, um fremito de tortura, uma pulsação de dor, impessoal e abstracta, que logo se transfunde e se perturba em voluptuosidade impenitente." (Id. *ibid.*;))

³⁸ Gustavo Adriano de Matos Sequeira (1880-1962) nasceu em Lisboa a 9 de Dezembro de 1880, numa casa pombalina que fazia a ligação entre a Rua do Arco de S. Mamede e a Rua Nova de Santo António, hoje Rua Matos Sequeira. Foi olisipógrafo, arqueólogo, investigador e jornalista e esteve ligado à imprensa, às letras, às artes e ao teatro. Também trabalhou na Câmara de Lisboa, como vereador e também desempenhou a função de chefe de gabinete ministerial e comissário do governo. Quando morreu, a 21 de Agosto de 1862, era Presidente da Assembleia-geral da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses. (Informação disponível em: <http://www.lacm.org.pt/conheca-o-cm/outros-antigos-alunos-de-relevo/matos-sequeira>. Acesso em: 30 de abr. de 2013.

³⁹ Não foi encontrada nenhuma menção a respeito deste colaborador.

Na mesma linha, Luiz Oliveira Guimarães também enfatiza o primor da edição e, de imediato, faz questão de afirmar que não estava "absolutamente de acordo com certas conclusões de Judith Teixeira", referindo-se aí à sua temática pagã e ao pessimismo que há em alguns poemas. Contudo, a crítica se esvai na opinião evasiva de seu autor que considera "preferível" que a obra dela fosse menos "decadente e menos triste e cantasse, em vez da morte, a sua mocidade radiosa e triunfante". (GUIMARÃES. Luis de Oliveira. O que se escreve e o que se lê. *A Capital*, Lisboa, 19 mai. 1923, p.1) Poucos dias depois, o colunista faz referência a uma nova produção de Teixeira, *Castelo de Sombras*, que ele inicia com uma comparação entre a poética judithiana e a de Beatriz Delgado, segundo seu ponto de vista, aquela é mais "intelectual" e "profunda, pois "procura descortinar os mistérios da alma", enquanto esta se mantém na "epiderme". Por fim, assegura que este livro "marca sobre o primeiro um triunfo incontestável." (Id. *ibid.*; 26 de mai. de 1923, p. 01)

Depois desse tempo, a presença de Judith permaneceu ofuscada até ela lançar seu derradeiro livro de poemas, *Nua*. Poemas de Bysancio, a que *A Capital*, em nota anônima de poucas linhas, assegura "um êxito colossal". (Livros novos. *A Capital*, Lisboa, 05 mai. 1926, p.1). Também o *Diário de Notícias* faz uma referência lacônica a esta obra, afirmando que nela a poetisa acentuou "com mais relevo" os notáveis dotes de artista revelados nas anteriores, pois "descreve com a maior emoção as lutas em que se debate a sua alma de mulher [...]" (Livros novos. *Diário de Notícias*, Lisboa, 18 mai. 1926, p. 2)

Por fim, merece destaque a coluna publicada em *A Capital*, pois é uma das poucas que reconhece a apurada sensibilidade lírica de Judith Teixeira, bem como a sua percepção estética invulgar, por isso o autor do texto denomina-a "poetisa-artista" cujos versos apresentam uma "linguagem rica de imagens, muito variada e harmoniosa", um pensamento traduzido em "frases engenhosamente atraentes" e um sentimento expresso através de "palavras animadas e coloridas". Enfim, a obra "tem o lirismo da alma, a ardência do corpo - e a fantasia do sonho. É completo." (livros novos, *A Capital*, Lisboa, 21 jun. 1926, p. 01)

Como podemos perceber pelas poucas resenhas expostas, o erotismo presente da obra das escritoras em foco, quando não foi tratado de forma depreciativa, foi quase que apagado totalmente, como se fosse um aspecto irrelevante. Entretanto, esse silêncio não pode ser menosprezado, uma vez que é

uma forma de não trazer à tona justamente o diferencial de ambas, fazendo-as com isso permanecer em um âmbito menos valorizado no contexto literário português.

3 Florbela Espanca: "desejo de ser" e "ser de desejo".¹

3.1 O acender da chama: amor e erotismo como elementos da construção de um antimito de feminino.

Em um primeiro momento, a obra de Florbela Espanca não é considerada engajada,² contudo, já em 1982, Teresa Bernardino aponta algumas características que desdizem essa impressão. Ao mencionar o livro de contos *O dominó preto*, ela diz que "desde o primeiro conto, Florbela descreve um tipo de mulher - a mulher como ela a via na sociedade em que estava inserida. Era a mulher tradicional - banal, vazia de espírito, objecto sensual - que atraía, que seduzia somente pela beleza ou pela elegância," na maioria das vezes "presa a preconceitos" e aos deveres, "esmagada pelo peso de uma sociedade convencional, que não desafia nem deixa desafiar pelo temor de carga censória." (BERNARDINO, Teresa. A crítica social em Florbela Espanca. *Diário de Notícias*, Lisboa, 26 out. 1982, p. 7, col 7.)

De fato, as desventuras das mulheres não estiveram ausentes das obras de Florbela Espanca, pelo contrário, foram o ingrediente através do qual ela se insurgiu contra uma sociedade que as conduzia com mão de ferro para o exercício da castidade e do dever moral. No conto "O resto é perfume", por exemplo, a personagem principal é um símbolo do "aspecto de exceção" (DAL FARRA, 1985, p. 112) que define a trajetória histórica e social das mulheres, a quem ela se refere ao enfatizar que o isolamento é um sentimento genuinamente feminino, para o qual: "procuram um consolo, um analgésico, [...] na religião, esse maravilhoso unguento que faz sarar todas as chagas, no cumprimento do dever, o mais rígido, no amor, no sacrifício mesmo pelos seus ou pelos estranhos, na prática da caridade, na arte [...]." (ESPANCA, 2002, p. 97).³

¹ As expressões entre aspas são de autoria de José Carlos Seabra Pereira e foram utilizadas em uma das conferências de abertura do Colóquio Internacional "Florbela Espanca: o espólio de um mito" para definir o percurso poético florbeliano.

² Uma prova que pode atestar se não o engajamento de Florbela em movimentos políticos ou ideológicos pelo menos o seu envolvimento com a atmosfera republicana é o projeto abandonado *Alma de Portugal*, que ela diz ser "uma homenagem humildíssima à Pátria que estremeço". (Cf. MATTOSO, José (dir). *História de Portugal*. v. 06, Lisboa: Editorial Estampa, 2001)

³ Sobre o assunto, o leitor pode ter maiores detalhes no estudo "A condição feminina na obra de Florbela Espanca", sob a autoria de Maria Lúcia Dal Farra. (DAL FARRA, 1985, p. 111 a 122).

As correspondências de Florbela também dão testemunho desse sentimento de Sororidade⁴ com as mulheres que, a seu ver, eram vítimas de várias desventuras, porque sonhavam com um destino que lhes era negado, como demonstra uma das cartas trocadas com a amiga Júlia Alves:

Muito fracas e desgraçadas são as nossas almas de mulher, não são, Júlia? Que força temos nós? Que poder? Verdadeiras folhas de Outono que o vento arrasta! Amarelecidas folhas que todos pisam aos pés! Minha pobre Júlia, como eu neste instante tenho dó de todas! Que dores ignoradas, que soluços afogados na garganta, que estertores, que raivas heroicas, que desesperos cheios de fel!

Perseguidoras de sonhos que como as borboletas nos fogem, eternas cegas que tudo veem, pobres doidas que riem na desgraça, rugimos de dor às vezes como os leões no mais profundo covil... [...] Que heroínas nós somos às vezes! E que covardes! [...]

Esmagam-nos e nós rimos; fazem-nos desgraçadas, e nós cantamos! Mas que risos... mas que canções! Risos que são lágrimas, canções que são soluços... e os olhos húmidos são para o mundo olhos que falam de amor, e as bocas contraídas são para todos, bocas que riem às gargalhadas! E assim se escreve a história... e assim decorre a vida. (ESPANCA, 2002, p. 226)

O nível de consciência fraternal demonstrado por Florbela neste excerto torna difícil acreditar que ela tenha se exilado no seu mundo pequeno-burguês e menosprezado a sujeição das mulheres de sua geração, ainda que sua postura tenha decorrido mais de uma "reivindicação natural da dignidade pessoal" do que de "uma convicção cultural" ou "militância social", como assegura José Carlos Seabra Pereira. (PEREIRA, 2010, v. 1, p. 33).

O fato é que Florbela acabou se tornando um mito e uma voz isolada como "expressão do feminino na poesia portuguesa", como defende Jorge de Sena na conferência proferida no Clube dos Fenianos Portuenses cujo mote é o papel da poetisa como ícone da incompreendida condição da mulher e, principalmente daquela que, se afirmando como tal, "se distinguia do Homem genérico, que o mesmo é dizer, do sexo masculino tornado abstracto [...]" (SENA, 1946, p. 32)

⁴ De acordo com Thomas Bonnici, o termo Sororidade - ou *female bonding*, *woman-bonding* e *sisterhood* - diz respeito à "solidariedade interfeminina praticada por mulheres para romper ou aniquilar as estratégias patriarcais." Como é nascido no contexto do primeiro feminismo, muitas vezes, o conceito ainda deixa transparecer uma concepção separatista de gênero. Neste trabalho, entretanto, usamos o termo para definir o sentimento de Florbela Espanca não ser alheia às desventuras das mulheres de seu tempo, embora haja um consenso em afirmar que as ideias feministas não tenham sido o seu escopo. (BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007, p. 83-4)

Portanto, é mais crível que a condição feminina tenha sido uma constante desde a primeira Florbela, como já alertou Maria Lúcia Dal Farra, pois já no manuscrito *Trocando olhares* dois sonetos homônimos, intitulados "*A Mulher*", (ESPANCA, 1996, p. 52-3) são dedicados a esse ser, caracterizado como um "ente de paixão e sacrifício" que a sociedade destina à marginalidade ao reprimir uma característica que, no percurso literário de Florbela, vem liada à essência feminina: a aptidão para amar.

De fato, considerada bíblia de "iniciação amorosa", (DAL FARRA, 1986, p. 10) a obra da poetisa em questão se erige sobre esse pilar e sobre ele constrói a sua singularidade na literatura portuguesa, pois, ao longo de toda a sua trajetória literária, o amor é o motivo maior a partir do qual ela delineia sua identidade de mulher ou busca explicar as razões de sua profunda Dor⁵ existencial. Por esse motivo, tal sentimento é associado de modo intrínseco à constituição da *persona* florbeliana e às formas de relacionamento desta com o mundo circundante e com as convenções sociais.⁶

No citado manuscrito é possível perceber as entradas, ainda que comedidas, para um sensualismo primaveril salpicado de "casitas brancas", "crisântemos" coloridos, fontes, andorinhas, cravos vermelhos, que arrestam ares de festa ao universo lírico, como sugere o poema *Rústica*: "E fitando ao longe a ponte, / Com meu olhar cheio do teu, / diria a sorrir pro monte: / 'O cant'ro ficou na fonte / Mas os beijos trouxe-os eu..." (ESPANCA, 1996, p. 100)⁷

Ousando ir além, podemos dizer que esse é o mote para construir uma representação de feminino divergente daquela que a moral burguesa propunha e, por esse e outros motivos advindos de sua biografia, Florbela foi considerada um "antimodelo de feminino" depois de sua morte, (DAL FARRA, 1985) porque, através da manifestação resoluta de sua "sensibilidade desatada" (Id., 1986, p.10) e dos impulsos sensuais manifestos em seus livros de poesia, ela estiolava um ideário que mais tarde seria o modelo salazarista de família em que uma das únicas

⁵ O vocábulo Dor é aqui grafado com maiúscula, porque é a forma que a própria Florbela usava para se referir ao sentimento específico que a atormentava vida afora.

⁶ Cf. SILVA, Cleonice Nascimento da. *A busca da identidade feminina na poesia de Gilka Machado e Florbela Espanca*. Tese (doutorado em Literatura) - Faculdade de Ciências e Letras da Universidade "Júlio de Mesquita Filho", Unesp, Assis, 2003.

⁷ Todas as citações de poemas de Florbela serão preferencialmente feitas a partir da edição organizada por Maria Lúcia Dal Farra, por isso serão referidas apenas as páginas onde se encontram. Quando for o caso de usar outra edição, ela será especificada.

possibilidades de cidadania permitidas à mulher era o exercício dos papéis de mãe e de esposa.

Nesse sentido, vale lembrar a afirmativa de Freud de que alguém que transgride um tabu transforma-se ele próprio em um tabu, "porque possui a perigosa qualidade de tentar os outros a seguir-lhe o exemplo [...]. Assim, ele é verdadeiramente contagioso naquilo em que todo exemplo incentiva a imitação e, por esse motivo, ele próprio deve ser evitado." (FREUD, 2006, V.13 p. 28). As palavras do psicanalista dizem respeito a um processo muito similar ao que ocorreu com Florbela Espanca, pois, ao introduzir uma temática por si só repleta de interditos como o erotismo e fazê-lo de forma tão assertiva como ela o fez, a poetisa foi transformada num mau exemplo de comportamento e de moral para as mulheres de sua época.

A valorização extremada dos aspectos de exceção de sua biografia⁸ e a adoção de uma personalidade poética intensa e insaciável aproximaram-na da concepção de escritor maldito desenvolvida por Luiz Pacheco (1925-2008) num artigo publicado no *Diário de Lisboa* de 1971. Para este editor, a maldição é decorrente "de um certo tipo de comportamento com incidências sociais", pois o escritor, como homem público, possui "moral e honra" também públicas. (PACHECO, 1971a, p. 1) Adiante, Pacheco diz que "há entre o maldito e seu meio motivos mais fortes, vitais, de discordância, a saber a tal razão, um desfazamento ético, logo cívico, estético também." (Id., 1971b, p.1) Assim, é comum o escritor maldito nutrir pela sociedade um profundo "desdém", manifesto pela "desfaçatez" de suas atitudes e, em decorrência disso, é tido geralmente como um pária, um desajustado, cuja conduta ofende as regras de convivência social. Consequentemente, "a MALDIÇÃO conduz a uma despromoção ou desclassificação social" e a obra do maldito, como espelho dessa conjuntura, "não presta para nada à grande maioria dos contemporâneos," embora muitos deles façam questão de lê-la. (Id., 1971b, p. 2)

⁸ Ao longo de sua vida, Florbela Espanca sofreu diversas acusações infundadas e são essas que atribuíram o "aspecto de exceção" à sua biografia, pois se referem a fatos que a moral convencional considera reprováveis como, por exemplo, o fato de Florbela ser filha de um relacionamento extraconjugal, de ter sido casada três vezes tendo se divorciado duas, de supostamente ter cometido um aborto e ter pelo irmão um amor incestuoso e, por fim, de ter dado cabo da própria vida com remédios para depressão.

O período em que Florbela debuta no universo literário português de fato é marcado por significativas rupturas com as formas tradicionais de conceber a arte e a literatura. As mudanças propostas pelo grupo de *Orpheu*, trazidas diretamente da França e da Inglaterra, revalorizaram a atmosfera finissecular e irmanaram os escritores em um sentimento de inadaptabilidade⁹ que os impeliu a criar "formas de pensar e de viver alternativas aos hábitos oficiais". (RAMOS, 2001, p. 573). Florbela, como representante feminina de uma tendência mais intimista, o "sosismo"¹⁰ nobreano, manifestou uma personalidade poética cuja principal característica era a supersensibilidade e a falta de afinidade com a maneira trivial de viver de toda gente.

As consequências dessa atitude assumida pela poetisa nem sempre foram as melhores: ou ela foi vítima de detrações daqueles que, movidos "pelo ciúme e pela inveja, [...] entraram de murmurar pequenas intimidades, deturpadas pela calúnia; [...]" (REGUENGO, 1932, p. 3) ou foi praticamente esquecida pelos seus contemporâneos, incluído nessa leva António Ferro que, num texto de 1931, revolta-se "contra essa injustiça", mas também confessa que ele mesmo deixara Florbela "arrumada no [s]eu ficheiro" e, somente depois da publicação póstuma de *Charneca em Flor*, devotou-lhe alguma atenção (FERRO, António. Uma grande poetisa portuguesa. *Diário de Notícias*, Lisboa, 24 fev. 1931, p.1, col 1 e 2).

Também cabe mencionar aqui toda a polêmica travada nos meios de comunicação em virtude da colocação do busto da poetisa no jardim público de Évora,¹¹ motivando inclusive o padre José Augusto Alegria a escrever o livro *A poetisa Florbela Espanca: o processo duma causa*, para tentar demover da ideia aqueles que eram favoráveis à homenagem. Tais episódios demonstram de modo

⁹ Segundo Rui Ramos, os inadaptados foram "aqueles que não queriam ser iguais à maioria, os principais interessados em que o Estado reconhecesse o direito dos indivíduos à liberdade de consciência e a regularmente eleger o governo. Em última instância, eram eles também quem estava apostando em rebater a ideia de que a ortodoxia era possível, isto é, de que a verdade absoluta estava ao alcance do homem, argumento que justificara a imposição de alguns dogmas." (RAMOS, 2001, p. 573)

¹⁰ Postura diante da vida alicerçada na obra *Só*, de António Nobre, que consistia na hipervalorização da subjetividade e da solidão humanas.

¹¹ Para dimensionar a polêmica basta verificar que ela perdurou por quase duas décadas: desde que Celestino David e António Ferro lançam no *Diário de Notícias* a ideia da homenagem (1931) até a inauguração do monumento (1949). Nesse intervalo de tempo, travou-se na imprensa uma luta constante entre os defensores da causa e os detratores da imagem da poetisa. (Cf. ALMEIDA, 1943; DAVID, 1944; ALMEIDA, 1944; RÉGIO, 1944 a, b e c; *Notícias de Évora*, 1944; CONCEIÇÃO JR., 1945; *BOLETIM DA CASA DO ALENTEJO*, 1945 e GROMICHO, 1947)

singular a nódoa que a imagem da poetisa representava para a sociedade portuguesa do seu tempo, pois, além do clérigo afirmar literalmente que a sensibilidade de Florbela "tresanda a bordel" e que "sua sinceridade é imoral" (ALEGRIA, 1956, p. 126-7), ele diz que ela não era digna da homenagem, pois:

Levantar uma estátua a uma mulher cuja obra reflecte uma posição perante a vida, diametralmente oposta à que está na própria base da Constituição do Estado Português, é praticar um acto de sabotagem, porque representa uma traição ao que se jurou defender. (ALEGRIA, 1956, p. 164).

Na verdade, a posição assumida por ele, obviamente de acordo com seu vínculo religioso, não estava muito distante da opinião de muitos outros intelectuais do período que, como foi visto no capítulo anterior, acreditavam que uma literatura como a produzida pela poetisa era perniciosa devido ao manifesto apelo erótico e à representação do feminino não condizente com o recomendável.

Tal situação, como alerta Maria Lúcia Dal Farra, fez com que houvesse uma tentativa por parte de muitos estudiosos de enquadrar a obra florbeliana nas convenções morais, nas regras dos "bons costumes", promovendo um exorcismo daquilo que era considerado contraexemplo. Assim, em lugar do êxtase erótico de alguns sonetos foi enfatizada sua profunda Dor existencial ou o "puro misticismo", pois era "preciso domá-la, domesticar, se possível, a sua obra, discipliná-la dentro das normas requeridas ao comportamento feminino." (DAL FARRA, 1985, p. 112)

Se levarmos em consideração, como Octavio Paz, que a sexualidade está ligada à nossa porção animal, mas o amor e o erotismo fazem parte de nossa faceta humana e, por isso, estão sujeitos aos aspectos culturais, (PAZ, 1994) não seria forçosa a afirmação de que a utilização dessa temática por Florbela Espanca pode se configurar uma forma de subversão dos papéis sociais destinados ao ser feminino. Assim, sob essa perspectiva, vários poemas dos três livros publicados da poetisa, a saber, *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de Sórora Saudade* (1923) e *Charneca em Flor* (1931),¹² serão analisados ao longo deste capítulo levando-se em consideração que o discurso florbeliano se erige como uma força subversiva que

¹² Cabe ressaltar que os dois primeiros livros foram publicados ainda em vida pela própria Florbela e o último, acrescido de uma seleta de sonetos esparsos, intitulada *Reliquiae*, veio a público somente no ano seguinte de sua morte. Cabe dizer que neste trabalho não consideraremos *Reliquiae*, pois este não foi uma obra organizada pela autora, mas sim por Guido Battelli.

"vasculha os ritos sociais, os jogos de sedução, os interditos, os privilégios - a maldição [...] (DAL FARRA In: ESPANCA, 1996, orelha) e, com isso, põe em questionamento toda uma cultura do feminino justamente a partir de uma peculiaridade tradicionalmente atribuída à mulher:¹³ o amor. Na verdade, esse era o filão explorado por quase todas as poetisas do período,¹⁴ contudo, o diferencial de Florbela Espanca reside no fato de ela não se contentar em tematizar os reveses da relação amorosa, preferindo conferir a tal sentimento a capacidade de perfazer-lhe a identidade poética, dando um contorno ao assunto bem diverso de outras contemporâneas.

3.2 *Livro de Mágoas* ou o desejo de completude.

O debate platônico desenvolvido em *O banquete* ressalta a importância e a complexidade do amor como um sentimento que une os homens de virtude em busca de ideais comuns e, por esse motivo, é capaz de auxiliar até mesmo na organização de uma sociedade mais saudável.¹⁵ Contudo, a fala de Aristófanes atribui a origem desse sentimento ao mito do andrógino, ligando-o inelutavelmente à carência, pois esses seres passaram a buscar incessantemente a sua "outra metade" da qual foram separados por Zeus. "É, portanto ao desejo e procura do todo que se dá o nome de amor." (PLATÃO, 2001, p. 13)

Marilena Chauí, aprofundando a concepção platônica do termo, afirma que a origem do vocábulo desejo é o verbo grego *desidero*, derivado, por sua vez, de *sidus*, ou *sidera*, sua forma no plural, que significa estrela.¹⁶ Desse significado primevo advém, então, *desiderare* que significa "abandonar o alto ou ser por ele abandonado." Esse rompimento da conexão com os astros, ou com o cosmos,

¹³ Vale lembrar que o amor era considerado parte da natureza da mulher, como já vimos nos capítulos precedentes, mas, longe de ser uma característica de valorização, era uma forma de ressaltar a fragilidade do sexo feminino.

¹⁴ Vários títulos presentes nas resenhas analisadas no capítulo anterior podem comprovar a preferência das escritoras pela temática, inclusive porque era uma das principais queixas dos críticos.

¹⁵ Convém aqui especificar que a sociedade grega era regida por princípios universalistas, então era natural a associação do sentimento amoroso não ao indivíduo, mas ao coletivo, por isso a valorização do amor como organizador da sociedade.

¹⁶ *Sidera* é uma figura formada por um conjunto de estrelas, portanto, uma constelação.

ocasiona o sentimento de incompletude, essa "carência, vazio que tende para fora de si em busca de preenchimento [...]" (1990, p. 22-3).

Essa percepção platônica de amor, centrada na falta como prerrogativa para a sua existência, acabou fazendo com que o termo "amor" adquirisse o mesmo significado que desejo, sentimento que se nutre também da carência do objeto desejado. Embora o desejo de que trata Platão se refira mais especificamente à porção do amor sublime e não ao desejo carnal, é conveniente dizer que na poesia de Florbela Espanca ambos aparecem de forma muito coesa e são poucas as vezes em que o leitor consegue perceber claramente essa distinção.

Cabe lembrar também que, ao longo do processo civilizacional, houve a separação do binômio corpo/alma e foram-lhe atribuídas funções diferentes: o corpo passou a ser associado à sexualidade humana naquilo que ela se assemelha ao animal e a alma aos aspectos elevados, sublimes do sentimento. Desse modo, o amor, não mais associado ao sexo, sofreu uma espécie de purificação, de dessexualização, passando a ser visto de forma mais espiritualizada. Como assegura Marcuse:

a força plena da moralidade civilizada foi mobilizada contra o uso do corpo como mero objeto, meio, instrumento de prazer; tal coisificação era tabu e manteve-se como infeliz privilégio de prostitutas, degenerados e pervertidos. Precisamente em sua gratificação e, em especial, em sua gratificação sexual, o homem tinha de comportar-se como um ser superior, vinculado a valores superiores; a sexualidade tinha de ser dignificada pelo amor. (MARCUSE, 1975, p. 175-6)

Na primeira obra de Florbela Espanca, o *Livro de Mágoas*, o desejo se manifesta de modo mais evidente como um desejo de completude e alcança a sua maior expressão não só na aspiração de ser reconhecida por seus pares como uma grande poetisa, mas também na maneira intensa e permanente com que o sujeito lírico declara sua solidão e o seu desencontro com o amor, apresentando-se como um ser desconexo do mundo e aprisionado num universo onírico onde essa sua insuficiência pode ser amenizada: "Se me ponho a cismar em outras eras / Em que ri e cantei, em que era qu'rida, / Parece-me que foi noutras esferas, / Parece que foi numa outra vida..." (p. 136).

Para Maria Lúcia Dal Farra, a poesia florbeliana é consequência do embate entre dois inconciliáveis princípios: o "princípio de realidade" e o "princípio de

prazer". E desse descompasso decorre a profunda Dor existencial revelada em toda sua obra, uma vez que "o enfrentamento da realidade tende sempre a decretar a queda do sonho." (DAL FARRA, 1986, p. 10). Dentro desse viés, é compreensível que o erotismo presente na obra em questão seja marcado por um "sinal de menos", não somente porque ligado "a uma inaptidão, a uma incapacidade que é muito típica do erotismo: a de expressá-lo com propriedade" como quer a própria Dal Farra, (Id., 2002, p. 20) mas também porque Florbela ainda não crê na possibilidade de concretização plena do amor, ele só pode existir enquanto ideia, portanto, enquanto falta, como sugerem os versos de "*Eu...*": "Sou talvez a visão que Alguém sonhou, / Alguém que veio ao mundo pra me ver, / E que nunca na vida me encontrou!" (p. 133)

Segundo as proposições freudianas de *O mal estar da civilização* (1929/1930), há uma tensão entre a sexualidade e a cultura, pois esta procura sempre domar os instintos libidinais a fim de que o ser humano possa conviver segundo as regras morais impostas pelo seu grupo. Ainda segundo o psicanalista, um dos principais meios de o homem amenizar suas pulsões é a sublimação, caracterizada como "as atividades humanas que, aparentemente, não estão relacionadas à sexualidade." (MARTINS, 2011, p. 19) Neste caso, há uma dessexualização do desejo ou uma espécie de expurgação daquilo que não é nobre ou elevado no sentimento a fim de torná-lo aceitável pela moral e valorizado socialmente. É, portanto, um desvio dos objetivos de uma pulsão sexual com a função de atenuar a nossa própria natureza.

Como obra inaugural, é bem provável que Florbela Espanca quisesse adotar um tom mais precavido para se proteger justamente de uma crítica ainda imbuída de valores morais tradicionalistas e arcaicos como já vimos, principalmente no que diz respeito ao comportamento das mulheres. Assim, dos 32 sonetos que compõem *Livro de Mágoas*, apenas 10 deles fazem referência ao amor ou apontam muito sutilmente para um erotismo velado, dos quais apenas 4 são estruturados mais abertamente a partir dessa temática e apenas 2 colocam maior ênfase no amor erótico e, por esse motivo, serão os enfocados neste tópico.

A observação de toda a poética florbeliana permite afirmar que o amor, embora quase sempre vinculado à dor e à angústia, é a linha mestra que conduz o processo evolutivo de sua criação até a maturidade estética alcançada em *Charneca em Flor*. (RÉGIO, 1981, p. 17). Em *Livro de Mágoas*, principalmente, a condição de

desamparo¹⁷ e a certeza da impossibilidade do encontro com o objeto desejado - porque ela sonha com "o amor de um Deus" (p. 234) - muitas vezes, culmina na necessidade de sublimação do desejo. No entanto, como o próprio desamparo solicita e legitima a presença do outro, o adiamento do prazer por meio da sublimação funciona, então, como um artifício de autoproteção contra o desprezo do amado ou contra sua própria personalidade insaciável.

Nos versos do soneto "Amiga", o jogo de sedução obedece às regras do amor cortês e o sujeito lírico, feminino, se posta subordinado diante do amado a implorar por um amor que sabe irrealizável. Contudo, a inovação que Florbela promove no modelo herdado das cantigas trovadorescas é que ela não renuncia à realização do desejo, mas coloca justamente nesse quesito a possibilidade de transformar a ausência/desprezo do ser amado ("não queres") em presença. Contudo, essa presença é virtual, só existe no seu sonho e, portanto, é ela quem controla.

É importante observar que o soneto se constrói a partir de um discurso proferido por uma pessoa poética que, desde o início, faz questão de assumir a sua condição de mulher que, aparentemente, aceita resignadamente ser a parte passiva no relacionamento como sugere o verbo no imperativo - "Deixa" -, sugerindo que o outro é quem vai decidir os rumos da relação. Contudo, o fato de a voz poética ser do gênero feminino é bastante simbólico se pensarmos que historicamente as mulheres foram afastadas do direito de voz ou tiveram o seu discurso moldado segundo padrões nem sempre voltados para as suas reais aptidões. A poesia, portanto, parece ser a forma encontrada por Florbela para restituir esse direito às suas iguais.

Para sua *persona*, contudo, o relacionamento amoroso é a busca do "ideal na dor", (ESPANCA, 1996, p. 309) por isso, uma possível reciprocidade, ou seja, a concretização do amor, ao contrário do que se poderia pensar, torná-la-ia "a melhor" das mulheres, porque também a tornaria "a mais triste" delas:

Amiga

Deixa-me ser tua amiga, Amor;
A tua amiga só, já que não queres

¹⁷ Freud denomina desamparo biológico aquele que acompanha o recém-nascido até sua autonomia e desamparo psíquico aquelas situações de tensão psíquica enfrentadas pelo sujeito maduro sobre as quais ele não tem controle e, por isso, são um "símile" do desamparo biológico (primordial). (Cf. FREUD, 2006, v. 20)

Que pelo teu amor seja a melhor
A mais triste de todas as mulheres.

Que só de ti, me venha mágoa e dor
O que me importa a mim?! O que quiseses
É sempre um sonho bom! Seja o que for
Bendito sejas tu por m'o dizeres! (p. 147)

A *coita d'amor*, então, adquire aqui um contorno diverso da origem, não somente porque a poetisa assume a vassalagem amorosa, outrora um posto ocupado pelo homem, mas também porque a torna uma questão existencial, uma vez que não é mais originária do desprezo do ente amado, mas da própria incapacidade de permanência/realização do sentimento amoroso: "Até o amor nos mente, essa canção / que o nosso peito ri à gargalhada, / Flor que é nascida e logo desfolhada, / Pétalas que se pisam pelo chão!..." (p. 154) Assim, a inconstância amorosa, enfaticamente tematizada por Florbela e frequentemente vista como perversão pelos seus críticos, na verdade, é o principal motivo de sua Dor.

Marilena Chauí assegura que o desejo, como "forma de nossa relação originária com o outro", "é relação peculiar porque, afinal, não desejamos propriamente o outro, mas desejamos ser para ele objeto de desejo." (CHAUÍ, Op. cit., p. 25) Nesse processo, o que é proposto é uma inversão de funções, pois o ser desejante, na verdade quer tornar-se o desejado, o objeto do olhar do outro. Essa dinâmica, na poesia de Florbela Espanca é um importante mecanismo de instauração do narcisismo, pois é a partir disso que ela passa a descrever-se continuamente, buscando desvendar as múltiplas faces de uma mulher que pode ser Eva, Lilith, Medusa, princesa ou pantera, mas sempre dolorosamente amante.

Assim, se no poema florbeliano de início a pessoa poética implora pelo amor do outro, a partir da terceira estrofe, há o estabelecimento de uma estratégia de sedução que visa movê-lo¹⁸ para junto de si:

Beija-me as mãos devagarinho...
Como se os dois nascêssemos irmãos,
Aves cantando, ao sol, no mesmo ninho...

Beija-mas bem!... Que fantasia louca
Guardar assim, fechados, nestas mãos,
Os beijos que sonhei pra minha boca!... (p. 147)

¹⁸ O termo mover, do latim *moveo*, também traz em sua raiz etimológica o sentido de inspirar dó ou compaixão a alguém.

A atitude de submissão e de resguardo que parece imperar no início do poema - "Beija-me as mãos devagarinho / Como se os dois nascêssemos irmãos," - portanto, revela-se um sortilégio, uma estratégia de sedução atribuída ao ser feminino e de que Florbela lança mão mais para exercer o domínio sobre a vontade do amante do que para realmente subordinar-se a ele. A sublimação, neste caso, torna-se uma forma de manifestação desse poder, pois, ao manter "fechados" nas mãos os beijos que guardou para a boca, a poetisa deixa claro que quem comanda o jogo amoroso é ela. Afinal, como já alertou Rougemont, "retardar o prazer não será a mais elementar astúcia do desejo? (1989, p. 48)

Mais do que isso, a ousadia de Florbela também se revela no fato de quebrar um protocolo que a própria tradição literária, através do lirismo trovadoresco, eternizou: que as mulheres eram um componente mais figurativo que ativo na conquista. Desse modo, o fato de ela conceder a iniciativa da conquista amorosa e o domínio das estratégias de sedução ao ser feminino ia de encontro com toda uma cultura que convencionou a passividade, a espera, a recusa e a ausência do apetite erótico como atributos tipicamente femininos.

Outra peculiaridade que tem sido apontada na obra de Florbela Espanca é o narcisismo,¹⁹ porque a poetisa está sempre a transformar a paixão irrealizável, porque vertida para o próprio eu, em motivo para colocar em destaque a sua personalidade egótica. Assim, ao mesmo tempo em que expressa a Dor advinda do embate com o próprio sentir, tal qual o mito de Narciso, o que importa para Florbela é o próprio sentir. Essa relação com o sentimento, portanto, possui uma porção trágica que a impele para uma saudade indecifrável e para um desejo de morte; dois motivos que se fazem presentes ao longo de toda a sua produção e são muito claramente expressos em "*A minha tragédia*":

Ó minha vã e inútil mocidade
Trazes-me embriagada, entontecida!...
Duns beijos que me deste, noutra vida,
Trago em meus lábios roxos, a saudade!...

¹⁹ O leitor pode consultar os seguintes textos sobre o narcisismo na obra florbeliana: CARVALHO, Adília Martins de. "Reflexos Narcísicos em Florbela". In *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994). Évora: Vega, 1997, p.83-97 e TAVARES, Diogo Ivens. O Narcisismo de uma poetisa. *Portucale*. Vol. IX, n.º 51-52. Porto: Emp. Ind. Gráfica Porto, p. 106-120. Mai-Ago. de 1936.

Eu não gosto do sol, eu tenho medo
Que me leiam nos olhos o segredo
De não amar ninguém, de ser assim! (p. 157)

Aqui é importante notar que a mocidade foi a época da intensidade erótica, dos beijos embriagadores que ainda permanecem na memória do eu lírico. Contudo, o discurso dela é emblemático, pois deixa evidente toda a carga censória imposta à mulher quando diz que não gosta do sol pelo receio de que os outros "leiam" em seus olhos o "segredo de não amar ninguém". Florbela revela, então, que a sua tragédia é não ser como a maioria, não agir segundo a convenção e, por isso, viver à margem.

Nas suas obras, o sentimento amoroso, muitas vezes, também adquire uma conotação quase religiosa, pois o ser amado é visto como um "Deus: princípio e fim". (p. 171) Em "*De joelhos*", ela apropria-se da imagem do Deus-menino para transformar o poema em um culto em louvor a um fato emblemático que é o nascimento do ente amado, estendendo graça a todos aqueles que possibilitaram a existência dele desde a concepção - "gerou":

De joelhos

"Bendita seja a mãe que te gerou."
Bendito o leite que te fez crescer.
Bendito o berço aonde te embalou
A tua ama, pra te adormecer!

Bendita essa canção que acalentou
Da tua vida o doce alvorecer...
Bendita seja a lua que inundou
De luz, a terra, só para te ver...

Benditos sejam todos que te amarem,
As que em volta de ti ajoelharem,
Numa grande paixão fervente e louca!

E se mais que eu, um dia, te quiser
Alguém, bendita seja essa Mulher,
Bendito seja o beijo dessa boca!! (p. 152)

A anáfora com que Florbela inicia sete dos catorze versos do soneto confere ao seu texto uma similaridade com a estrutura discursiva da benção.²⁰ Na tradição

²⁰ O vocábulo benção, cuja etimologia é o hebraico *berakah*, tem o radical *brk* que pode ser associado ao ato de "ajoelhar-se para adorar" e à "submissão que esse gesto implica", ou à "força vital do órgão sexual". Disso decorre que a essência do vocábulo é a ideia de vida, de fecundidade

religiosa, esse rito realiza-se por intermédio da palavra, pois significa originalmente dizer, anunciar ou desejar o bem para alguém ou para algo e só deve ser impetrado por alguém que possua autoridade para tal ou uma relativa superioridade em relação ao abençoado. É, portanto, ambígua a postura do eu poético neste soneto, pois o título "De joelhos" sugere uma subordinação diante de algo, mas o fato de tomar para si o poder de abençoar é um indício de sua personalidade determinante e consciente de sua capacidade de sedução pelo discurso que ela dirige a esse "tu".

Indo além, o coro de vozes, evidenciado pelo uso das aspas no primeiro verso, evidencia um intertexto com a tradicional oração católica, "Ave Maria", entretanto Florbela, como uma espécie de "sacerdotisa do amor", promove uma releitura dessa prece, pois a mulher-mãe e todas as outras pessoas e coisas são abençoadas, porque, como ela, são capazes de amar. Como mediadora dessa benção, Florbela se impõe diante das outras mulheres que, mesmo nutrindo uma "grande paixão fervente e louca!" pelo mesmo objeto do seu amor, não podem suplantá-la, pois ela tem consciência de que é "a manhã" que "apag[a] estrelas! (p. 226)

O feminino, portanto, é revestido de uma importância simbólica neste soneto, haja vista a grafia em maiúscula de "Mãe" e "Mulher". Em ambos os casos, a maternidade e a sedução, funções tradicionalmente associadas ao feminino, remetem também para representações do feminino que a tradição religiosa e também a literária têm contribuído para manter. Mais do que isso, ao tomar uma dessas imagens do universo religioso e associá-la ao amor desvinculado da santidade, Florbela confere ao ser feminino um viés subversivo numa cultura cujo perfil histórico foi delineado em sua essência pela ideologia cristã: "E se mais que eu, um dia, te quiser / Alguém, bendita seja essa Mulher, / Bendito seja o beijo dessa boca!!" (grifo nosso.)

Segundo Denis de Rougemont, "as religiões conhecidas tendem a *sublimar* e levam a condenar a sua vida 'finita'. O deus Eros exalta e sublima os nossos desejos, reunindo-os num desejo único que conduz à sua negação. O objectivo final dessa dialéctica é a não-vida, a morte do corpo." (Op. cit., p. 57) Contudo, o

e de gratidão, pois, ao impetrar a benção, deseja-se que o bem e a prosperidade alcance o outro. Mais do que isso, o ato de abençoar em si já é um bem, não somente porque pressupõe agradecer antecipadamente por algo futuro, mas também porque implica o sentimento de união, de reconciliação e de fé que coloca o homem em sintonia com o mundo divino que é, desse modo, movido em favor do outro. (LÉON-DUFOUR, 1972, p.103)

sacrifício do corpo de Cristo reconciliou o homem com o próprio corpo, fazendo nascer uma forma de Eros purificado. Ainda para ele, a partir dessa reconciliação, "Amar torna-se uma acção positiva, uma acção de transformação." (Id. *ibid.*; p. 58) Dentro dessa perspectiva, a apropriação dessa semântica religiosa para se referir ao seu amor, simbolicamente nos remete para o renascimento proporcionado por Cristo, pois é através desse "tu" com quem ela dialoga incessantemente ao longo de toda a sua obra que se forma o "elo de ligação dela com a vida", (JUNQUEIRA, 1992, p. 62) é dele que emana a força vital desse eu lírico feminino, pois esse "tu" que desperta um sentimento passional tão intenso é o seu Messias, aquele que a redimiui da solidão.

Enfim, como mencionado em um artigo publicado na revista *Pensamento*, por Z. Larbak:²¹ "Florbelá D'Alma sonhou na sua 'tôrre de marfim' com um amor único. Amor que teria a loucura da paixão sem limites; que teria os ímpetos de esfaimados; que teria inconsciência do abandono total por tudo aquilo que não fosse esse amor." (LARBAK, 1938) De fato, essa busca incessante, mas também frustrada, pelo amor e a sua "*Vaidade*" (p. 132) em ser "a Poetisa eleita" foram as temáticas que impulsionaram todo o seu processo criativo, a ponto de estes serem os motivos principais do penúltimo soneto do livro ora analisado:

Em busca do Amor

O meu Destino disse-me a chorar:
"Pela estrada da Vida vai andando;
E, aos que vires passar, interrogando
Acerca do Amor que hás de encontrar."

Fui pela estrada a rir e a cantar,
As contas do meu sonho desfiando...
E noite e dia, à chuva e ao luar,
Fui sempre caminhando e perguntando...

Mesmo a um velho eu perguntei: "Velhinho,
Viste o Amor acaso em teu caminho?"
E o velho estremeceu... olhou... e riu...

Agora pela estrada, já cansados
Voltam todos p'ra trás, desanimados...
E eu paro a murmurar: "Ninguém o viu!..." (p.161)

²¹ Z. Larbak é o pseudônimo do escritor José dos Santos Cabral, autor de obras em prosa e de diversos estudos críticos acerca da obra de Camilo Castelo Branco. (Disponível em: <<http://pt.goldenmap.com/Alexandre_Cabral>> Acesso em: 06 de dez. de 2013.)

3.3 *Livro de "Sóror Saudade": entre o desejo aspiração e o desejo-apetite.*

A aparição do *Livro de "Sóror Saudade"* (1923) acarretou certo desconforto em vários setores da sociedade portuguesa por inúmeros motivos. Primordialmente, porque era uma poesia feita por mulher e falava de experiências amorosas, de paixões e de desejos proibidos num tempo em que às mulheres era recomendada a contenção de tais sentimentos. Depois, o fato de associar a imagem da freira, símbolo da esposa de Cristo, a uma poesia com tal temática também foi considerado um ato de profanação de toda uma cultura devotamente afeita aos assuntos religiosos.

Como o título da obra aponta, o que a poetisa demonstra neste livro é uma capacidade de manifestar com muita propriedade um sentimento que ao longo da história tem sido visto como inerente ao povo português: a saudade. No entanto, essa temática não vem dissociada do amor, uma vez que, para Florbela, ambos os sentimentos são vitais e, por isso, nesta obra, destaca-se uma mulher que consegue verter sua sede de amor, embora enclausurada. A passiva tristeza anterior convive agora com uma necessidade urgente, ainda que contida pelo burel, de declarar ao mundo o desejo da presença do corpo do "outro", metonificado por olhos, mãos, boca, pele, que ela reclama para si insistentemente.

Certamente, o fato de epigrafar este livro com a primeira quadra do soneto que Américo Durão lhe dedicara na "Página literária" do jornal *O Século* em 27 de dezembro de 1919 - "Irmã, Sóror Saudade, ah! se eu pudesse / Tocar de aspiração a nossa vida, / Fazer do mundo a Terra Prometida / Que ainda em sonhos me aparece!" - (p. 165)²² bem como o fato de iniciá-lo com o soneto "*Sóror Saudade*" demonstram não só um gesto de gratidão ao colega de faculdade por ele ter-lhe presenteado com este codinome que tão bem define a sua identidade poética, (JUNQUEIRA, 1992, p. 76)²³ mas também sugere uma empatia com essa faceta identitária da alma portuguesa. Entretanto, por ora, convém questionar por que

²² A epígrafe foi transcrita da edição dos sonetos florbelianos utilizada ao longo deste trabalho.

²³ Tal "interlocução", termo preferido por Maria Lúcia Dal Farra a "influência" porque define melhor a relação entre ambos, data de antes, pois já no manuscrito *Trocando olhares* os cinco poemas finais, constantes numa separata intitulada "Sonetos", são a ele dedicados. (Os sonetos são "Desalento", "A Um Livro", "Maior Tortura", "Cegueira Bendita", e "Noivado Estranho", respectivamente às páginas 118 e seguintes.) Tal informação, além de comprovar que essa relação amistosa e literária era mais antiga do que supunha a crítica literária coeva, também indica o diálogo da poetisa com um meio literário até então dominado pelo sexo masculino. (Cf. DAL FARRA, 1994)

Florbela se afeiçoou em especial a este nome a ponto de ser ele o epônimo do seu livro se, ao longo de toda a sua obra, tantos outros foram usados por ela para se definir?

Na visão de António Cândido Franco no estudo introdutório da mais nova edição do *Livro de Sórora Saudade*, a adoção dessa máscara:

é uma forma do sujeito poético se outrar, na assunção duma personalidade distinta, outra, a de Sórora Saudade, tocada na verosimilhança de forma física encarnada. Aquilo que no poema de Durão era um simples sobrenome para a mesma pessoa, a poetisa do *Livro de Mágoas*, passa a ser no de Florbela uma personalidade distinta, verosímil, com estatuto poético, quer dizer, uma personagem de ficção. (FRANCO, Estudo introdutório. In: ESPANCA, 2012, p. 55)

Porém, a saudade na poesia florbiana não é uma saudade comum, como a que temos de algo vivido ou de alguém que se foi, mas permaneceu na memória, é uma "saudade louca", que tem "a capacidade de criar um plano ideal, uma dimensão enlouquecida da realidade, fruto do desdobramento dramático." (Id. *ibid.*; p. 73)

As palavras do escritor colocam a despersonalização e, conseqüentemente, a crise de identidade como princípio norteador desta obra, quesito que, como já apontou Renata Soares Junqueira, (2003) erige Florbela entre os expoentes da literatura portuguesa da modernidade. Contudo, mais do que um "sortilégio",²⁴ essa parece ser uma peculiaridade da sua alma alentejana, aguçada pelo limite geográfico onde viveu a maior parte da sua vida: Vila Viçosa e Évora, lugares de uma religiosidade entranhada e de personagens da realeza que remetem a um mundo mítico intimamente ligado à constituição da memória coletiva de Portugal e, conseqüentemente, da formação cultural da nação.

Acresce ainda o fato de ter se convencido que a mulher é quem melhor expressa o sentimento de saudade, pois possui propensão para o sofrimento, para a contemplação e para a melancolia, conforme assegura Roland Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso*, ao falar da ausência e de suas conseqüências: "Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera) o

²⁴ Renata Soares Junqueira usa a palavra "sortilégio" para se referir ao fato de Florbela adotar diversas máscaras para se apresentar ao leitor.

homem é conquistador (navega e aborda). É a mulher que dá forma à ausência: [...]” (1981, p. 27)

Sob tal perspectiva, é possível afirmar que a predileção de Florbela também a coloca em sintonia com a tradição literária portuguesa, representada pelo legado das cantigas de amigo, pela novela quinhentista *Menina e moça*,²⁵ do também alentejano Bernardim Ribeiro, e pelas cartas de amor de Sórora Mariana Alcoforado. São casos em que há um discurso performativamente feminino, cujo mote é a saudade do amado ausente, em que a dor decorrente desse sentimento transforma-se em discurso que rememora o outro e, dessa forma, transforma a ausência em presença, uma vez que o objeto amado é mantido vivo na lembrança através da linguagem.

Se pensarmos nessa relação de Florbela com a tradição literária portuguesa, vemos que o nome "Sórora Saudade" denota o amadurecimento intelectual dela ao se apropriar dessa tradição e usá-la para denunciar a pretensão do patriarcado de acreditar que:

Se as mulheres podiam ser consideradas, pura e simplesmente, "incapazes de literatura", os homens letrados tinham, pelo contrário, razões historicamente consagradas para confiar na própria capacidade de protagonizarem, no discurso literário e não só, uma espécie de polifonia identitária, fazendo-se porta-vozes da experiência humana em toda a sua diversidade, inclusive a de género. (KLOBUCKA, 2008, p. 22)

Seguindo a ideia de Mikhail Bakhtin de que a palavra é um "signo ideológico" que sempre se revela um "*indicador* mais sensível de todas as transformações sociais", (BAKHTIN, 2012, p.42) inclusive as vindouras, aquelas que são ainda imperceptíveis, mas encontrarão "sua expressão nas produções ideológicas acabadas", não é exagero afirmar que a poesia de Florbela é uma forma de (re)apropriação desse discurso expropriado das mulheres no intuito de promover a (re)integração delas a um patrimônio cultural naturalmente atribuído ao ser feminino, mas de cuja construção ele foi aliado no decorrer da história.

Neste livro, o dualismo da *persona* florbeliana é representado pela clausura - simbolizada pela imagem da monja - e pelo transbordamento erótico - simbolizado pela "chama rubra sempre a arder". Tal característica coloca em evidência os

²⁵ A referida obra bernardiniana foi, em primeira instância, intitulada *Saudades*. Cf. RIBEIRO, Bernardim. *Obras de Bernardim Ribeiro*. Helder Macedo e Maurício Matos (Org.) 1. Ed. Lisboa: Editorial Presença, 2010.

paradoxais estados de alma desse sujeito poético que está sempre em dissonância com a trivialidade do mundo circundante. Talvez por isso, Florbela parece sempre estar sempre num entre-lugar e toda essa tensão torna-se perceptível em seu trabalho através do confronto entre o sagrado e o profano, o humano e o divino, o passado e o presente, o sonho e a realidade.

Dito isso, cabe lembrar que a poética de Florbela se constrói pelo conflito entre o princípio de realidade e o de prazer, assim, a saudade vai além de ser um atributo meramente performático da sua alma feminina, configurando-se um mote que possibilita à poetisa criar um mundo além do real sensível, uma espécie de anamnese do paraíso perdido, lugar do "como se", conforme afirma Derivaldo dos Santos, (SANTOS, Estudo Introdutório. In: ESPANCA, 2012) onde os reveses de sua condição de amante são ultrapassados e ela pode ser "tudo que no mundo há de maior". (ESPANCA, 1996, p. 178) É o que assegura Ana Luísa Vilela quando afirma que na obra florbeliana:

A linguagem erótica encontra irremediavelmente a linguagem da transcendência. O amor divino é irremediavelmente infeliz: não sobrevive senão pela ausência e pelo limite. Busca, em desvario, transfigurar a presença pela palavra; só na busca dolorosa de expressão intui usufruir-se. (VILELA, In LOPES, 1997, p. 121)

De fato, especificamente em *Livro de "Sóror Saudade"*, há uma batalha angustiante entre sentimentos opostos, pois, se por um lado ela assume a *persona* da Sóror, este também é um livro dedicado ao amor, como confirmam os versos do soneto "*O nosso livro*": "Livro do meu amor, do teu amor, / Livro do nosso amor, do nosso peito... (p.169). Desse modo, o apelo erótico aqui se apresenta na intermitência entre o desejo-aspiração e o desejo-apetite, pois ora remete a um amor impossível de alcançar a plenitude no real sensível, ora a um amor que se concretiza através de "mãos doces" (p. 173), de "perfume de baunilha ou de lilás", (p. 179) de "beijos sensuais e ardentes". (p. 196)

A inconciliação entre essas concepções divergentes de amor é fruto da influência da filosofia platônica no pensamento ocidental e em toda a literatura de temática amorosa, pois, conforme assegura Octavio Paz, o eros platônico, na verdade, "desnaturalizou o amor e o transformou num erotismo filosófico e contemplativo do qual, além disso, estava excluída a mulher". (PAZ, 1994, p. 69).

Para o platonismo, a concepção de desejo-aspiração não pode ser dissociada do passado, pois é "também saudade, nostalgia", um "desejo de regresso ao reino da imortalidade e da atemporalidade, ao *Aion*, ao divino *sempre*, às alturas dos astros-deuses." É um sentimento sustentado pela anamnese e que impulsiona "a alma-sopro a escapar dos cárceres - temporais e temporários - da corporeidade [...]" (PESSANHA In: NOVAES, 1990, p. 92)

Remetendo claramente ao desejo de completude já referido na análise do *Livro de Mágoas*, é possível afirmar que na obra de 1923 este sentimento ainda se faz presente enquanto sede de infinito, anelo do sujeito lírico, principalmente porque proporciona a oportunidade de criar uma "irrealidade"²⁶ em substituição ao real concreto em que a vivência amorosa plena é inviável.

Por outro lado, o desejo-apetite, segundo José Américo Mota Pessanha, pode ser definido pelo vocábulo grego *oréxis* cujo significado liga-se "à vontade de comer, ao plano fisiológico da digestão, aos reclamos das vísceras e, em acepção ampliada, à sensualidade, à lubricidade." Como desejo "impaciente e imediatista", que clama por "satisfação inadiável, prazer já", não permite a ascese, mantendo-se preso ao universo do corpóreo.

A tensão entre sentimentos tão díspares é o que confere ao discurso poético de Florbela a intensidade expressiva que delineia os traços de sua personalidade incontida, paroxística. Em "*Fanatismo*", por exemplo, a contraposição entre o desejo-aspiração e o desejo-apetite é evidenciada já nos dois primeiros versos pela escolha lexical que demarca a fronteira entre o plano essencial - "alma/sonhar/perdida" - e o material - "olhos/cegos/ver".

A etimologia do termo "fanatismo" - do latim *fanaticus* que, por sua vez, deriva de *fanum* (templo, lugar consagrado) remete ao universo religioso. Embora atualmente o termo tenha adquirido certa conotação pejorativa sendo associado mais a uma patologia psíquica, o significado primevo de fanatismo era "possuído por Deus e, portanto, imune ao erro e ao mal." Contudo, a definição do vocábulo evoluiu para "a certeza de quem fala em nome de um princípio absoluto e, portanto,

²⁶ Para Roland Barthes há uma distinção entre os conceitos de "irrealidade" e "desrealidade", sendo o primeiro instaurado quando: "a recusa que oponho à realidade se pronuncia através de uma *fantasia*: tudo ao meu redor muda de valor em relação a uma função, que é o Imaginário; o enamorado se separa então do mundo, ele irrealiza porque fantasia de um outro lado as peripécias ou as utopias do seu amor; ele se entrega à Imagem, e em relação a ela todo "real" o incomoda. No segundo caso, perco também o real, mas nenhuma substituição imaginária vem compensar essa perda: [...]" (BARTHES, op. cit.; p. 79)

pretende que suas palavras também sejam absolutas." (ABBAGNANO, 2000, p. 427)
A definição não só ajuda a compreender a força entorpecente do amor para o sujeito poético florbeliano e a postura resoluta com que ela se entrega a essa experiência, mas também corrobora o embate entre o sagrado e o profano, uma vez que vivência amorosa é de onde ela retira a sua força vital, conforme vemos a seguir:

Fanatismo

Minh'alma, de sonhar-te, anda perdida.
Meus olhos andam cegos de ver!
Não és sequer razão do meu viver,
Pois que tu és já toda a minha vida!

Não vejo nada assim enlouquecida...
Passo no mundo, Meu Amor, a ler
No misterioso livro do teu ser
A mesma história tantas vezes lida!

"Tudo no mundo é frágil, tudo passa..."
Quando me dizem isto, toda a graça
Duma boca divina fala em mim!

E, olhos postos em ti, digo de rastros:
"Ah! Podem voar mundos, morrer astros,
que tu és como Deus: Princípio e Fim!..." (p.171)

Uma das características próprias do fanático é a abstração voluntária da realidade, pois, ao criar outra dimensão a partir da sua individualidade e daquilo que crê ser o absoluto, ele se "perde", fica "cego" para a individualidade alheia e, por conseguinte, confere ao motivo gerador do fanatismo a razão de sua própria existência. Aos olhos do senso comum,²⁷ uma experiência amorosa intensa, como a descrita no poema, assemelha-se à patologia, à loucura, pois não se acanha em exceder os limites e transgredir os valores.

Segundo Barthes, a loucura é um componente emocional comum da paixão, pois "o sujeito apaixonado é atravessado pela ideia de que ele está [louco] ou está ficando louco." (Op. cit., p. 144, grifo nosso) Contudo, ele tem consciência de que perdeu "simplesmente a razão aos olhos dos outros" e, portanto, "está fora de tudo

²⁷ Embora a concepção de senso comum seja um tanto quanto complexa, neste trabalho utilizamos a definição dada por John Dewey segundo a qual o conceito se forma a partir da vivência prática e pode ser definido como "um sistema constituído por tradições, profissões, técnicas, interesses e instituições estabelecidas no grupo. As significações que o compõem são efeito da linguagem cotidiana comum, com a qual os membros do grupo se intercomunicam. (Cf. ABBAGNANO, op. cit., p. 873)

que é social." Nesse sentido, a contraposição do discurso arrebatado do sujeito poético ao discurso cauteloso do senso comum que profetiza a finitude dos sentimentos - "Tudo no mundo é frágil, tudo passa..." - é uma forma de reafirmação da supremacia do seu sentimento.

Convém ainda reforçar que a loucura do apaixonado é vista na literatura como um processo de despersonalização, uma vez que, tal qual a ideia camonianiana de transformar-se o amador na coisa amada, o "eu" torna-se o "outro". Contudo, para Barthes, o sujeito apaixonado é um "louco", que "perd[eu] a razão aos olhos dos outros", mas tem consciência do seu "delírio" e o transforma em discurso. (Id. *ibid.*; p. 144) O ato de apaixonar-se, portanto, é justamente o que imprime um perfil identitário diferenciado àquele que ama, porque o coloca em dissonância com os modos de pensar da maioria. Desse modo, quando Florbela opta uma personalidade assumidamente delineada por um amor com tal intensidade, ela não só permanece refratária ao discurso réprobo da sociedade, impondo assertivamente a este o seu, mas também reafirma a eternidade do seu sentimento e confere ao amado o estatuto de "Deus".

É conveniente lembrar aqui que, apesar de toda onda libertária preconizada pela geração de *Orpheu*, a sociedade portuguesa ainda estava presa a muitos convencionalismos, principalmente aqueles relacionados à religiosidade que, por ser um traço geralmente ligado ao perfil do povo lusitano, principalmente da região do Alentejo, não foi desvinculado do modo como a própria Florbela constituiu a sua obra ou da maneira como a interpretaram. Assim, que heresia não foi a declaração de que para ela o amado era como "Deus"?

Embora neste livro o burel ainda seja o símbolo maior do peso de toda uma cultura mantenedora de estereótipos femininos baseados na pureza e no recato, ela não é suficiente para reprimir o desejo-apetite do sujeito poético. Nesse sentido, as metáforas associadas ao erotismo geralmente são construídas por motivos solares ou por seus correlatos semânticos, reportando o leitor para a fecundidade proporcionada por esse sentimento.

Entretanto, como já foi referido, na poesia de Florbela há um conflito entre dois princípios inconciliáveis - o da realidade e o do sonho. Em "*Inconstância*", por exemplo, essa dissonância é o mote a partir do qual a poetisa rompe com a concepção romantizada acerca do sentimento amoroso, afirmando-o muito mais fruto da fantasia de quem ama do que da perenidade que lhe é atribuída:

Inconstância

Procurei o amor, que me mentiu.
Pedi à Vida mais do que ela dava;
Eterna sonhadora edificava
Meu castelo de luz que me caiu!

Tanto clarão nas trevas refulgiu,
E tanto beijo a boca me queimava!
E era o sol que os longes deslumbrava
Igual a tanto sol que me fugiu!

Passei a vida a amar e a esquecer...
Atrás do sol de um dia outro a aquecer
As brumas dos atalhos por onde ando...

E este amor que assim me vai fugindo
É igual a outro amor que vai surgindo,
Que há de partir também... nem eu sei quando... (p.181)

As relações sintáticas e semânticas deste poema trabalham com ideias díspares que contribuem para ratificar esse descompasso a que nos referimos.²⁸ Nesse sentido, os sintagmas "eterna sonhadora", "castelo de luz", "clarão", "beijo" e "sol" remetem para o âmbito do ilusório, daquilo que só é realizável na imaginação do sujeito poético, entretanto o princípio de realidade se sobrepõe a esse universo e leva a uma triste constatação de que os sonhos não são eternos, de que a vida destrói as "frágeis rendas" (p. 183) tecidas pela ilusão, como indica o uso de termos antitéticos como "edificava/caiu, trevas/refulgiu, amar/esquecer e fugindo/surgindo".

Mais do que isso, semanticamente, a dissonância entre sonho/realidade é construída a partir do uso de dois conceitos que não podem se harmonizar: o amor e a mentira. Aqui vale retomar que a concepção platônica de amor que endossa vários sonetos da poetisa - "Amo-te tanto! E nunca te beijei - (p. 176) é aquela cuja índole é formada a partir de conceitos como "bem, belo e verdadeiro" e, por isso, não pode ser conjugada nem com a inconstância e nem com a mentira, pois estes são valores incondizentes com a percepção sublime adquirida por este sentimento ao longo da história. O recurso, portanto, soa como uma justificativa ao leitor de que a sua

²⁸ Ezra Pound diz que a poesia se constituiu por 3 processos básicos: a melopeia, a fanopeia e a logopeia, referindo-se respectivamente aos arranjos rítmicos, sintáticos e semânticos efetuados pelo poeta. Usamos aqui os dois últimos conceitos, por eles nos parecerem indissociáveis neste soneto.

atitude de "pass[ar] a vida a amar e a esquecer" decorre do fato de que a existência não pode ser como desejamos: "Pedi à Vida mais do que ela dava".

Não é conveniente perder de vista também que, em Florbela, o amor e a saudade são sentimentos constituintes de sua identidade, assim, a mudança no modo como o amor é vivenciado neste poema implica necessariamente a mudança na definição de sua *persona*. Desse modo, no lugar da imagem da "Princesa encantada da Quimera" (p. 170) que espera o "*Prince Charmant*" com as "mãos cheias de violetas e de rosas..." (p. 183), surge uma mulher que é receptiva a um novo modo de amor, ainda que desencantada pela constatação amarga de que a vida derrui os "castelo[s] de luz" edificadas pela fantasia. Assim, a "eterna sonhadora" transforma-se naquela que é capaz de experienciar diversas formas de amor com a mesma intensidade - "Atrás do sol dum dia outro a aquecer / As brumas dos atalhos por onde ando..." - independentemente da reprovação social.

Outro aspecto que nesse soneto merece atenção é o uso do sol como metáfora para o amor. Concepción Delgado Corral, ao analisar a relação de Florbela com a paisagem alentejana afirma que há por parte da poetisa uma "afeição" que se manifesta pela reiterada presença em seus poemas de elementos como a terra, o campo, a charneca, a montanha, a pedra, o ciclo das estações e outros que são auxiliares na representação do "dualismo" de sua *persona*.

Ainda para Corral:

Há toda uma estética de intenção e de expressão sensual na utilização da natureza, e também uma angústia metafísica ligada à plenitude do amor que nunca se realiza, e que se manifesta numa sede de não sabe que coisa e num desejo constante de elevação. [...] Florbela exprime o seu pensamento dual através da natureza, que é também dual, que implica vida e morte, matéria e espírito, porque a alma e corpo representam aspectos complementares e não contrários da harmonia cósmica. (1997, p. 141)

O encanto da paisagem alentejana é transformado em matéria poética, assim, a utilização do sol como metáfora do erotismo reveste-se de uma importância singular, pois traz à tona toda uma gama de referentes colhidos da ligação telúrica de Florbela com o lugar, terra em que, como afirma Fábio Mário da Silva, o clima mantém a terra na "rudeza" durante longo período do ano, mas:

[...] na primavera, vemo-la desabrochar; flora de envolventes e sedutores campos, a paisagem passa da força quente que está sedenta e virgem de si mesma, para algo procriador. O exalar dos perfumes, a riqueza das cores e a harmonia que envolvem os campos nesses meses, são, por si próprios, sedutores atrativos aos olhos de quem os vê, produzindo imagens de aprazimento e afago. (2013, p. 194)

Especificamente neste soneto, o sol simboliza a força vivificante do erotismo - "tanto clarão nas trevas refulgiu" - e, ao mesmo tempo, expõe a "rudeza" da vida cujo devir impele para a efemeridade dos afetos - "Atrás do sol dum dia outro a aquecer". O movimento cíclico deste astro remete para o "eterno retorno" nietzscheano, uma vez que o seu renascer diário espelha o ciclo da própria existência em que os eventos, alegres ou tristes, sucedem-se como o sol a cada dia. Nesse sentido, então, esse elemento pode significar também a capacidade de renovação do sentimento amoroso: "E este amor que assim me vai fugindo / É igual a outro amor que vai surgindo".

Ao fazer a analogia entre a poesia e o erotismo, Octavio Paz diz que:

a linguagem - som que emite sentido, traço material que denota idéias corpóreas - é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; [...] A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora." (1994, p. 12)

Especificamente nesta obra, embora a saudade seja a temática central, Florbela faz com o leitor uma espécie de introdução aos caminhos do seu erotismo, revelando-lhe desejos sensuais que envolvem também o encontro físico com o ente amado. Assim, em vários sonetos é visível a construção de um universo íntimo, de propriedade exclusiva de ambos, onde a sua escalada erótica pode se manifestar intimorata. Nesse universo "irreal", a metamorfose do eu lírico em virtude do amor é motivo de celebração, como acontece em "*O nosso mundo*".²⁹

O nosso mundo

Eu bebo a Vida, a Vida, a longos tragos
Como um divino vinho de Falerno!

²⁹ Cabe dizer aqui que este poema foi escrito por Florbela inicialmente com a dedicatória *Ao meu homem querido*, mais precisamente Antonio Guimarães, que depois foi retirada provavelmente para que não restassem quaisquer indícios biográficos na obra. (ESPANCA, 2013, p.160)

Poisando em ti o meu olhar eterno
 Como poisam as folhas sobre os lagos...

Os meus sonhos são agora mais vagos...
 O teu olhar em mim, hoje é mais terno...
 E a vida já não é o rubro inferno
 Todo fantasmas tristes e pressagos!

A Vida, meu Amor, quero vivê-la!
 Na mesma taça erguida em tuas mãos,
 Bocas unidas hemos de bebê-la!

Que importa o mundo e as ilusões defuntas?...
 Que importa o mundo e seus orgulhos vãos?...
 O mundo, Amor!... As nossas bocas juntas!... (p. 182)

Desde o título, Florbela constrói um discurso baseado no comprometimento e na reciprocidade dos amantes, como sugere o uso de pronomes possessivos de primeira e segunda pessoa no título e o jogo lexical efetuado com os pronomes possessivos "meu/teu" diante do substantivo olhar. Essa atmosfera de cumplicidade transparece ainda através do anseio pelas bodas, simbolizado no gesto de beberem ambos na mesma taça, como um rito de celebração ao momento em que a união entre os amantes é concretizada, como indicam os versos finais dos tercetos: "bocas unidas hemos de bebê-la!" / "O mundo, Amor!... As nossas bocas juntas!...".

Segundo Denis de Rougemont, ao contrário do que muitos imaginam, a paixão é um sentimento marcado pelo "empobrecimento", porque esvazia a consciência de "toda a diversidade", é "uma obsessão da imaginação concentrada numa só imagem - e a partir daí o mundo desaparece 'os outros' deixam de estar presentes, deixa de haver próximo, deveres, laços que se mantenham, terra e céu: está se só com tudo que se ama." Embora o termo "empobrecimento" traga um sentido pejorativo para as palavras acima, a característica que o filósofo quis enfatizar é a de que o ser que ama está fora da realidade ordinária e, por isso, fora dos convencionalismos, porque o "seu mundo" se resume à experiência de amor compartilhada com o outro. Assim, como já visto na análise de "*Fanatismo*", o mundo de Florbela não necessita ir além do espaço ocupado pela pessoa amada, pois é através dele ou, mais especificamente, através do amor que sente, que ela é "alguém".

A especificidade conferida ao vocábulo "Vida" pelo uso da maiúscula alegorizante também reforça o efeito confortador da presença do ente amado, pois

não se trata da vida trivial, mas daquela cuja regeneração se deu a partir do momento em que teve o amor correspondido. É, portanto, o ato consumado da união erótica que lhe devolve a sede de viver, substituindo o anseio de morte prevalecente na obra anterior e antecipando o desabrochar erótico de *Charneca em Flor*.

Anthony Giddens observa que "o amor apaixonado tem sido sempre libertador, mas apenas no sentido de gerar uma quebra da rotina e do dever. Foi precisamente esta qualidade do *amour passion* que o colocou à parte das instituições existentes". (1993, p. 50) Tal afirmação é confirmada também por Octavio Paz quando diz que um dos interditos mais severos ao sentimento amoroso é aquele imposto pelos órgãos religiosos. O casamento e o consequente confinamento do sexo através da imposição da fidelidade, a seu ver, é um rito regulador que "doma" o instinto e domestica a sexualidade. Assim, se retomarmos a ideia em que viemos insistindo até aqui de que a mentalidade da sociedade portuguesa ainda era essencialmente alicerçada em preceitos religiosos, podemos afirmar que o que a crítica considerou uma imoralidade de Florbela neste poema foi justamente a ousadia em declarar o seu desprezo por toda uma cultura de rituais que ela considerava estéreis - "ilusões defuntas, orgulhos vãos" - e ter a coragem de celebrar o casamento, não enquanto sacramento religioso, mas como momento de vivência plena do amor e do desejo, como união sensual que envolve também o corpo, como mostra a chave-de-ouro do soneto: "O mundo, Amor!... As nossas bocas juntas!..." Na poesia de Florbela, portanto, o amor, que necessita também do desejo físico, assume a primazia, deixando de ser mera sexualidade para ser transformado em "ritual, celebração, magia, cerimônia, liturgia". (DÉCIO, 1995, p. 34, nota 1)

Para Cláudia Pazos Alonso, em *Livro de "Sóror Saudade"*, Florbela está "a caminho duma afirmação da sensualidade" e, por isso, em várias ocasiões, a *persona* da amante se descortina diante do leitor assumindo os seus desejos de uma forma "menos velada" e promovendo uma espécie de confissão voluptuosa em meio a "buscas insatisfeitas e sonhos de união". (ALONSO, 1997, p. 143-5)

No soneto "*Horas rubras*", por exemplo, o que vemos é um eu lírico feminino que, movido por sua sensualidade, manifesta abertamente o êxtase erótico. O ardor, sugerido já no título, torna-se mais explícito nos primeiros versos e segue num crescendo até atingir o ápice para, depois do gozo, arrefecer:

Horas rubras

Horas profundas, lentas e caladas
Feitas de beijos sensuais e ardentes,
De noites de volúpia, noites quentes
Onde há risos de virgens desmaiadas

Oiço as olaias rindo desgrenhadas...
Tombam astros em fogo, astros dementes,
E do luar os beijos languescientes
São pedaços de pratas p'las estradas...

Nestas duas primeiras estrofes, a poetisa busca elucidar o significado da expressão "horas rubras" e o faz a partir da criação de uma imagética que remete para o campo semântico da sensualidade. Contudo, a intensidade expressiva dessas imagens advém da adjetivação singular dada a cada um dos elementos que, muito mais do que definir um determinado momento erótico, ativam no leitor as mesmas emoções de prazer experimentadas pelo sujeito lírico. Os adjetivos triplos para qualificar as horas, - "profundas, lentas e caladas" - não só especificam que se trata de um tempo especial, mas também corroboram a ideia de que o erotismo é um cerimonial, um instante para ser sorvido minuto a minuto por aqueles que amam. A dupla adjetivação do substantivo beijos - "sensuais e ardentes" - também adquire uma conotação especial, principalmente se lembrarmos que no soneto "*Amiga*", já analisado no item anterior, Florbela diz ser "uma fantasia louca" guardar fechados nas mãos os beijos que sonhou para a sua boca, explicitando, assim, uma liberalidade que antes não havia.

A linguagem erótica, entretanto, é afásica, não se efetiva através da palavra, mas pelo toque, pelos beijos, pelo olhar, enfim, ela é uma linguagem do corpo, por isso, Florbela constrói o poema a partir de elementos concretos - ou como denominou T. S. Eliot, de "correlatos objetivos"-,³⁰ perceptíveis pelos sentidos, e os transforma pela força da sua volúpia, cuja intensidade extrapola a circunscrição do

³⁰ A ideia de "correlato objetivo", criada por T. S. Eliot, diz respeito ao fato de que: "a única maneira de expressar emoção em forma de arte é encontrar um "correlato objetivo"; em outras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de eventos que serão a fórmula dessa emoção particular; de tal forma que quando os fatos externos, que devem culminar na experiência sensorial, são dados, a emoção é imediatamente evocada" (The only way of expressing emotion in the form of art is by finding na "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.) *Tradução nossa*. ELIOT, 1921, 92)

corpo, espalhando-se por todo o universo em redor. Este, agora em desordem, em desatino, é o reflexo do estado de alma da poetisa no instante supremo de prazer.

A maneira como Florbela explora a temática a partir da estrutura do soneto também é bastante significativa, pois, entre as quadras e os tercetos há uma mudança de tom no tratamento dos motivos que, Seabra Pereira interpreta como um indicativo do dualismo florbeliano, reforçado, aliás, pelo par antitético de substantivos usados pela poetisa para se apresentar: "Sou *chama* e *neve* branca e misteriosa". (grifo nosso) Para ele, há um "contraste entre sugestões exteriores de vibração expansiva, apetente, e impressões de inibição plácida, idealizante [...]" nas quadras e no primeiro terceto. (1992, p. 23) No entanto, essa substituição do ritmo fremente das quadras por um ritmo mais contemplativo nos tercetos, mais do que indicação de um dualismo tipicamente florbeliano, repete o ciclo natural do erotismo, ou seja, depois de um momento de intenso prazer, de êxtase e volúpia, sobrevém um momento de agradável repouso e de autocontemplação em que Florbela reafirma, então, a sua capacidade de sedução: "E sou, talvez, na noite voluptuosa, / Ó meu poeta, o beijo que procuras!

Este último verso sintetiza também dois motivos característicos da obra florbeliana: o erotismo e a criação. Motivos, aliás, presentes no panegírico soneto que fecha o *Livro de "Sóror Saudade"*, intitulado "*Exaltação*", em que a poetisa declara a seu parentesco com as castas malditas da sociedade: "Boêmios, vagabundos, e poetas: / - Como eu sou vossa Irmã, ó meus irmãos!..." (p. 203)

Como se estivesse a preparar o leitor para o erotismo "desassombrado" que viria na obra posterior, Florbela apresenta-o um eu lírico já desapegado da imagem da "Princesa desalento" que a acompanhou ainda em *Livro de "Sóror Saudade"*.

Exaltação

Viver!... Beber o vento e o sol!...
Erguer Ao céu os corações a palpitar!
Deus fez nossos braços para prender,
E a boca fez-se sangue para beijar!

A chama, sempre rubra, ao alto, a arder!...
Asas sempre perdidas a pairar,
Mais alto para as estrelas desprender!...
A glória!... A fama!... O orgulho de criar!...

Da vida tenho o mel e tenho os travos
No lago de meus olhos de violetas,

Nos meus beijos estáticos, pagãos!...

Trago na boca o coração dos cravos!

Boêmios, vagabundos, e poetas:

- Como eu sou vossa Irmã, ó meus Irmãos!...(p. 203)

Convém lembrar que, na sociedade portuguesa do início do século XX, os hábitos e comportamentos burgueses relacionados à sexualidade das mulheres eram totalmente eclipsados e a castidade feminina ainda era mantida sob acentuada vigilância. Mais do que isso, como já foi dito neste trabalho, a investida da ideologia positivista e liberal na instituição familiar, somada ao poder exercido pelo catolicismo, tornou o erotismo um interdito, um tabu.

A intrepidez de Florbela em construir um discurso poético de intensa exaltação a um amor que se realiza pelo corpo - "Deus fez nossos braços para prender, / E a boca fez-se sangue para beijar!" - enfim, de destemidamente manifestar em público um erotismo de tal intensidade foi o que acarretou o uso de qualificativos nem sempre elogiosos para se referir a ela, inclusive por aqueles que se diziam homenageá-la, como é o caso de um texto de Narino de Campos lido no salão de festas dos Bombeiros Voluntários do Fundão em que, entre louvaminhas e descrições de aspectos biográficos, o autor faz as seguintes afirmações: "a pobre senhora, recorrendo a processos que não se harmonizam com a moral cristã nem com a lei natural, casou sucessivamente por três vezes", ou ainda: "Os versos de Florbela são o retrato fiel da sua vida. Por isso, todos eles se apresentam moralmente desequilibrados." (1955, p. 14)

De fato, em *Livro de "Sóror Saudade"*, os versos de Florbela celebram a vida, a sua atividade de criação e o amor pleno de manifestações sensuais com uma intrepidez pouco usual na literatura de autoria feminina da época, antecipando o tom de sua obra vindoura, em que o desejo não se satisfaz em ser somente aspiração necessitando também ser apetite e, por isso, "derruba barreiras, estilhaça a permissão". (DAL FARRA, 2002, p. 20)

3.4 O saber do sabor:³¹ o desabrochar do desejo-apetite em *Charneca em Flor*

Logo após a publicação de *Charneca em Flor*, no início de 1931, Antonio Ferro, no seu já referido editorial do *Diário de Notícias*, fala com exaltação das qualidades literárias ignoradas, inclusive por ele mesmo, de Florbela Espanca e afirma ser ela "uma das maiores poetisas portuguesas do seu tempo." Adotando um discurso laudatório, Ferro aventa explicações para o insucesso da poetisa, uma vez que, ao ler esta sua obra póstuma, ele diz que seu "entusiasmo foi subindo verso a verso, soneto a soneto...." (FERRO, Antonio. Uma grande poetisa portuguesa. *Diário de Notícias*, Lisboa, 24 fev. 1931, p.1, col 1 e 2)

A considerar o exposto no início deste e nos capítulos anteriores acerca da poetisa, convém dizer que o editorial de Ferro representou um ponto de partida significativo, ainda que insuficiente, para que a obra de Florbela passasse a ser vista com menos reservas, pois foi um dos primeiros a apontar a fluência lírica alcançada por ela especificamente em *Charneca em Flor*. Entretanto, é necessário frisar que Ferro opta por tergiversar sobre os aspectos do drama interior da poetisa ou sobre a postura pouco interessada da crítica frente aos seus sonetos, omitindo por completo a *verve* erótica presente no livro e atendo-se àqueles poemas com uma temática mais pudica, como é o caso de "?" ou de "*In Memoriam*" (ESPANCA, 1996, p. 244 e 245), este último dedicado ao irmão aviador morto no Tejo. Ao que parece, a leitura dele ainda estava impregnada por uma cultura baseada na moralidade e nas regras dos bons costumes e, por isso, expurga da obra aquilo que muitos veriam como uma insubmissão da poetisa na tentativa de tornar o discurso apropriado às conveniências sociais.

Pouco tempo depois, num texto sobre "O ciclo poético de Florbela", João Tendeiro afirma que *Charneca em Flor* faz parte da "fase mais espontânea e sincera" de sua autora, pois "os instintos sensitivos recalcados libertaram-se de todas as limitações nocivas, a autoanálise, e Florbela entrega-se-lhes, revelando-se." O ponto de vista precursor de Tendeiro coaduna com o de Ferro e o completa na medida em que não demonstra receio em dizer que agora a poesia de Florbela se nos afigura "como um furacão que não pára, um ciclone que galga precipícios e

³¹ Os vocábulos saber e sabor possuem a mesma etimologia, do latim vulgar *sapere*, que significa ter sabor, ou ter gosto. Tais acepções orientaram as análises dos poemas deste livro de Florbela, pois se ligam aos sentidos, assim como o desejo appetite. (NASCENTES, 1955, p. 452)

destrói construções primitivas, um animal novo que quer viver e gozar a vida." (1938, p. 232)

As palavras de Tendeiro, portanto, reivindicam a aquiescência da crítica com o discurso pouco convencional de Florbela, iniciando um processo que só irá ocorrer algum tempo depois com a conferência de Jorge de Sena no Clube dos Fenianos Portuenses (1946); com o estudo de José Régio, depois transformado em prefácio da edição completa dos sonetos (1956); e com o escrito de Vitorino Nemésio acerca da poetisa (1958). Tais textos foram os que primeiro enfatizaram a forma loquaz com que ela declara o seu erotismo nesta obra. Desde então, esse ponto de vista tem sido compartilhado e aprofundado pela crítica, como podemos observar nas seguintes palavras de Maria Lúcia Dal Farra que sintetizam a opinião de grande parte dos estudiosos contemporâneos da escritura florbeliana: "a força latente e pulsante de toda a sua poética anterior se precipita, se liberta, recuperando no panteísmo das trovas populares - as suas origens, as suas raízes literárias! - a necessária imagem da natureza animizada enquanto corpo e sensualidade próprios". (DAL FARRA In: ESPANCA, 1996, p. 43) Para essa estudiosa, a obra florbeliana segue um "roteiro sensual" que alcança o ápice com "*Charneca em Flor*" - "para completo escândalo daquele tipo de leitor...". (Idem, 2002, p. 20) e essa trajetória ascensional do erotismo é proporcionalmente acompanhada por uma espécie de libertação do nível discursivo. Desse modo, quanto mais evidente é a fluência da sua dicção erótica maior é o seu domínio da expressão poética.

Também Nuno Júdice, na mais recente edição de *Charneca em Flor*, reafirma essa perspectiva ao dizer que "a tonalidade verdadeiramente inovadora" desta obra reside na:

ruptura com os acentos decadentistas que ainda perpassam em muita da poesia portuguesa que vinha na esteira do saudosismo, e de que ela ainda guarda o eco nos dois livros anteriores, e um regresso panteísta e pagão à natureza que retoma os acentos líricos de António Nobre e do último Guerra Junqueiro. (In: ESPANCA, 2013, p. 54)

Para ele, o grande contributo para essa "ruptura" é o fato de Florbela falar sobre o amor, em todas as suas formas, de um modo "totalmente livre de preconceitos" como se "quisesse deixar o testemunho de uma vivência que lhe

serviu de inspiração para construir o edifício de sua poesia e que foi sempre mais alto e mais longe do que as limitações do ser social, real, permitiam." (Idem, p. 54-5)

De fato, mesmo que em *Charneca em Flor* ainda seja possível vislumbrar os ecos da "dúvida ontológica" tipicamente florbeliana em que "tudo se pode sentir, ao jeito tradicional, como miragem vã, ou tudo se pode entender mais intensamente genitalizado, mas de novo em regime de incerteza", (PEREIRA in ESPANCA, 2010, p. 40) a utilização dos versos de Rubén Darío como epígrafe deixa evidente qual viria a ser a tônica deste livro:

Amar, amar, amar, amar siempre y com todo
El ser y com la tierra y com el cielo,
Com lo claro Del sol y lo obscuro del lodo,
Amar por toda ciência y amar por todo anhelo.

Y quando La montaña de la vida
Nos sea dura y larga, y alta, y llena de abismos,
Amar la inmensidad, que es de amor encendida,
Y arder en la fusión de nuestros pechos mismos...

RÚBEN DARÍO (ESPANCA, 1996, p. 208)

O soneto florbeliano "*Amar*", por exemplo, que mantém com este uma clara intertextualidade, configura-se um hino de exaltação a um amor desapegado de qualquer convenção imposta pela cultura, religião ou moralidade. É, portanto, visível a opção de Florbela pelo amor/paixão, ou, como temos denominado até agora, pelo desejo-apetite. Tal sentimento, inclusive, é evidente pelas figuras de linguagem formadas com vocábulos pertencentes ao campo semântico do paladar ou do olfato ou a eles relacionados, como as que aparecem no penúltimo verso do soneto inicial - "Boca a saber a sol, a fruto, a mel" - (p. 209), ou em "*Realidade*" - "Embriagou-me o teu beijo como um vinho / Fulvo de Espanha, em taça cinzelada..." -, (p. 212) também em "*Se tu viesses ver-me...*" - "Quando me lembra: esse sabor que tinha / A tua boca...[...]" -, (p. 218) ainda no soneto "*O meu condão*" - "Quis Deus fazer de ti a ambrosia / Desta paixão estranha, ardente, incrível!" -, (p. 220) também em "*Volúpia*" - "Meu corpo! Trago nele um vinho forte: / Meus beijos de volúpia e de maldade!" -, (p. 238) e, mais confessadamente, em "*III*" - "Febre das minhas mãos na tua pele / Que cheira âmbar, a baunilha e a mel,". (p. 258) Como demonstram os trechos, trata-se de um desejo imediatista, porque ligado a uma espécie de nutrição não

somente do corpo, mas também da alma. É, portanto, uma energia vital sem a qual a poetisa perde a "ânsia de viver". (p. 215)

Tal perspectiva faz referência à concepção de amor dada por Sócrates em *Filebo*, ao afirmar que o desejo-apetite é uma sensação que se nutre do vazio, da falta de algo bom que já experimentamos e desejamos sentir de novo. Não é a sede que faz desejar a água, mas a lembrança da sensação de saciedade. Assim, é a memória, ou reminiscência, que permite termos simultaneamente o desejo e a ideia de satisfação, levando-nos para um caminho oposto ao que sentimos, ou seja, temos o vazio, mas queremos a plenitude. Com isso, o filósofo conclui que tal tipo de sentimento não se liga ao corpo, mas à alma, pois é somente por meio dela que tomamos conhecimento da repleção.

A observação dos sonetos do livro em foco, bem como de toda a obra florbeliana, permite dizer que tal tipo de desejo está intimamente ligado à forma intensa como ela encara a existência, necessitando viver tudo plenamente. Assim, como afirma Nuno Júdice, no seu texto já referido, o ponto fulcral para se compreender *Charneca em Flor* é entender que nele o amor é transformado em "ciência", pois somente através dele é possível o "conhecimento do ser". (Op. cit., p. 54). Tal faceta pode ser verificada, por exemplo, no soneto "Eu" em que a poetisa põe em foco a sua peregrinação de "pobre louca" em busca de si mesma para, finalmente, declarar que a sua identidade está intimamente ligada à realização amorosa: "E achei o meu olhar no teu olhar, / E a minha boca na tua boca!". (p. 215)

Nos 27 sonetos de *Charneca em Flor* que possuem um apelo mais sensual, é possível notar que a linguagem parece ter se desprendido de alguma forma de entrave, apresentando-se com mais vitalidade e convicção. Isso, entretanto, não implica dizer que os livros anteriores são pouco expressivos, mas sim que a ciência acerca da própria identidade e do seu poder atrativo repercute no desenvolvimento da atividade criativa de Florbela, pois, aqui, ela assume uma perspectiva mais ousada, investindo sobre o parceiro com toda sorte de insinuações e estratégias de sedução. Mais do que isso, a atitude afirmativa de assumir convictamente a "máscara da feiticeira"³² influi diretamente na percepção dela acerca de sua função enquanto poetisa. Desse modo, se nos livros anteriores havia sempre um desejo de se emular a outros poetas e neste a sua identidade poética algumas vezes ainda

³² A expressão é usada por Renata Soares Junqueira para definir a máscara da amante que exalta os seus atrativos físicos insistentemente no intuito de seduzir o amado. (JUNQUEIRA, op. cit.);

esteja associada à *Mendiga*, (p. 225), à *Crucificada* (p. 235) ou à *Pobre de Cristo* (p. 251), agora a metáfora da "Charneca rude a abrir em Flor" deixa explícita a sua receptividade a esse sentimento enfim celebrado sem interdições. Mais do que isso, este livro, instaura a "dupla chama", a relação entre o prazer erótico e o prazer estético, atribuindo ao sentimento amoroso a capacidade visceral de gerar a vida e, ao mesmo tempo, acrescer a potência criadora, configurando a "linguagem literária" como um "modo de liberação da culpa e do medo de exprimir-se a mulher para além dos reduzidos limites que lhe impõe a sociedade", (SOARES, 1997, p.135) como sugere *Ser Poeta* (p. 229): "E é amar-te, assim, perdidamente... / É seres alma e sangue e vida em mim / E dizê-lo cantando a toda gente!"

Outro aspecto que também merece ser destacado em *Charneca em Flor* é o fato de, mais uma vez, Florbela declarar o seu parentesco afetivo com a terra onde cresceu - o Alentejo - compondo grande parte da linguagem erótica dessa obra a partir de elementos autóctones. Entretanto, diferentemente da perspectiva romântica em que a natureza era um acessório para a compreensão do estado de alma do poeta, na sua poesia o caminho é inverso, pois é dos elementos naturais que Florbela retira os signos a partir dos quais se apresenta e seduz o outro, deixando evidente a identificação telúrica com a sua terra.

No soneto de abertura, que também nomeia o livro, através da metáfora da "charneca em flor", a poetisa reafirma a transformação prenunciada no poema que fecha *Livro de "Sóror Saudade"* e apresenta um sujeito poético pronto para assumir o apanágio do seu sentir. Tal atitude é que promove uma espécie de renascimento desse eu lírico para os "êxtases de amor" cuja força o transforma num ser pleno de vida:

Charneca em Flor

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

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

E, nesta febre ansiosa que me invade,
Dispo a minha mortalha, o meu burel,

E, já não sou, Amor, Sóror Saudade...

Olhos a arder em êxtases de amor,
Boca a saber a sol, a fruto, a mel:
Sou a charneca rude a abrir em flor! (p. 209).

Toda a ambiência do poema gira em torno desse processo que o próprio eu lírico desconhece por completo - "O que trago em mim?" -, mas exerce sobre ele um poder leniente que o impele a desvencilhar-se dos entraves ao prazer e a assumir a *persona* da amante não mais intimidada diante da intensidade do próprio sentir, nem diante das imposições sociais. Tal metamorfose, definida como uma "febre ansiosa", culmina, então, em uma espécie de grito de independência efetivado através do ato simbólico de despir-se da velha roupagem representativa de tudo aquilo que impedia o fluir do gozo, bem como de abandonar a identidade que lhe fora atribuída por Américo Durão, para fazer emergir uma personalidade autônoma intimamente ligada ao amor: "Sou a charneca rude a abrir em flor".

A novidade de *Charneca em Flor* é que, embora sendo ainda possível vislumbrar o "regime de incerteza" a que aludiu Seabra Pereira, agora o erotismo atinge uma proporção muito mais abrangente que nos livros anteriores. Assim, mesmo que a poetisa o configure em alguns poemas de modo mais etéreo, como se o limite do corpo fosse insuficiente para conter uma experiência de tamanha magnitude, o desejo se impõe, na maioria das vezes, de uma maneira incendiária, fisiológica, a requerer uma satisfação física imediata. Com isso, a vivência erótica torna-se uma experiência múltipla, panteísta, que convoca todo o universo para a "sinfonia da volúpia" imposta pelo desejo. (p. 241)

Algumas vezes, recorrendo a uma cenografia tipicamente romanesca, Florbela coloca diante do leitor um erotismo ameno que ensombra o desejo físico e, à primeira vista, assemelha-se ao "lirismo de palcos e salas" a que aludiu Antonio Ferro no seu editorial sobre Florbela Espanca. No entanto, o que marca o diferencial dela é o fato de em sua obra o desejo-apetite não ser camuflado por um romantismo moralmente adequado, mas sim ser colocado como um importante complemento do amor sublime.

Um bom exemplar desse lirismo aparentemente ameno é o soneto "*Passeio ao campo*", em que a poetisa parte de uma cena idílica, tingida com cores bucólicas, e evolui para a sugestão de uma fusão de almas com o amado, metaforizada pela fusão das sombras de ambos:

Passeio ao campo

Meu Amor! Meu Amante! Meu Amigo!
Colhe a hora que passa, hora divina,
Bebe-a dentro de mim, bebe-a comigo!
Sinto-me alegre e forte! Sou menina!

Eu tenho, Amor, a cinta esbelta e fina...
Pele doirada de alabastro antigo...
Frágeis mãos de madona florentina...
- Vamos correr e rir por entre o trigo! -

Há rendas nas gramíneas pelos montes...
Papoilas rubras nos trigais maduros...
Água azulada a cintilar nas fontes...

E à volta, Amor... tornemos nas alfombras
Dos caminhos selvagens e escuros,
Num astro só as nossas duas sombras!... (p. 216)

Se o título aponta para uma realidade quase diáfana que, em princípio, não pressupõe qualquer sinal de carnalidade, uma leitura do poema já permite ver que Florbela não prescinde do apelo sensual apresentando-nos o amor na sua totalidade através da utilização dos 3 vocativos do verso inicial - " Meu Amor! Meu Amante! Meu Amigo!". Respectivamente, tais formas de invocar remetem para os 3 tipos de amor definidos pela filosofia grega: o amor sublime, o erótico e o fraterno. Assim, ao apostrofar desse modo ao ente amado, Florbela dimensiona a importância desse encontro, deixando claro, principalmente, que o desejo de completude que sempre a acompanhou, se não deixou de existir por completo, foi bastante amenizado em decorrência do encontro com sua metade complementar.

Segundo Roland Barthes: "o sujeito apaixonado vive cada encontro com o ser amado como uma festa", pois está na iminência de que seus desejos sejam satisfeitos, a "presença" do objeto da paixão significa, então, a "plenitude de satisfações". Ainda de acordo com Barthes, "a festa para o enamorado, o lunático, é um júbilo e não uma explosão: gozo do jantar, da conversa, da ternura, da promessa certa do prazer [...]". (Op. cit., p. 113) Essa ambientação festiva decorrente da expectativa de concretização do instante afetivo percorre todo o soneto e pode ser notada não somente pela maneira eufórica com que ela saúda o amado, mas também pela própria descrição que ela dá de si - "Sinto-me alegre e forte! Sou

menina!" - e do espaço circundante revitalizado de acordo com esse apelo passional.

Entretanto, cabe aqui lembrar que, ao longo da história, o amor sofreu uma espécie de purificação de sua faceta erótica e, em decorrência dos ideais cristãos, o aspecto sublime do sentimento passou a ser valorizado sobremaneira e o prazer decorrente do ato sexual a ser visto como algo espúrio, um "amor baixo" como define o platonismo. Nesse processo de conversão do sexo em iniquidade, a mulher foi um dos principais alvos e a sua sexualidade, quando não apagada completamente, passou a ser justificada somente para fins de procriação. De fato, como afirma Giddens:

O *ethos* do amor romântico teve um impacto duplo sobre a situação das mulheres. Por um lado ajudou a colocar as mulheres "em seu lugar" - o lar. Por outro, entretanto, o amor romântico pode ser encarado como um compromisso ativo e radical com o "machismo" da sociedade moderna. (Op. cit., p. 10)

Nesse sentido, a imagem dos amantes fundidos um no outro, que aparecerá novamente em "*A nossa casa*" - "Num país de ilusão que nunca vi... / e que eu moro - tão bom! - dentro de ti / e tu, ó meu Amor, dentro de mim..." - (p. 224) não é somente uma das mais belas metáforas utilizadas por ela para representar a concretização amorosa, mas também uma das mais ousadas para a época, pois, com efeito, regozijar-se em ser a fonte dos prazeres do parceiro e em entregar-se voluntariamente ao prazer não era uma postura nem condizente, nem recomendada a um modelo de mulher que a sociedade julgava respeitável.

Michel Foucault, ao falar sobre os vários discursos engendrados a respeito da sexualidade a partir do século XIX, observa que:

Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem, coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja a liberdade futura. (1988, p. 12)

Ora, se falar sobre tal assunto por si só já era um tabu, para uma mulher então era duplamente subversivo, pois também significava uma retirada da figura feminina dos lugares que lhe eram originalmente destinados. Assim, as palavras de

Foucault permitem vislumbrar o quão vanguardista foi o discurso florbeliano, visto que, ao afirmar-se como a fonte do prazer do outro - "bebe-a dentro de mim" -, bem como reiterar os benefícios que tal experiência proporciona - "Sinto-me alegre e forte! Sou menina!" -, além de caracterizar o momento vivido na companhia do ente amado como "hora divina" ela transpõe as barreiras morais e, simbolicamente, expurga a concepção pecaminosa desse ato, instaurando um contra-discurso que vai de encontro a toda uma ideologia cultivada por séculos.

Prosseguindo com seu "despudor", a partir da estrofe seguinte, Florbela lança mão de outro recurso de sedução bastante comum em sua obra poética: a de exaltar perante o ser amado seus atributos físicos como se estivesse a ofertar-se para ele. No intuito de seduzir o outro, compara-se a elementos de beleza rara, promovendo uma espécie de propaganda de si mesma, culminando com uma frase injuntiva que não deixa margem para recusa: "- Vamos correr e rir por entre o trigo! -".

Aqui, cabe enfatizar também que a história mostra que as qualidades indicadas à mulher foram sempre o recato, o mutismo, a subserviência e tantas outras voltadas à nobre tarefa de transformá-la num ser cuja presença fosse quase imperceptível. Evidentemente, a iniciativa de Florbela de colocar um eu lírico feminino sedutor, ao invés de seduzido, predisposto ao amor, ao invés de intimidado por ele, e, mais do que isso, que se compraz em amar plenamente e faz questão de declarar isso sem reservas representava uma ameaça a uma moral impregnada por preconceitos e pudores.

Em outros sonetos, Florbela persiste nessa acepção mais romantizada de amor sem, entretanto, deixar de remeter o leitor para a atmosfera sensual que é a divisa temática predominante de *Charneca em flor*. Esse é o caso de "*Se tu viesses ver-me...*" (p. 218), em que o tom aliciante da linguagem pode ser sentido desde o título através do uso da conjunção condicional e das reticências que configuram uma estrutura discursiva tipicamente sugestiva:

Se tu viesses ver-me...

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

O poema é erigido em torno dessa expectativa de concretização amorosa que incita o eu lírico feminino a iniciar o jogo de sedução em que as lacunas do texto constituem um eloquente artifício atrativo, pois requerem a adesão do outro para completar o sentido do que está sendo insinuado, sugerindo, desse modo, a cumplicidade entre os amantes. Se como já dissemos a linguagem amorosa não se concretiza pela palavra, mas pelo silêncio, pelo que está implícito, aquilo que inicialmente é uma sugestão passa a ser quase uma determinação de difícil recusa, pois somente os enamorados compreendem os vazios desse discurso insidioso.

O horário da tarde, do crepúsculo, comumente representado na literatura como um tempo de melancolia, de dor e de saudade, surge neste poema como horário propício à entrega amorosa, possivelmente porque é o momento em que a poetisa se põe a lembrar das horas vividas ao lado do seu "Amor". Assim, esse período do dia, com sua cor rubra, lembrando o fogo e o sangue, adquire uma simbólica erótica, pois prenuncia a noite de volúpia que se avizinha.

A partir da segunda estrofe, a lembrança das sensações corporais já experimentadas vem à tona e o eu lírico recorre a elas para eternizar na memória o sabor do gozo. A citação metonímica de elementos apreensíveis pelos sentidos como o sabor da boca, o eco dos passos a anunciarem a chegada do objeto do desejo, o riso de fonte, os abraços, os beijos e o toque das mãos reitera-os como veículos corporais do gozo. O erotismo, neste caso, evidencia-se pelos efeitos sinestésicos que a rememoração desses instantes provoca no eu poético:

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

Com efeito, a memória aqui tem uma função estimulante da sensualidade à medida que sugere a presença real do ente querido junto dela, é, portanto, uma espécie de preliminar do jogo amoroso com que ela se prepara para recepcioná-lo.

O soneto distingue-se por possuir a mesma oração condicional no início do primeiro quarteto e do primeiro terceto, reafirmando o "convite" ao longo do texto. A sugestão de "ver-me" é entremeada por atos de sedução realizados pelo eu lírico e, nesse domínio erótico do corpo que deseja ser visto-tocado é construída a relação olhar-desejo na poesia.

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

E é como um cravo ao sol a minha boca...
Quando os olhos se me cerram de desejo...
E os meus braços se estendem para ti...

Os adjetivos "linda" e "louca", referentes à boca, mas também extensivos à pessoa poética, ajudam a compor o cenário da sedução e do desejo, no convidativo fim de tarde, em que a boca, veículo de toda a excitação, é o receptáculo para o amado como o cravo o é à luz solar. Esse momento de descrição culmina com o erotismo que é anunciado no último terceto: "Quando os olhos se me cerram de desejo.../E os meus braços se estendem para ti...", assinalando a entrega do corpo aos desejos, à pulsão, ao gozo.

Esse instante de vivência erótica possui como impulsionador o olhar, que desencadeia o jogo amoroso, a busca pelo objeto de desejo, busca essa que gera a expectativa de possuí-lo ou de ser por ele possuída, numa entrega amorosa recíproca. Com efeito, desde Platão, o ato de olhar já era relacionado com o desejo erótico pela capacidade de evidenciar o Belo. Juan Nasio diz que há duas distinções necessárias sobre o conceito de olhar: "o olhar enquanto *ato perceptivo* de fixar" e o olhar "enquanto satisfação do ato" (1995, p.15). Nessa segunda concepção, o olhar aciona o desejo, promovendo a vontade de retornar ao universo de prazer. Desse modo, sugerir ao amado que venha vê-la é incitar-lhe na memória momentos de amor outrora vividos e convocá-lo a revivê-los. Além disso, para o ser que deseja, ser olhado como objeto do desejo do parceiro por si só já é motivo de prazer e, muito provavelmente, encaminha para outros deleites que, conseqüentemente, sucederão ao ato de "ver".

A satisfação do desejo parece ser o único fim do eu lírico, ver e ser visto, desejar e ser desejado é a demanda desse sujeito feminino e essa imagem de mulher que se apresenta pronta para o prazer, num espetáculo de sedução cujo objetivo é o gozo, a satisfação amorosa e sexual efetiva, portanto, a transgressão de Florbela aos padrões estabelecidos para o sexo feminino na sociedade portuguesa ainda patriarcal.

Como vimos, é fato que os sonetos dessa poetisa às vezes se apresentam de um modo mais intenso, entretanto, o caráter espontâneo com que ela fala sobre

esse tipo de amor em alguns deles acaba por conferir ao seu lirismo erótico uma beleza sutil e requintada ainda pouco vista nas obras de autoria feminina de sua época. De fato, aproveitando-se de alguns motivos comuns na literatura portuguesa comumente atribuída à mulher, ela relê temas, acrescentando-lhes a sua mundividência, como no soneto "VI" da série de dez que são precedidos pelo verso de Camões - "He hum não querer mais que bem querer". (p. 255) Nele, a poetisa faz uma declaração de amor bastante convincente ao dirigir-se diretamente ao amado - "ti" - para reiterar o sofrimento e a angústia causados pela ausência e descrever o modo como mantém viva na memória a imagem dele:

VI

Falo de ti às pedras das estradas,
E ao sol que é loiro como o teu olhar,
Falo ao rio, que desdobra a faiscar,
Vestidos de princesas e de fadas;

Falo às gaivotas de asas desdobradas,
Lembrando lenços brancos a acenar,
E aos mastros que apunhalam o luar
Na solidão das noites consteladas;

Tal qual nas cantigas de amigo, de que a poetisa empresta o motivo temático e a ambiência predominante neste poema, os elementos da natureza são os confidentes com que ela compartilha a dor da separação do ser amado. Tornados as testemunhas de seu sofrimento e solidão, tais elementos também remetem para o momento da despedida, conforme sugere a referência a objetos que compõem um cenário típico de partida como, por exemplo, "lenços brancos a acenar" e "mastros que apunhalam o luar". Mais do que isso, tais elementos evidenciam o fato de se tratar de uma experiência dolorosa ainda presente na mente do eu lírico, como comprova a utilização do verbo "apunhalam" para se referir aos mastros da embarcação que possivelmente levou o ente amado para longe, motivando a separação que "apunhala" o peito de quem ama.

A seu modo, Florbela resgata um tempo mítico do passado de Portugal em que as partidas eram motivo de grande sofrimento para as mulheres, pois arrancavam-lhes seus entes queridos, obrigando-as a conviver somente com a lembrança e a solidão. Ao retomar essa tradição bastante recorrente na história literária portuguesa, ela cria com essas mulheres uma espécie de fraternidade

feminina, pois também sofre pela ausência de seu amor, ainda que as motivações da separação sejam outras.

Cabe aqui ressaltar que o poema inicia-se com um movimento ascensional que remete para a elevação promovida pelo amor, como sugerem os vocábulos como "pedra/sol", "rio/gaivotas". A partir da segunda estrofe, momento em que há a sugestão da partida do ente amado, prevalece o espaço etéreo, o da lembrança, o espaço do "como se" a que se referiu Derivaldo dos Santos em seu texto já mencionado neste capítulo, onde a presença dele é conservada viva através do ato de "falar", que alimenta a memória com imagens daquilo que já não é possível experimentar concretamente.

À medida que o sujeito poético intensifica o ato de lembrar, adentrando mais profundamente nesse universo de "anseios, sonhos e desejos", o ritmo mais ameno das quadras é alterado, tornando-se mais pulsante e enfático, como demonstra o uso da exclamação ao final dos tercetos, sugestionando o recrudescimento das sensações decorrentes da lembrança do contato físico entre os amantes:

Digo os anseios, os sonhos os desejos
 Onde a tua alma, tonta de vitória,
 Levanta ao céu a torre dos meus beijos!

E os meus gritos de amor, cruzando o espaço,
 Sobre os brocados fulgidos da glória,
 São astros que me tombam do regaço! (p. 261)

Por fim, a simbólica premiação do amado com "a torre dos [s]eus beijos", a analogia dos seus "gritos de amor" com "astros que tombam do regaço" e a utilização de vocábulos que indicam uma apoteose de sensações - "vitória", "glória", "astros" - não somente dimensionam a intensidade de tal sentimento, mas também deixam evidente que se trata de um amor imperioso, cósmico, cujo forte apelo sensual eleva o eu lírico a dimensões não terrenas.

Com efeito, em *Charneca em Flor*, o amadurecimento do erotismo, contido tanto tempo pela mortalha, acontece de forma definitiva; o eu feminino torna-se o sujeito da conquista e assume de vez o seu papel de cortesão na arte do amor, alterando o comportamento passivo comum à mulher-musa dentro do universo literário desde as cantigas trovadorescas. Agora, esse "Eu" impõe-se com

determinação na conquista do objeto amado, assumindo seu erotismo com orgulho e satisfação e instaurando um jogo de poder feminino.

Devido a esse fator, de vários sonetos irrompe uma linguagem erótica que prioriza o corpo e toda a gama de emoções que ele pode proporcionar, assim, as ligações semânticas efetuadas por Florbela em tais poemas levam sempre em consideração o contato corporal ou o anseio para que ele se efetive. Em *Toledo*, por exemplo, essa dinâmica sensual é iniciada com desembaraço desde o primeiro verso em que a voz lírica, em tom de celebração, anuncia o instante de prazer que está na iminência de ocorrer:

Toledo

Diluído em taça de oiro a arder
Toledo é um rubi. E hoje é só nosso!
O sol a rir... Viv'alma... Não esboço
Um gesto que não me sinta esvaecer...

Embora não haja no texto a definição exata do significado do vocábulo Toledo, é possível intuir que se trata da cidade espanhola também banhada pelo rio Tejo, lá designado Tajo, onde os amantes provavelmente desfrutaram de um encontro amoroso, celebrado intensamente. O uso do termo "taça" sugere ainda essa conotação celebrativa, pois indica uma bebida, provavelmente um vinho tinto - "Toledo é um rubi" -, mas também pode ser uma metáfora do próprio instante de amor deliciado por ambos.

Cabe aqui enfatizar a maneira como a poetisa se aproveita desse aspecto para criar um cenário propício ao desenvolver do erotismo, associando-o, inclusive, a artefatos preciosos - "taça de oiro" e "rubi" - ou estendendo ao sol a sua felicidade através da personificação - "o sol a rir". Tais aspectos, associados à descrição de seu estado de espírito efusivo, entorpecido pelas emoções que está vivenciando dão ao leitor a dimensão do significado dessa vivência para ela.

A partir da segunda estrofe, o desenvolvimento do poema acompanha a evolução das preliminares do momento sensual que reaviva o humor da poetisa através do toque da mão do ser amado no seu corpo, levando-a ao êxtase:

As tuas mãos tateiam-me a tremer...
Meu corpo de âmbar, harmonioso e moço
É como um jasmineiro em alvoroço

Ébrio de sol, de aroma de prazer!

O realce dos predicados físicos e a analogia com o jasmineiro, flor cujo perfume forte e envolvente possui propriedades afrodisíacas, ressaltam os intuitos de sedução desse corpo que se transforma ante o contato com o outro e a potência restauradora dessa experiência pode ser sentida principalmente pela modificação do modo como a poetisa se autorretrata: se antes ela se descrevia como "nada" (p.132), "a dolorida", a "incompreendida", "aquela que ninguém vê" (p. 133), a "castelã da tristeza" (p. 134), "velha e triste" (p. 149), agora se apresenta como uma mulher que seduz pelo "corpo de âmbar, harmonioso e moço". Corpo esse que é transformado em lócus de prazer e, por isso, é iluminado e entorpecido nessa festa dos sentidos, nesse banquete erótico.

Entretanto, o fantasma da Dor, que assoma em toda a obra florbeliana, vem para interromper esse momento precioso e contrapor o "princípio da realidade" ao "princípio do prazer", imprimindo ao momento epifânico do gozo uma nota melancólica de que o amor e a dor são sentimentos indissociáveis:

Cerro um pouco o olhar onde subsiste
Um romântico apelo vago e mudo
- Um grande amor é sempre grave e triste.

Flameja ao longe o esmalte azul do Tejo...
Uma torre ergue ao céu um grito agudo...
Tua boca desfolha-me num beijo... (p.227)

A atmosfera de euforia dos dois quartetos, então, é modificada, passando a vigorar uma calma, como sugere a substituição do uso das exclamações por reticências nos tercetos. Tal calma, entretanto, parece condizer com a consumação do ato sexual, sugerida nos três últimos versos através da referência a um símbolo fálico como a torre e também pelo uso do termo "desfolhar", mas também reafirma a nota trágica do amor florbeliano que, por ser finito, necessita ser vivenciado em toda a sua plenitude.

Como já ressaltamos anteriormente, a aptidão para amar florbeliana pode também ser desvinculada do objeto alvo desse sentimento, focando prioritariamente o próprio ato ou a pessoa do amador em detrimento do ser amado. Tal desprendimento, classificado por José Régio como uma espécie de donjuanismo, algumas vezes pode ser entendido também como um narcisismo, uma vez que a

conquista do outro, não raras vezes, implica a busca pela própria identidade refletida nesse "outro", ele é a sua imagem desejada, ou o "eu-outro".

Em sua escrita, o narcisismo configura-se como uma opção "por um *Eros* direcionado para si", (CARVALHO, 1997, p. 91) pois essa impossibilidade de encontrar-se refletida no outro a conduz a uma aparente volubilidade que acarreta um sentimento de pulsão pela morte que, à primeira vista, significa o "regresso a um estado de beatitude, paraíso perdido que Florbela aspira como alternativa à incapacidade de se transcender num amor solidário." (Id. *ibid.*, p. 90) Entretanto, mais do que uma espécie de fuga dessa realidade frustrante, esse comportamento parece ser uma espécie de autoafirmação de uma tendência natural de sua *persona*: a aptidão para o amor, principalmente o amor enquanto sentimento genuíno, livre de padronizações e adequações.

No soneto "Amar", por exemplo, essa perspectiva se comprova já no início, em que sintagma verbal "Eu quero amar" evidencia a certeza desse sujeito poético de que o ato de amar é uma atitude dependente da sua vontade - "quero"-, ou seja, é uma escolha feita por ele:

Amar

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

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

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

E se um dia hei de ser pó, cinza e nada
Que seja a minha noite uma alvorada,
Que me saiba perder... pra me encontrar... (p. 232)

Ainda no mesmo verso, a expressão "amar perdidamente" além de evidenciar o paroxismo de tal sentimento, também pode aludir à perversão, à imoralidade, à ausência de regras impostas pela civilização se enfocarmos o vocábulo "perdidamente" a partir da ética religiosa. Além disso, a repetição insistente do verbo

amar, no infinitivo, forma que o reveste de impessoalidade e atemporalidade, permite intuir a prevalência do sentimento a despeito de quem ou quando existiu, atribuindo-lhe soberania sobre o sujeito ou mesmo sobre o tempo, configurando o que João Décio chama de "misto de erotismo e paixão". (1995, p. 33)

O prazer incitado pelo próprio sentimento é ainda retomado no início do segundo verso, no qual verbo "amar" inicia e encerra a expressão "Amar só por amar:", como o fechar de um ciclo que se completa com a volta ao início, tal e qual percebemos no comportamento de quem vive pelo prazer. A presença dos advérbios de lugar, "Aqui" e "além", seguidos de reticências, desenha a cartografia dessa emoção, cuja indeterminação geográfica sugere que os seus contornos são pessoais e independentes do espaço físico. Também a sequência dos pronomes - "Este", "Aquele" e "Outro" -, precedidos pelo advérbio de intensidade - "Mais" - evidencia o caráter superficial das conquistas, pois a ânsia pelo prazer retira dos objetos desejados a necessidade de pessoalidade, acabando por generalizá-los na forma coletiva "toda a gente".

O quarto verso, através da repetição do verbo central desse soneto, "Amar! Amar!"; marca a dimensão do relacionamento que, mesmo intenso, permanece superficial. Essa rejeição à profundidade do sentimento é fortalecida ainda pela expressão "E não amar ninguém", na qual o advérbio de negação "não" e o pronome indefinido "ninguém" funcionam como palavras enfáticas dessa ideia.

Na segunda estrofe, a falência do sentimento é retomada pela colocação antitética dos verbos "Recordar?" e "Esquecer?" que, respondidos pelo adjetivo "Indiferente!", deixa explícita a concepção de que, para o indivíduo que faz opção de amar desprendidamente, a característica primordial é o desapego aos convencionalismos que emperram a fluência dos sentimentos.

A trajetória indagativa do eu lírico permanece avivada no verso seguinte pela expressão alternativa "Prender ou desprender?" que vem seguida por duas questões: "É mal? É bem?". Dúvida respondida nos dois versos seguintes, compostos por uma única asserção - "Quem disser que se pode amar alguém/ Durante a vida inteira é porque mente!". Tal estrutura discursiva, ao mesmo tempo em que sugere a fugacidade do princípio de prazer, inicia também uma nova sequência textual, cujas frases declarativas e exclamativas indicam o término da ambientação duvidosa, instaurada pelas orações interrogativas das estrofes anteriores. As imagens que figuram no poema a partir daí são muito mais indicativas

dessa opção pelo prazer que a vida oferece: a primavera, "Há uma primavera em cada vida", símbolo da juventude, metaforicamente indica o erotismo assumido. Dentro desse contexto, o eu lírico, declara a necessidade de anunciar o encanto dessa fase da vida: "É preciso cantá-la assim florida". Mais do que isso, o texto afirma que o aval para tanto é dado por "Deus", figura a quem a ética religiosa atribui um papel castrador.

A última estrofe, iniciada por uma oração no futuro condicional "E se um dia hei de ser pó, cinza e nada", epicamente revela a angústia do sujeito lírico diante da constatação da efemeridade de sua existência, assim resta-lhe, então, desejar viver o momento presente, a "alvorada" da vida, saboreando cada minuto do seu prazer, num *carpe diem* individualizado. "Que seja a minha noite uma alvorada".

A chave-de-ouro do soneto sintetiza o desejo maior desse "eu": promover um estilhaçar da própria identidade para promover a sua reconstrução. "Que me saiba perder... pra me encontrar...". Talvez esse processo de reconstrução, que poeticamente harmoniza contrários, implique uma entrega voluntária aos desejos eróticos e o repúdio aos preceitos sociais que obrigam o homem à contenção e à consequente negação dos seus instintos.

Com efeito, em *Charneca em Flor*, fica evidente que a identidade ficcional florbeliana constitui-se muito decisivamente a partir da sua consciência de mulher, e mulher que ama sensual e desmedidamente. Por isso, na leitura dos poemas que compõem esta obra, é possível verificar que, muitas vezes, a poetisa se apropria do ideal de beleza feminina ainda em voga na época, ou seja, a mulher de colo alvo, boca vermelha, sorriso terno e puro e os "cabelos sedosos, levemente ondulados, as sobrancelhas espessas. [...] A mulher, objecto de desejo, única e exclusivamente". (BARREIRA, 1994, p. 131) Mas também é possível ver que ela extrapola magistralmente os limites impostos por essa herança histórica para construir uma representação da mulher síntese do prazer e do perigo, como acontece no soneto "*Ambiciosa*" - " Se as minhas mãos em garra se cravaram / Sobre um amor em sangue a palpar... / - Quantas panteras bárbaras mataram / Só pelo raro gosto de matar!" (p. 234) ou em "*Volúpia*", que segue na íntegra:

Volúpia

No divino impudor da mocidade,
Nesse êxtase pagão que vence a sorte,

Num frêmito vibrante de ansiedade,
Dou-te o meu corpo prometido à morte!

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

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

E do meu corpo os leves arabescos
Vão te envolvendo em círculos dantescos
Felinamente, em voluptuosas danças... (p. 238)

Contrariando a herança cristã, a mulher é apresentada neste poema a partir de qualificativos associados à faceta perversa, ao lado sombrio e temível do feminino - "sombra entre a mentira e a verdade", "nuvem", "vinho forte", "volúpia" e "maldade". Tal perfil traz à tona o mito de Lilith, a primeira companheira de Adão, que, sobrepujada pela consciência coletiva, contribui para que a imagem da mulher seja representada a partir de um caráter maléfico e ameaçador ao domínio masculino. Enquanto Eva simboliza a aceitação do comando e a maternidade como redenção da culpa de ter desviado Adão de Deus, Lilith é insurreta, é um demônio, um ser que alicia, enreda, corrompe e ameaça o homem, colocando à mostra as suas fragilidades, principalmente aquelas concernentes ao quesito erótico.³³

Convém ainda recordar que, na poesia de Florbela Espanca, o sagrado e o profano coexistem com a mesma intensidade, como vemos já na primeira estrofe pela aproximação de termos semanticamente díspares como "divino impudor" e "êxtase pagão". Nesse sentido, o corpo feminino - destinado à finitude como habitualmente aparece na obra florbeliana - é voluntariamente entregue em oblação ao amado. Entretanto, esse rito litúrgico, visto como um símbolo da "purificação" e reconciliação do homem com o criador, é transformado em celebração pagã do "êxtase", do gozo.

O corpo, aromatizado por um "vinho forte" e adornado para a conquista amorosa, é o vetor do prazer e da perdição do outro ao mesmo tempo. A oblação vista por este prisma sugere que este ato é simultaneamente a redenção do ser

³³ Para maiores detalhes sobre o mito de Lilith na obra florbeliana ver a tese de doutorado de Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento referenciada na bibliografia. (Cf. NASCIMENTO, 2011)

amado e também a sua apoteótica e dantesca "queda" aos encantos desse eu lírico sedutor e envolvente. Mais do que isso, tal entrega, potencializada pelo "divino impudor da mocidade", também é posse, configurando, como bem lembrou Dal Farra, o assumir de um papel tradicionalmente masculino: o da conquista amorosa, exercida, aqui, "felinamente" sobre o outro.

Estrela principal deste soneto, o corpo é simbolicamente "sombra entre a mentira e a verdade", idealização materializada do estereótipo da mulher anjo e demônio, *femme fatale* que mantém o ser amado "preso" nas suas "garras" tal qual a "pantera que mata pelo raro gosto de matar". Também é "nuvem que moveu o vento norte", remetendo para uma "natureza confusa e mal definida", pois a nuvem é um "instrumento das apoteoses e das epifanias", metáfora sugestiva, por um lado, do mistério que envolve este corpo, mas, por outro, do poder avassalador que ele exerce sobre o outro. (CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A., 1997, p. 479)

Recuperado na Idade Média na figura da bruxa, o mito de Lilith reacendeu as lutas do homem contra a sua inclinação erótico-sexual e, como afirma Roberto Sicuteri, "nunca, como nesta época, a mulher teve que pagar um preço tão trágico pelo ódio masculino à força instintiva." (1985, p. 111) Legatária dessa representação pejorativa, a mulher foi considerada uma herética, "'um inimigo brando e oculto' cuja concupiscência carnal é insaciável." (Id. *ibid.*; p. 114).

Michelle Perrot acresce que as representações do corpo feminino não somente decorrem, mas também ajudam a construir e a manter relações de poder. Desse modo, ao analisar as representações da mulher no século XIX e XX, ela percebe que elas foram "fabricadas", seja por ideologias e/ou preceitos religiosos, a fim de cercear os padrões de conduta moral; seja por motivos políticos, como aconteceu na França durante o período pós-guerra em que a imagem feminina foi largamente associada à maternidade no intuito de incentivar a procriação.

Em *As mulheres ou os silêncios da história*, a historiadora assegura que essa manipulação em torno da figura feminina incluía dizer que:

Sua aparência, sua beleza, suas formas, suas roupas, seus gestos, sua maneira de andar, de olhar, de falar e de rir (provocante, o riso não cai bem às mulheres, prefere-se que elas fiquem com as lágrimas) são objeto de uma perpétua suspeita. Suspeita que visa o seu sexo, vulcão da terra. (PERROT, 2008, p. 447)

Assim, a herança medieval acabou eternizando padrões de feminilidade que têm sido mote para a imaginação e, conseqüentemente, para as representações da mulher, o que tem contribuído para que a imagem feminina, bem como sua sexualidade, ficasse suspensa entre o "inferno" e o "paraíso" e se tornasse o objeto da idolatria e do repúdio masculino, principalmente pela aura de mistério que alimenta.

Associando essa característica ambígua das representações comumente feitas da mulher - anjo/demônio - às manifestações culturais, Anna Klobucka alerta que a atividade de escrita do e com o corpo transformou-se uma atividade "política", pois vinha na contramão das representações tradicionais do corpo feminino. Diz ela que:

Dada a relevância da conceptualização do corpo, sobretudo feminino na cultura ocidental, bem como seu papel altamente equívoco (simultaneamente redundante e fundamental) no discurso cultural humanista, não admira que uma grande parte da actividade, tanto artística como intelectual, inspirada pelo movimento feminista contemporâneo se tenha dedicado a (para ecoar o título do livro citado de Jane Gallop) "thinking through the body". Pensar - e escrever - atentamente (através d) o corpo tornou-se uma tarefa urgente para as mulheres que se viam relegadas pelos compêndios das ideias recebidas à identidade de não tanto pascalianos juncos pensantes como úteros e ovários irreflectidamente "naturais" e inquestionáveis. (2009, p. 210-11)

De fato, afastada de sua intelectualidade em prol de seu corpo, a mulher escritora precisou usar justamente o objeto dessa manipulação para conquistar o seu direito de voz. Desse modo, a escrita da mulher, que não poder ser vista como uma atividade neutra, ou uma *coquetterie*, como diz Jorge de Sena em conferência proferida no Clube dos Fenianos a que nos referimos, transformou o corpo em motivo dessa literatura, buscando romper estereótipos e permitir à mulher reassumir a humanidade que lhe fora retirada pela associação a divindades quer seja boas ou más.

Com efeito, ao longo dos poemas deste livro, chama atenção a maneira declarada com que o ato sexual ou as carícias são apresentadas e a postura aliciante e receptiva da pessoa poética ao êxtase erótico. Tal comportamento, reprovável segundo a moral burguesa cristã, era uma inversão severa nas representações que se fazia das figuras femininas, configurando uma vanguarda na

própria ação da mulher como escritora, pois mostra como Florbela modifica o discurso feminino que, antes assentado em ideologias patrocinadas por mentes masculinas, resguardava-se de excessos e de impudores, mantendo-se na zona confortável da temperança que lhe fora permitida até então. Tal comportamento, embora incompreendido na época, também significou um avanço singular na trajetória das mulheres que escreviam, não somente porque rompeu esse ciclo que eternizava estereótipos cerceadores das suas potencialidades intelectuais, mas também porque inseriu no meio literário - espaço até então de predominância masculina - um discurso marcado por traços mais subjetivos que sempre foram menosprezados justamente por serem considerados tipicamente femininos.

O discurso amoroso de Florbela Espanca, portanto, deixa transparecer a imagem de uma mulher ousada que se posiciona diante das experiências da vida com disposição para vivê-las de forma intensa. Por esse motivo, em sua obra o lirismo erótico é apresentado em grande parte das vezes como uma novidade festiva e alvissareira que promove uma transformação benéfica no ser que a desfruta, mas também como uma força de dominação e desprendimento que só serão vistos também nas poesias de Judith Teixeira a serem enfocadas no capítulo seguinte.

4 As "flores" do mal no Modernismo português: o feminino subversivo na poesia de Judith Teixeira

4.1 Muito prazer, Judith Teixeira!

Em *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*, Cláudia Pazos Alonso chama a atenção para o fato de ter havido um aumento significativo no número de mulheres que escreviam poesia no início do século XX. Contudo como já afirmamos no capítulo 2, o mote comum dessa literatura era a feminilidade definida enquanto oposição ao universo masculino. Portanto, é possível presumir a existência de um padrão a nortear tal produção e que a não conformidade com ele pode ter sido a justificativa para a exclusão do cânone de muitas escritoras cujas obras trouxeram uma representação do feminino em dissonância com a imagem da “mulher-anjo” perpetuada desde a Beatriz de Dante ou a Laura de Petrarca.

Se associarmos essa situação à escolha de uma temática tabu como a sexualidade, ou a homossexualidade, por exemplo, a situação torna-se ainda mais complexa, pois é de conhecimento geral que a literatura erótica, conforme assegura Jesus Antônio Durigan, “foi e costuma ser marotamente colocada ao nível das coisas não sérias (ou demasiadamente sérias), rebaixada ao nível das manifestações imorais, irrelevantes, apolíticas, menores, desagregadoras e perigosas [...]”. (DURIGAN, 1986, p.10-1) Assim, poetisas que se aventuravam a trilhar esse caminho não seriam merecedoras de adentrar no seletor cânone literário, como bem exemplificam os casos das poetisas enfocadas neste trabalho.

Judith Teixeira (1880 - 1959), poetisa viseense cujas obras datam de 1923 a 1927,¹ foi colocada na coxia, uma vez que seu nome foi propositadamente

¹ Da sua atividade como escritora resultaram três livros de poemas aqui citados a partir da primeira edição - a saber, *Decadência* (fevereiro de 1923), *Castelo de Sombras* (junho de 1923) e *Nua. Poemas de Bizâncio* (maio de 1926) - e dois em prosa: a *De Mim*. Conferência em que se explicam as minhas razões sobre a Vida, sobre a Estética, sobre a Moral (de agosto de 1926) e *Satânia*, (de março de 1927) contendo duas novelas, uma delas intitulada "Insaciada" e a outra homônima ao livro. Contudo, na contracapa da primeira edição de *Satânia*, há a menção de algumas obras a serem editadas posteriormente, a saber, *Labarêda*, drama em 3 actos, *Taça de Brasas*, versos, e *Sulcos*, esta última constante na referida edição como novela, mas uma coluna do *Diário de Notícias* diz ser uma peça de teatro, cuja leitura foi feita "a um reduzido grupo de amigos". (Cf. TEIXEIRA, Judith. *Satânia*. 1. Ed. Lisboa: Livraria Rodrigues & C.^a. 1927 e Lena de Valois. *Diário de Notícias*. 26 de jan. de 1922, p. 4) A confirmação de que Judith Teixeira é também Lena de Valois pode ser encontrada na revista *Ilustração Portuguesa* do dia 21 de janeiro de 1922. (Cf. Interiores

"deslembado" pela história literária, como assegura Martim Sousa, autor de uma dissertação pioneira a respeito dela. (SOUSA, 2001)

Como personalidade ligada às letras, transitou com relativa desenvoltura no meio intelectual lisboeta como comprovam as colaborações no *Jornal da Tarde*, em que escreveu dois contos, respectivamente, "Almas simples" e "Lali", (*Jornal da Tarde*, 21 de out. de 1918, p. 1, col. 6 e 7 e 10 de jan. de 1919, p. 7, col. 3 e 4); na revista *Contemporânea*, com o sonetinho "Fim" e "O meu chinês" (*Contemporânea*, v. 1, n. 2, p. 59, jun. 1922 e Edição especial de Natal, v. 2, n. 6, p. 128, dez. de 1922); na *ABC*, com a quadra "Noite de S. João" e "Sol do Oriente - Sinfonia branca" (*ABC*, 26 de jun. de 1923, p. 12-3 e 21 de ago. de 1924, p.); e no Suplemento literário do *Diário de Lisboa*, com o poema "A mais pobresinha" (*Diário de Lisboa*, 17 de out. de 1921, p. 3, col. 4), "Fim" (9 de Nov. de 1921, p. 3, col. 4), "Quero-te bem " e "Sonho" (24 de Nov. de 1921, p. 3, col. 1); além de algumas aparições na *Ilustração Portuguesa*.

Além disso, Judith também recebia em sua casa personagens que movimentavam a cena literária como, por exemplo, o poeta sevilhano Lasso de La Vega, de quem traduz um poema no *Diário de Lisboa* (*Diário de Lisboa*, 07 de set. de 1923, p. 3, col. 1) amigo de Pessoa e de António Bôtto, este último companheiro dela no desventurado caso da Literatura de Sodoma que será visto a seguir. Muito provavelmente, também travara conhecimento com o próprio Fernando Pessoa, visto que ele se refere a ela em duas cartas enviadas a Adriano Del Valle, respectivamente, nos dias 31 de agosto de 1923 e 23 de abril de 1924, em que assegura que a poetisa, assim como o amigo Bôtto, não tinha lugar entre os "maiores". (PESSOA, 2007, p. 251)

Convém ainda lembrar que a poetisa dirigiu e editou, secretariada por José Adolfo Coelho, a revista *Europa - Magazine Mensal*, em cujos 3 números, respectivamente de abril, maio e junho de 1925, constam colaborações de importantes personalidades do âmbito intelectual, artístico e literário português, muitos deles associados, inclusive, ao Modernismo, como, por exemplo, Jorge Barradas, Julião Quintinha, Almada Negreiros, Mário Saa, Aquilino Ribeiro, Florbela Espanca, Nuno Catharino Cardoso, Augusto D'Esaguy, Milly Possoz, Américo Durão entre outros. Para Martim Sousa, o mérito editorial da revista consiste justamente no

de arte. A casa de Lena de Valois. *Revista Ilustração Portuguesa*, Lisboa, n. 831, p. 65, 21 jan. 1922)

fato de que ela "veicula, através do labor de artistas dominantes no seu tempo e com perenidade assegurada no transcurso histórico-cultural, a verdade irrefutável da peculiaridade activa de sua directora." (SOUSA, 2001, p. 77)

Entretanto, o processo de esquecimento de Judith não deixou de acontecer e foi iniciado já em 1927 por José Régio quando, no artigo "Literatura viva", ele faz questão de profeticamente declarar "que todos os livros de Judith Teixeira não valem uma canção escolhida de António Botto." (RÉGIO, 1927, p. 2) Tal julgamento em favor de Bôtto acabou por obscurecer de vez o nome da poetisa e apontar o lugar de que o crítico a julgava merecedora.

Mais que vítima de um episódio de descaso, a pessoa e a obra de Judith Teixeira foram alvo de detrações e enxovalhos sórdidos resultantes de uma visão estreita e puída acerca da arte e da moral. Tanto que num artigo que não cita seu nome, mas deixa claro a quem é endereçado, certo pseudônimo Ariel diz que ela insistia "em enlamear o sexo feminino" e que seus versos são "autenticas porcarias sexuais trescalando ao môrno *fatum* d'alcova". (Ariel. *Revolução Nacional*. 2 de jul. de 1926, p. 04) Também Marcelo Caetano a chamou de "desavergonhada" num texto da revista de tendência fascista, *Ordem Nova*, referindo-se aos livros apreendidos como "arte sem moral nenhuma." (CAETANO, Marcelo. "Arte" sem moral nenhuma. *Ordem Nova*. n. 4-5, jun/jul. de 1926, p. 156-8)

Convém dizer, porém, que o caso mais flagrante dessa atitude preconceituosa foi uma caricatura grotesca feita pelo pseudônimo Amarelhe e publicada em *O Sempre Fixe* em que a poetisa é ridicularizada através da imagem de uma mulher nutrida de carnes, vestida apenas de chapéu e acompanhada por seu animal de estimação denominado "Lambysâncio", num evidente chiste ao seu último livro *Nua. Poema de Bysâncio*. Mais nefasto ainda é o fato de a reprodução vir acompanhada de uma paródia de teor ofensivo de seu poema "A Bailarina vermelha" (TEIXEIRA, p. 134) em que o autor ridiculariza a poetisa como se estivesse a se referir à personagem do poema judithiano. Segue o trecho do poema parodiado e a caricatura:

A bailarina vermelha

[...]
E ela passa
entornando dor,
a agonizar beleza!...

Um sonho de volúpia
que logo se desfaz,
em ruivas gargalhadas
dispersas... desgrenhadas!...

Magoam-se os meus sentidos

num cálido rubor...

E nos seus braços endoidecem
as anilhas d'ouro refulgindo
num feérico clamor!...

E ela passa...

Fulva, esguia, incoerente...
Flor do vício
esvoaçando graça

na noite tempestuosa
do meu olhar!...
Como uma brasa ardente,

infernai e dolorosa,
... a bailar...

a bailar!...

Noite
1925



Figura 2: Amarelhe. *O Sempre fixe*. 01 de jul. de 1926, p. 05.

Como é possível verificar, as sucintas menções em periódicos, já comentadas no capítulo 2, deixavam na penumbra a ousadia judithiana, optando por ressaltar prioritariamente aspectos externos à obra como, por

exemplo, o papel, o luxo da edição, etc... e, por isso, dissimulavam na obra justamente o diferencial de seu discurso poético.

Referências amistosas ao nome de Judith Teixeira como expoente da literatura produzida por mulheres no período foram poucas, entre elas a de Albino Forjaz de Sampaio,¹ em 1935 - exatos 9 anos depois de seu voluntário silêncio editorial - na antologia *As melhores páginas da literatura feminina* (poesia), em que ele a caracteriza como uma:

poetisa original, de um genero nevrotico que causa espantos, mas que não deixa de ser bela e intensa arte. Talento, nervos, sensibilidade, desprezo absoluto pelo que dirão, mas respeito profundo pelo senso artístico. É, apesar das restrições que lhe possam pôr os excessivamente respeitosos que não percebem nada de arte, um interessante espírito, a autora dos acima mencionados e interessantes livros. (FORJAZ, 1935, p. 105-6)

A descrição de Forjaz coloca em evidência aquilo que torna a poesia de Judith Teixeira singular diante das outras: um temperamento poético vibrante que decorre de suas concepções vanguardistas acerca da arte literária e da vida.

Muito certamente foi a maneira afirmativa de unir a literatura a um erotismo pouco convencional que a tornou vítima da ortodoxia moral predominante na sociedade lisboeta da época e, desse modo, embora Forjaz de Sampaio tenha percebido ainda na década de 1930 o talento literário e a originalidade de Judith Teixeira, isso não foi suficiente para a inclusão do seu nome entre os modernistas e, mais do que isso, não foi suficiente para que ela

¹ É ético fazer constar que já em 1923, num artigo a respeito da proibição pela censura da peça *Mar Alto*, de Antonio Ferro, o escritor Aquilino Ribeiro lembra-se de Judith Teixeira, afirmando-a como "uma poetisa de valor" e que a apreensão de seu livro *Decadência* foi uma injustiça contra ela. Ora, tal apreciação, vinda de alguém cuja respeitabilidade no meio literário era, e ainda é, inquestionável, leva ao questionamento de toda essa situação e da postura dos responsáveis por tal injustiça. Também Armando Vasconcelos de Carvalho, no mesmo periódico, em 1927, assegura que "as poesias de Judith Teixeira, para mim a melhor poetisa portuguesa da moderna geração, são poesias vívidas, em que sua autora recorta emoções de seu espírito, de seus sentidos, de seus desejos." (Cf. A proibição de uma peça. A moral no teatro. *Diário de Lisboa*. Lisboa, 20 jul. 1923, p. 4 e CARVALHO, Armando Vasconcelos de. Excerpto duma conferencia acerca da "Literatura Moderna". *Diário de Lisboa*, Lisboa, 15 ago. 1927, p. 2) No entanto, optamos por fazer constar no corpo do trabalho apenas as referências em materiais comumente utilizados como guias de pesquisa e afins.

fosse desligada da pecha de imoralidade devido ao teor erótico, algumas vezes desviante,² de sua poesia.

Ao que tudo indica, o ato de "deslembrar" o nome Judith Teixeira parece estar intimamente associado ao fato de ela declarar em seus versos amores inconfessáveis publicamente num tempo e lugar em que um movimento de "moralização" andava a liça contra a impudicícia espalhada por uma tal "literatura de Sodoma", conforme veremos a seguir.

4.2 A polêmica em torno da "literatura de Sodoma".

Em abril de 1917, no então Teatro República - hoje São Luiz - Almada Negreiros realiza a "I Conferência Futurista" cujo principal intento era apresentar as bases do Movimento Futurista em Portugal. Embora com um público bastante reduzido, a sessão deu-se em três partes nas quais foram realizadas as leituras do *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, de autoria do organizador; do *Manifesto Futurista da Luxúria*, de 1913, da dançarina e poetisa Valentine de Saint-Point; e de *Music-Hall*, de 1913, e *Tuons le Clair de Lune*, de 1909, ambos de Marinetti.

Do evento, surgiu a revista *Portugal Futurista*, cujo único número, publicado em novembro do mesmo ano, trouxe a lume os referidos textos e outros assegurando, no texto introdutório, o intento messiânico de educar as jovens gerações para aprender a ser "livre e feliz" por "iniciativa própria" e para compreender a "colossal diferença entre servilismo e disciplina!". (*Portugal Futurista*, 1917, p. 2)

A iniciativa vanguardista de Almada fazia parte de um projeto muito mais amplo de uma geração de modernistas que desde tempos atrás já surgira em toda a Europa "como uma frente unida de transgressores ou dissidentes investindo contra as sólidas verdades da veneranda alta cultura e, geralmente da fé cristã." (GAY, 2009, p. 27) Obviamente, o modo de vida burguês e a moralidade envernizada dessa classe social acabaram sendo os alvos principais desse ataque, à semelhança do que já fizera Charles Baudelaire com

² O "caráter desviante" da poesia judithiana refere-se ao fato de que alguns de seus poemas apresentam uma tendência homossexual como será visto adiante.

a publicação de *Les Fleurs du mal*, sessenta anos antes, trazendo à luz a "libertinagem nas altas esferas", atitude que lhe rendeu um processo, mais preventivo que punitivo, sob a acusação de "blasfêmia e obscenidade". (Id. ibid.; p. 51)

O cenário de inovações estruturais e temáticas proposto pela revista não foi plenamente compreendido pelo público, resultando na sua apreensão e no impedimento da reedição, mas também configurou um contexto propício para o surgimento de uma literatura provocativa e de acentuado teor erótico: era o surgimento da hoje esquecida "literatura de Sodoma".

A polêmica em torno dessa literatura "imoral", como a designou o jornal *A Época*, iniciou-se com a publicação de *Canções*, de António Bôtto na primeira quinzena de abril de 1921.³ Um artigo assinado por Armando Ferreira e intitulado "O livro da D. Antonia", deixa claro que a obra scandalizou a muitos, pois tornou pública a homossexualidade do autor e teve uma apresentação nada convencional em que os exemplares vinham "embrulhados em papel almasso", juntamente com uma foto dele "nusinho até aos ombros e de olhos em alvo." Por isso, António Bôtto e sua obra foram colocados como uma ameaça à juventude, como vemos no trecho do referido artigo:

Imagine-se o efeito produzido pelo livrinho, [...] quando cair nas mãos duma donzela acostumada a debruçar-se sobre as montras das livrarias! Imagine-se principalmente o perigo dos rapazinhos, jovens poetas, que se aproximem desta vate.

Que, aí, morre

Com um perfume no ar!

Gerações idas! Ó tempos! Esfregue os olhos a ler de novo a defeza da "Morte de D. João" em que os poetas sentimentalistas os que cantam trezentas meninas num livro de duzentas páginas, eram apontados por Guerra Junqueiro como perniciosos à sociedade! Mas, com mil bardos, ao menos batiam-se com mulheres. (FERREIRA, Armando. O livro da Sr^a D. Antonia. *A Capital*, Lisboa, 18 abr. 1921, p.1)

O debate acabou se tornando mais acirrado depois da publicação, em 1922, de uma segunda edição pela Editora Olisipo, de Fernando Pessoa, resultando em uma querela ideológica travada entre os seus defensores e seus

³ No dia 14 de abril de 1921 o jornal *A Capital* noticia, na coluna "Livros novos", o lançamento de 3 livros, a saber: *Namorados*, de Virgínia Vitorino, *Gente Rústica*, de Emília de Sousa Costa e *Canções*, de António Bôtto. (Cf. *A Capital*. Lisboa, 14 de abr. de 1921, p.1, col 2).

algozes: o primeiro foi Fernando Pessoa que, no texto *Antonio Botto e o ideal estético em Portugal*,⁴ sai em defesa de Bôtto, afirmando ser este um verdadeiro esteta helênico, não só pela percepção refinada de beleza que sobressai dos seus versos, mas também pela capacidade de cantá-la "sem preocupação ética". (LEAL, 2010, p. 99)

Ao escrito pessoano, seguiu-se uma carta de Álvaro de Campos ao diretor da revista *Contemporânea*, José Pacheco, em outubro do mesmo ano, em que o heterônimo reprova o artigo do ortônimo, afirmando que a força da poética de Bôtto não tem a ver com estética, mas com "immoralidade. É a immoralidade absoluta, despida de dúvidas. Assim há direcção absoluta - força portanto; e há harmonia em não admitir condições a essa immoralidade." (CAMPOS, *Contemporânea*, V. 2, n. 04, Lisboa, p. 4, jul. 1922)

A réplica a ambos veio pela mão de Álvaro Maia⁵ que, num artigo intitulado *Literatura de Sodoma. O Sr. Fernando Pessoa e o ideal estético em Portugal*, desde o título sugere o fim que deveria ser dado ao *Canções*. Assentado em uma argumentação moralista de cunho religioso, o texto tem como objetivo principal depreciar os argumentos pessoanos e detratar a obra e o homem António Bôtto, como comprova o trecho seguinte:

nas líricas tão prezadas pelo Sr. Pessoa (tão banais como arte, como realização plástica, santo Deus!) o que nos surge a cada passo são as apologias homossexuais do autor; culto da Beleza, como expressão de harmonia não existe nele porque, para ser lógico e absolutamente helênico, teria de pôr em igual plano a beleza feminina." (LEAL, 2010, p. 69)

Raul Leal, indignado com o fato de Pessoa, no número seguinte da *Revista Contemporânea*, limitar-se a apontar apenas uma incorreção gramatical

⁴ O texto saiu em primeira mão no nº 3 da revista *Contemporânea*, em julho de 1922. (Cf. PESSOA, Fernando. Antonio Botto e o ideal estético em Portugal. *Contemporânea*. V. 1, n. 3, p. 121-6, jul., 1922.) Neste trabalho, como referência usamos também a edição organizada por Aníbal Fernandes. (LEAL, 2010)

⁵ Tanto o texto de Álvaro de Campos quanto este de Álvaro Maia foram publicados em primeira mão no número 3 da *Revista Contemporânea*. (Cf. CAMPOS, Álvaro de. Álvaro de Campos escreve à *Contemporânea*. *Contemporânea*. V. 2, n. 04, p. 4, out. 1922. e MAIA, Álvaro. Literatura de Sodoma. O sr. Fernando Pessoa e o ideal estético em Portugal. *Contemporânea*. V. 2, n. 04, , p. 31-5, out. de 1922.)

numa citação feita por Maia, escreve, sob o pseudônimo de Henoch,⁶ *Sodoma divinizada. Leves reflexões Teometafísicas sobre um artigo*, texto colocado em circulação na primeira quinzena de fevereiro de 1923 e que, nos moldes poucos educados de Maia, além de reafirmar o ponto de vista de Pessoa, sacraliza a luxúria como uma criação divina, como vemos no excerto abaixo:⁷

A propósito da bela individualidade de Antonio Botto, o Sr. Maia ataca a luxúria e a pederastia, Obras divinas. Incapaz de sentir os prazeres altíssimos da Carne-Espírito que o Verbo consagrou, ataca-os numa forma vil e tola. Como a razão herética, filha da Serpente e de Antichristo, contraria o desejo da carne divinizada que é uma expressão de loucura bestialmente espiritual a negar a Razão, sacrílega anti-Loucura, anti-Vertigem, o sr. Maia, esquecendo-se de que o racionalismo é filho dos últimos séculos de heresia e livre exame, enaltece-o encomiasticamente só para satisfazer a sua bília contra a vertigem luxuriosa na Vida, antítese da Razão." (LEAL, 2010, p. 10)

Em seu escrito, Raul Leal relê a história bíblica da destruição de Sodoma devido à prática da sodomia e defende a sacralização da pederastia como um ato divino, pois ela "exprime a unidade que devemos restabelecer" com Deus, uma vez que "é no mesmo ser que devemos fundir a pura virilidade e a pura feminilidade." O texto, que a princípio parecia apenas uma defesa de Bôtto e um ataque ao Sr. Álvaro Maia, transforma-se então em uma crítica ao materialismo burguês através da apologia da luxúria e da pederastia como atos sobrenaturais se os praticantes sentirem o "espírito divino" e se afastarem das satisfações meramente terrenas. (Id. *ibid.*; p. 88)

Contudo, a batalha em prol da "moralização" social ainda persistia e o escrito de Raul Leal não fez mais do que irritar profundamente alguns estudantes das escolas de Ensino Superior que, orquestrados pelo jornal *A Época*, organizaram-se em uma instituição denominada Liga de Acção dos

⁶ Enoque é o nome de uma personagem bíblica bastante intrigante, pois teria "andado com Deus" e Este se agradou dele de tal forma que o "tomou para Si" e, por isso, aquele não teria experimentado a morte. De acordo com o gnosticismo o profeta bíblico é, na verdade, o "Arcanjo Metraton", ser diretamente abaixo do Absoluto e que possui "Luz pura, sabedoria pura, misericórdia pura e vida pura". Durante a primavera, essa força enoqueana, pode ser relacionada ao "instinto de preservação das espécies", tornando-se uma força sagrada que impulsiona para a sexualidade. Disponível em: <<http://www.gnosisonline.org/teologia-gnostica/o-profeta-enoque/>>. Acesso em: 06 de dez. de 2012.

⁷ Antes desse Raul Leal já havia escrito outro texto em defesa de Bôtto. Intitula-se este "Antonio Botto e o sentido do Ritmo", publicado no jornal *O Dia*, em 16 de novembro de 1922.

Estudantes de Lisboa,⁸ cujo objetivo foi proclamado pelo então líder, Pedro Teotónio Pereira, em entrevista ao referido periódico em 22 de fevereiro de 1923: "nós - os estudantes - vamos tomar aos nossos ombros a tarefa de queimar a ferro em brasa, expondo-os à luz do sol, esses cancros nauseabundos, que tem medrado à custa da fraqueza de uns e da tolerância incompreensível de outros." (M. R. L. O movimento de acção moralizadora dos estudantes de Lisboa. *A Época*, 22 de fev. de 1923, p1, col. 6 e 7)

Em 04 de março de 1923⁹ em forma de manifesto público, a Liga dirige-se "aos poderes constituídos e a todos os homens honrados de Portugal", nos seguintes termos:

Mascarados em mil hipocrisias literárias, em pseudo filosofias extravagantes, encobrimo a sua animalidade em frageis farrapos de escolas inverosímeis, todos os baixos instintos humanos, numa liberdade desvairada, se erguem, alastram, dominam como flores de pantano no crepusculo triste duma terra abandonada.

É contra essa dispersão, contra essa inversão da intelligencia, da moral, e da sensibilidade, que nós gritamos numa revolta sagrada da nossa dignidade de homens, o protesto vibrante dos que não deixam cerrar os seus olhos à luz da verdade. [...]

Sodoma ressurgue nos livros e nos escritôres, nos espiritos e nos corpos. Atingiu-se a última abominação, aquela que nas tradições biblicas fazia chover o fogo do ceu.

Urge a reação pronta e implacavel. Á frente dela se levanta a nossa mocidade forte e resoluto, Nas nossas mãos brandimos o ferro em brasa que cicatriza as chagas.

A quem manda nós apontamos hoje a necessidade imperiosa de fazer justiça. É preciso que os livreiros honrados expulsem das suas casas os livros torpes. É necessário que os adeptos da infamia caiam sob a alçada da lei, que um movimento energico de repressão castigue em nome do bem publico.

Que a justiça venha e implacável!

⁸ Pedro Teotónio Pereira futuramente tornou-se um dos mais profícuos colaboradores de Salazar durante o período ditatorial, chegando a ser Ministro do Estado Novo. (Cf. CRUZ, Manuel Braga da. Pedro Teotónio Pereira, Embaixador Português em Espanha durante as Guerras. *Estudos em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, p. 429-40.

⁹ O jornal *A Época* noticia, no dia 20 de fevereiro de 1922, que os estudantes iniciarão dentro em breve uma campanha de ação moralizadora contra os livros que representam "os cancros de depravação de espíritos e de costumes." (Higiene moral. Os estudantes das Escolas Superiores de Lisboa. *A Época*, 20 de fev. de 1923, p. 1 col 6 e 7) Em 03 de março, anuncia a distribuição de um manifesto no dia seguinte. (Luta contra a imoralidade. *A Época*. 03 de março de 1923, p. 1, col. 6 e 7)

Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa
(BNP/E3, Anexo A-69. Exemplar do espólio de
Fernando Pessoa na Biblioteca Nacional de Portugal)¹⁰

Convém mencionar que a ação dos estudantes foi simultânea ao avanço da ideologia fascista em vários países da Europa, assim, os argumentos utilizados pelo jornal *A Época* para reiterar sua posição em favor da campanha moralizadora e da destruição das obras "imorais" foram muito similares aos desses governos autoritários, conforme comprova uma reportagem de primeira página do jornal *A Época*, no dia 28 de fevereiro de 1923, em que os males da pátria são claramente associados à degenerescência da moral de seu povo e o combate à libertinagem é visto como uma tarefa a ser desempenhada pela mão forte do governo:

Entretanto, o Estado não pode nem deve ficar inactivo ou invocar neutralidade diante desses graves problemas, porque não se trata de penetrar no intimo da consciencia de cada um, mas sim de sanear o ambiente e afugentar os miasmas que propagam o mal e ameaçam de morte a sociedade. (Higiene moral e social. A guerra contra a imoralidade. *A Época*. 22 de fev. de 1923, p. 1, col 6 e 7)

Imbuídos de um espírito idêntico, os jovens da Liga exigiram do Governo Civil que procedesse à imediata recolha das livrarias de alguns livros elencados por eles em uma lista. Destes, efetivou-se a recolha de *Canções*, de *Sodoma Divinizada* e também do livro de poemas *Decadência*, de Judith Teixeira,¹¹ bem como do romance francês *La garçonne*, de Victor Margueritte.

Mais uma vez, Álvaro de Campos toma partido da causa e escreve um manifesto que foi distribuído nas ruas de Lisboa em recriminação à intolerância dos estudantes. No texto intitulado "Aviso por causa da moral", o poeta aconselha os alunos a se calarem "o mais silenciosamente possível" para que não perdessem a razão e defende, acima de tudo, a liberdade do escritor. (PESSOA, 1986, p. 141)

¹⁰ Embora o texto conste no espólio de Fernando Pessoa, aqui a referência usada foi o artigo de José Barreto. (Cf. BARRETO, José. Fernando Pessoa e Raul Leal contra a campanha moralizadora dos estudantes em 1923. *Pessoa Plural: revista de estudos pessoanos/journal of Fernando Pessoa studies*, n. 2, 2012, p. 240-270.)

¹¹ Em 17 de fevereiro de 1923, *O Século* noticia o surgimento de *Decadência* "em todas as livrarias". (Cf. Livros novos. *O Século*. 17 de fev. de 1923, p. 02, col. 2)

Raul Leal, descontente com a veemência do ataque da Liga, escreve dois outros manifestos. No primeiro, dirigido aos próprios alunos e à Igreja Católica, ele assume um tom de concórdia e afirma que não pretende "atacar aqueles cuja missão é por enquanto estudar e só estudar", mas defende que a imoralidade nada tem a ver com o vício, pois é no âmbito social que ela mais se manifesta. Por fim, assegura que a Igreja Católica estava empenhada em persegui-lo injustamente e termina afirmando que: "Se o papa Me excommunga, eu excommungo o Papa!" (LEAL, 2010, p. 111) O segundo, com um tom bem menos amistoso, é escrito em rebate a uma resposta dada pelos estudantes ao seu manifesto anterior na qual os estudantes fazem mal uso de alguns trechos e o dizem "louco" no intuito de denegrir sua imagem. Leal, então, chama os estudantes de "biltres" e "pulhas" e afirma que alguns dos que haviam requerido a apreensão de seu livro "tinham acabado de vir da alcova com os homens de quem são 'souteneurs'" (BARRETO, 2012, p. 264)

Dessa vez, Fernando Pessoa resolve se manifestar em defesa do amigo e escreve um texto-homenagem a Raul Leal, intitulado *Sobre um manifesto dos estudantes*, em que condena a atitude "sórdida" dos jovens e exalta o espírito superior de seu amigo, fazendo arrefecer a discussão que já se fazia demasiado longa.

Cabe ressaltar que a batalha ideológica correu à revelia de uma de suas vítimas, pois Judith Teixeira foi completamente excetuada da polêmica por Pessoa, Leal e grande parte dos que nela se introduziram, o que leva ao questionamento sobre os motivos de tal situação, uma vez que os poemas de Judith Teixeira e os de António Bôtto não deixam perceber diferenças a ponto de justificar tal atitude, como podemos constatar pelas amostragens abaixo:

IX

Ouve, meu anjo:
Se eu beijasse a tua pel?
Se eu beijasse a tua boca
Onde a saliva é um mel?...

Quis afastar-se mostrando
Um sorriso desdenhoso;
Mas aí!,
- A carne do assassino
É como a do virtuoso.

Numa atitude elegante,
Misteriosa, gentil,
Deu-me o seu corpo doirado,
Que eu beije quase febril.

Na vidraça da janela
A chuva leve, tinia...

Ele apertou-me, cerrando
Os olhos para sonhar...
E eu, lentamente, morria

Como um perfume no ar... (BOTTO, 2010, p. 54-5)

A Estátua

O teu corpo branco e esguio
prende todo o meu sentido...
Sonho que pela noite, altas horas,
aqueces o mármore frio
do alvo peito entumecido...

E quantas vezes pela escuridão,
a arder na febre dum delírio,
olhos roxos como um lírio,

venho espreitar os gestos que eu
sonhei...

.....
- Sinto os rumores duma convulsão,
a confessar tudo que eu cisme!
.....

Ó Vênus sensual!
Pecado mortal
Do meu pensamento!
Tens nos seios de bicos acerados,
Num tormento,
a singular razão dos meus cuidados!

Fevereiro. Noite Luarenta
1922 (TEIXEIRA, 1996, p. 25)

Embora seja apenas um poema de cada um, a observação deles possibilita dizer que o texto de Judith Teixeira e o de Bôttto, pelo qual Fernando Pessoa mostra grande deferência no prefácio da 1ª edição ao dizer que "há um requintado dandismo na sua Arte; mas frequentes vezes se percebe a voz viva e nua do seu sangue e da sua alma", (BÔTTTO, 2010, p. 37), possuem diferenças quanto à forma - o dele é composto majoritariamente por redondilhas e o dela por versos livres - mas muitas similaridades como, por exemplo, um léxico não muito erudito e uma temática que remete para um erotismo visto com maus olhos na época, principalmente pelo fato de que ele era homossexual confesso e Judith Teixeira escreveu alguns poemas com essa sugestão.

Tais informações, portanto, levam ao questionamento da exclusão da poetisa da polêmica envolvendo seu livro e mostram que essa foi uma atitude bastante retórica, uma vez que evidenciou muito claramente não somente a onda de moralismo que vinha na contramão do que acontecia no meio literário, mas também a não-seriedade com que era vista a produção intelectual da mulher e, principalmente, como a crítica, quando o fazia, posicionava-se de modo preconceituoso em relação a este trabalho. Mais do que isso, é lícito lembrar que na Casa Fernando Pessoa, onde hoje há um memorial, o nome de Judith Teixeira sequer é mencionado no episódio da "Literatura de Sodoma".

4.3 Judith Teixeira e o contexto literário modernista: uma história de esquecimentos forçados.

Embora o cânone tenha excluído da memória a participação das mulheres no movimento modernista, ela aconteceu e não pode ser menosprezada pela crítica literária feminista. No entanto, devido ao fato de manterem um estilo de escrita muito próprio, as escritoras desse período têm sido ou ignoradas, ou estudadas como "anomalias" pela historiografia literária. (SAPEGA, 1993, p. 68)

Ao analisar a desenvoltura de Florbela Espanca e Judith Teixeira, Cláudia Pazos Alonso ressaltava, por exemplo, a inclusão do soneto florbeliano "VII" na antologia *Poesia Moderna Portuguesa*, coeditada por Pessoa e Bôtto, bem como as colaborações de Judith Teixeira para a *Contemporânea*, revista de literatura formada maciçamente pelos envolvidos na campanha modernista. (ALONSO, 2011) Tais episódios, portanto, comprovam que houve certa aceitabilidade da participação feminina, mas também indicam que ela não foi considerada relevante na história literária e, por isso, as escritoras sofreram um apagamento proposital como viemos enfatizando ao longo deste trabalho.

A tentativa de inclusão do nome Judith Teixeira no cânone modernista, por exemplo, somente foi iniciada nos anos 70 por António Manuel Couto Viana quando este a considerou uma exceção na literatura de autoria feminina da altura pelo fato de ser a "única poetisa modernista", (VIANA, 1977, p. 201) ou seja, a única a se envolver com a aura de modernidade proposta pela geração de *Orpheu*.

Segundo Peter Gay, o *slogan* das primeiras gerações de modernistas poderia ter sido a frase "Make it new!", pois, voltados ao objetivo comum de fazer ruir tudo aquilo que houvera estagnado o cenário artístico e, conseqüentemente, o social, o chamado primeiro tempo modernista buscou novas formas de fazer e pensar a arte. Nesse cenário, fez-se imperativo repensar o lugar e a função do artista numa sociedade que ainda vivia sob o influxo de ideias que eles consideravam ultrapassadas e pouco eloquentes em termos estéticos.

Desse modo, as várias vertentes do movimento estiveram alicerçadas por dois pontos comuns: o "o fascínio pela heresia" e o "compromisso com um exame cerrado de si mesmos por princípio". (GAY, 2009, p. 20) Transgredir, trilhar um caminho desconhecido e muito próprio certamente foi um desafio que aqueles que

tomaram para si a tarefa de mudar o universo social e cultural aceitaram com muito prazer, principalmente porque "tinham gosto pelo puro gesto de insubordinação bem-sucedida contra a autoridade vigente", a burguesa, convém lembrar. (Idem) Associado a isso, escavar as próprias ideologias tornou-se um percurso inevitável, pois "o auto-exame ou o exame de seus temas se tornou essencial para os empreendimentos pouco ortodoxos a que estavam se dedicando." (Idem, p. 21)

Ao falar do processo de instauração das vanguardas, Adrian Marino também assegura que a condição para que elas se estabelecessem foi o clima de grande liberdade que se fez sentir no campo artístico através de dois anseios muito bem delineados: primeiramente, a "libertação de todas as peias e coerções tradicionais, conservadoras" e a posterior, e consequente, "completa liberdade para todas as iniciativas e criações." (MARINO, 1976, p. 5)

Pautados pela ideia comum de que era necessário abandonar "todos os clichês, sistemas, convenções, formas, temas, gêneros estereotipados, linguagens tradicionais, numa enorme vontade de emancipação, de vencer o 'terror' que reina[va] nas letras e nos espíritos", (Idem) os modernistas entraram em confronto com a sociedade e com os dogmas vigentes. Esse aspecto transgressor do movimento dilatou o espaço ocupado pelas manifestações artísticas para a prática cotidiana, como bem alerta Ana Maria Binet em um texto em que verifica a poesia de Judith Teixeira como expoente feminina desse tempo:

De toda maneira, este momento de ruptura, temporário como a grande maioria das rupturas estéticas, diz respeito tanto, se não mais, às atitudes apresentadas quanto às obras produzidas. Destruir para fazer nascer qualquer coisa completamente nova e pura, restaurar ao discurso poético sua força mágica, este é o sonho utópico dos jovens iconoclastas que praticavam transgressões para fazer seu sonho acontecer. Às vezes, se escondendo atrás de máscaras, eles usavam a metamorfose como uma forma de insubordinação, condição mesma de sua arte. Assim, ao destruir as convenções próprias da criação artística, eles operaram uma espécie de desordem daquela ordem social. (BINET, 2010, p. 142, tradução nossa)¹

¹ *De toute manière, ce moment de rupture, temporaire comme la grande majorité des ruptures d'ordre esthétique, concerne autant, sinon davantage, les attitudes affichées que les oeuvres produites. Détruire pour faire renaître quelque chose de complètement nouveau et pur, redonner à la parole poétique sa force magique, voilà le rêve utopique de ces jeunes iconoclastes qui pratiquent la transgression pour faire advenir leur rêve. Se cachant parfois derrière des masques, ils utilisent la métamorphose comme une forme d'insoumission, condition même de leur art. Ainsi, tout en détruisant les conventions propres à la création artistique, ils opèrent une mise en désordre de celles de l'ordre social.*

O que pode ser percebido nessa dinâmica é um processo que visava devolver à arte a capacidade de arrebatamento que, no ver deles, havia se perdido, tornando-a uma reflexão, e não um reflexo, da existência humana e, para tanto, o artista não poderia prescindir de causar alguma reação no seu público. Tal fato explica, portanto, porque na sua conferência *De mim*, escrita em virtude do excesso de zelo em torno da temática erótica de sua poesia, Judith Teixeira diz que seu intento primeiro é "explicar" os senões colocados às suas obras, contudo, longe de fazer um *mea-culpa*, ela provocativamente demonstra orgulho por sua criação e assegura ter se sentido realizada pelos "espantosos comentários" e pelos "ruídos incendiários e clamorosos" suscitados pelos poemas e que tais manifestações satisfaziam as suas "ambições de artista". (TEIXEIRA, 1996, p. 206)

Ora, que ambições seriam essas é o que convém esclarecer se quisermos incluir Judith Teixeira no rol daqueles que contribuíram para tornar o movimento modernista uma realidade em Portugal. Para a poetisa, a arte não poderia ser uma "bola de sabão entre a curiosidade dos homens", pelo contrário, deveria conter uma "substância que palpitava, que vivia, que inquietava as almas, enfim". (Idem) O seu ideal de artista, conseqüentemente, era aquele que tinha a função de "altera[r] a verdade da vida" através da fantasia, definida por ela como:

[...] a essência, o perfume sagrado que se evola da alma dos artistas para envolver certos aspectos rudes da natureza e da vida. [...]

O artista não ascende no sentido da verdade das coisas; são elas que se coam pelo requinte das suas vibrações, alterando-lhes muitas vezes a forma verdadeira. [...]

As vibrações da nossa sensibilidade colocam-nos num mundo de excepção, onde o Ar, a Luz, a Cor, as noções do espaço e as formas que as coisas nele ocupam, são transformados pelo nosso sentido de beleza. [...]

Não deve haver limites na concepção do artista. Mas sim liberdade máxima! [...]

As minhas emoções não podem, portanto, obedecer a pautas nem a conceitos tradicionais. Nascem duma vibração misteriosa, e eu vivo-as e *sinto-as e traduzo-as* na maior porção de elegância que a minha arte pode lhes dar. (Idem, p. 208-9, grifo nosso)

As palavras de Judith Teixeira espelham muito singularmente a concepção de artista que o Modernismo perpetuou através da soberba atitude como se posicionaram diante da cultura e do fazer artístico. Ou seja, o artista como aquele

ser cujo "cérebro inquieto" impele a "transforma[r] o aspecto vulgar das coisas, e assim as canta[r] bizarras, transmudadas pela sua sensibilidade". (TEIXEIRA, 1996, p. 213) Aliando, pois, inspiração e racionalidade, o artista é um esteta, aquele que "sente" as emoções e as "traduz" em arte, dando-lhes o máximo de elegância.

Tal percepção assemelha-se ao que diz Luis de Montalvor sobre a decadência, pois também coloca a beleza como ponto fulcral do fazer artístico e ressalta que a arte não pode ser associada a convencionalismos, o que muitas vezes acarreta a dissonância do artista com a sociedade em que vive. Para Montalvor, a arte decadente possuía uma moral, um fim próprio que unia os pares em torno dos mesmos propósitos, elencados no trecho seguinte:

O egotismo, o símbolo, o processo, a preocupação da forma sobre o pensamento, a reacção portanto contra a moral e a sociologia do próprio século são a diferença, o divórcio que os puritanos procuraram estabelecer entre a arte e a moral. A moral humana sentiu-se chocada pela moral estética. A vida, a sociedade, exigia da arte a sua manifestação, a sua fotografia de costumes. Pois, senhores, proclamemos que a arte tem uma moral à parte: - ser Beleza e apenas Beleza! A moral colectiva é a mordaza da moral individual. Como se a beleza estivesse presa a condições sociais! Que horror! Como se ela não fosse, por si, a transcendentalização de tudo o que é humano, o revulsivo estético de uma sociedade e até de uma civilização. A realidade moral, enfim o estádio social a que chega um povo ou uma civilização, divorcia-se da realidade moral em arte. (MONTALVOR, 2008, p. 4 e 5)

Nos poemas de Teixeira é possível notar essa toada decadente através da exaltação ao universo onírico, ao tédio e à solidão existenciais, às sensações vibrantes e intensificadas quase ao paroxismo, às cenas bizarras desenroladas em espaços muitas vezes escuros e nebulosos, repletos de motivos orientais e personagens fantasiosos advindos do inconsciente.

Há ainda uma proximidade com o estilo que desponta em vários poemas de Sá-Carneiro, poeta por quem ela nutre uma declarada admiração. De fato, é possível notar nos versos deste poeta órfico e da poetisa viseense uma atmosfera exótica e arroxeadada, bem como um eu lírico marcado pela angústia existencial que, em Sá-Carneiro, parece mais decorrente do anseio de ser "outro" e, em Judith, de poder retirar a máscara e assumir seu verdadeiro "Eu". O certo é que ambos evidenciam um "sujeito-sombra" que o sujeito lírico ou se nega a reconhecer ou insiste em arremessar sobre si permanentemente, como uma máscara que camufla

e ao mesmo tempo confirma sua fragmentação interior, instaurando um processo similar ao apontado por Raul Brandão quando diz: "Há um ser que ocupa meu ser e me domina quer eu queira ou não queira." (BRANDÃO, 1991, p. 55). Este outro ser "idealizado" é o que passa a configurar o sujeito, numa inversão que traz à tona a crise identitária, marca do *zeitgeist* moderno.

Contudo, se em Sá-Carneiro é possível perceber uma tendência nefelibata, uma certeza ácida de que a existência é uma sucessão de desejos irrealizáveis, uma ânsia de ser como toda gente ou de ser um "Outro", por exemplo, em Judith Teixeira o que se verifica é uma fuga para um mundo onírico onde seus desejos secretos são satisfeitos, um mundo narcotizado, como é perceptível em "A estátua" (p.25): "Sonho que pela noite, altas horas, / aqueces o mármore frio / do alvo peito entumecido..."; ou em "O meu chinês" (p. 26): "Num sonho de poeta / ou de heroína / fujo levando / o meu chinês comigo!"; também em "Arlequim" (p. 185) e tantos outros: "Ri, ri, meu doido Arlequim! / Continuemos a ilusão... / Deixa-me envolver-te / nas minhas mãos nuas e abrasadas... / quero esquecer-me de outros beijos, / nos teus beijos, / e endoidecer nas tuas gargalhadas!".

O processo de afastar-se da realidade, portanto, é mais uma forma de dar vazão a uma identidade incisiva, "a tarada", como ela diz em "A outra" (p. 45): "A Outra, a tarada, / aquela que vive em mim, / que ninguém viu, nem conhece, [...]" - mesmo que esse processo seja parte de um ciclo de algolagnia que sintetiza prazer e Dor e, por isso, aproxima-se da perspectiva baudelaireana de que o prazer e o mal são as duas faces de uma mesma moeda, conforme sugere o trecho seguinte desse mesmo poema: "[...] Nada é verdade. / só existe a Dor! / Nada mais subsiste, / - Mesmo o prazer / e a sensualidade / só na Dor existe!".

A *persona* judithiana, portanto, funciona como um duplo, através do qual é possível dar vazão a um instinto erótico pujante, algumas vezes, com clara tendência sáfica. Assim, mais do que evidência do descompasso entre o sujeito e o mundo, o mote da poética judithiana é um incessante apelo a formas de erotismo pouco convencionais que evidenciam a sua sintonia com as posições antimoralistas que marcaram as manifestações artísticas do final do século XIX e das primeiras décadas do XX.

Peter Gay assegura ainda que a sinceridade com que os modernistas se posicionavam diante da temática erótica foi a responsável pela demolição do "tabu

histórico que tinha protegido a esfera privada dos vitorianos - não necessariamente com timidez, mas certamente com decisão". (GAY, op. cit., p. 185) Nesse contexto, a escritora e bailarina Valentine de Saint-Point exerceu importante papel como ícone feminino dessa reação ao modelo vitoriano de sociedade, porque pregava o amor livre e a equivalência entre os sexos e defendia uma arte que refletisse tais posturas de vida.

Segundo afirma Fernando Cabral Martins no prefácio da edição portuguesa dos manifestos da bailarina, a luxúria é ressaltada por ela como "[...] um conceito-síntese entre enlouquecimento e inteligência, uma espécie de sublimação do corpo e do desejo em actuação poética; [...]" (MARTINS, In SAINT-POINT, 2009, p. 5). A visada de Saint-Point foi uma inovação no tratamento dado até então a este conceito, uma vez que conferia à arte a função de vetor do prazer. Assim, no ponto de vista dela:

a luxúria é a expressão dum ser projectado para lá de si mesmo; é a alegria dolorosa de uma carne consumada, a dor alegre de uma eclosão; é a união carnal, sejam quais forem os segredos que unificam os seres; é a síntese sensorial e sensual dum ser para a máxima libertação do seu espírito; é a comunicação de uma parte da humanidade com toda a sensualidade da terra; é o abalo de uma parte da terra. (SAINT-POINT, 2009, p. 35)

O trecho sugere a luxúria como a força motriz da transcendência do Ser, logo, como algo que não se liga unicamente à carnalidade, mas também ao divino. Tal concepção, obviamente, soou como uma heresia principalmente numa sociedade cuja Igreja Católica estivera ligada oficialmente ao Estado até 1911.²

Desse modo, o posicionamento *avantgard* em relação a um assunto tabu como a sexualidade e, mais do que isso, a ideia de propor que através da satisfação plena da carne o espírito também pode ser purificado porque acede a um patamar superior de interação com a natureza cósmica buscava transformar a luxúria numa força capaz de elevar as almas e "refinar o espírito", uma vez que "de uma carne sã e forte purificada pela carícia, o espírito brota lúcido e claro." (Id. *ibid.*; p. 39)

² Separação da Igreja e do Estado em Portugal (I República). In: Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2012. [Consult. 2012-12-06]. Disponível em [www: <URL: http://www.infopedia.pt/\\$separacao-da-igreja-e-do-estado-em-portugal>](http://www.infopedia.pt/$separacao-da-igreja-e-do-estado-em-portugal).

Em Portugal, especificamente, esse processo de liberação do tabu sexual na literatura foi iniciado já com os realistas/naturalistas que, na ânsia de denunciar a falsidade moral da sociedade burguesa, colocaram a sexualidade como o cerne de muitas obras. Contudo, embora em alguns escritores, como Abel Botelho, por exemplo, a relação sexual tenha saído da mera sugestão para ser descrita com uma realidade que causava assombro até mesmo aos menos ortodoxos, o desejo sexual incontido permanecia ainda no âmbito das práticas escusas e sendo descrito como uma "patologia social". (SARAIVA & LOPES, 1973, p. 988)

Impulsionados pelos estudos freudianos sobre a libido e sob a influência do libertário universo cultural francês, os primeiros modernistas portugueses tiveram certeza de que a sexualidade era um meio eficiente para fragilizar as bases dos alicerces da moral e, por isso, fizeram do erotismo um filão importante no questionamento do *status quo*, porém imprimiram à temática um caráter diferenciador ao deixar de usá-la somente como uma arma de denúncia social para colocá-la como um aspecto inerente à constituição humana.

É válido dizer que, embora Judith Teixeira não tenha promovido transformações estruturais tão pujantes quanto às de alguns dos modernistas envolvidos na publicação de *Orpheu*, ela não esteve incólume a este cenário, pois trouxe para a sua poética uma nova maneira de discorrer sobre o amor e a sexualidade feminina e, através disso, alterou a forma como tais temáticas eram tratadas na literatura escrita por mulheres na década de 1920.

Dentro dessa lógica, cabe observar a preponderância dada por ela a este assunto ao afirmar que a luxúria é a mola propulsora do seu ato criativo. Assim, enquanto as representações femininas geralmente buscavam eclipsar o aspecto erótico ou associá-lo ao pecado, a escrita judithiana aposta em um feminino altamente sexuado que não retrocede diante do desejo e, por isso, entrou em desacordo com a turba ainda apegada aos velhos padrões morais, como atestam suas palavras abaixo:

Desta minha alta concepção dos processos morais da existência, desta minha singular lealdade de 'afirmar', nasceu, pois, o desacordo entre mim e a *Maioria*.

A compreensão vulgar chamou-me por isto, é claro, imoral e dissolvente!... E eu, que tenho o meu Credo religioso bem esclarecido na minha consciência, e da Moral a concepção e a razão lúcida do seu sentido, gritei nos meus conceitos de Beleza a grande

porção de luxúria que marca, afinal, todas as atitudes fortes dos verdadeiros artistas, as quais se erguem sempre emancipadas dos preconceitos da época ou da civilização em que vivem." (TEIXEIRA, 1996, p. 205)

Tais palavras aproximam a visão da poetisa das ideias expostas nos manifestos de Valentine e de Leal em favor da luxúria, pois também a colocam como uma energia vital e espiritual da qual decorre a tonalidade vibrante dos versos judithianos que tanto incomodou aqueles de espírito mais precavido.

Dentro dessa temática, outro mote tem guiado a maioria dos pesquisadores da poesia judithiana: a sugestão homoerótica de alguns de seus poemas, seja abertamente, seja através de uma leitura forçada por parte daqueles que zelavam pela moral. O fato é que tal faceta parece ter sido determinante para a tentativa de afastamento do seu nome do cânone literário, mas também foi o filão encontrado por ela para erigir um discurso diferenciado e inovador. Referimo-nos aos poemas "A estátua": "Ó Vénus sensual! / Pecado mortal / do meu pensamento! / Tens nos seios acerados, / num tormento, / a singular razão dos meus cuidados!" (p. 25); "Perfis decadentes": "Fitaram-se as bocas sensuais! / Os corpos subtilizados, / femininos, / entre mil cintilações / irreais, / enlaçaram-se / nos braços longos e finos!" (p. 38); "À minha amante": "Não entendem dos meus amores contigo - / não entendem deste luar de beijos... / - Há quem lhe chame a tara perversa, / dum ser destrambelhado e sensual!" (p. 62) e "Venere coricata": "Contorce-se num ritmo de desejos... / E a luz vai-lhe mordendo todo em beijos / o seio nu, de bicos enristados!". (p. 66)

Cabe lembrar que a adoção do mito de Orfeu para nomear a revista que foi o marco do modernismo em Portugal, por exemplo, torna-se simbólica dessa libertação da sexualidade das peias morais, pois, como assegura Marcuse:

Orfeu é o arquétipo do poeta como liberator e creator, estabelece uma ordem superior no mundo, uma ordem sem repressão. Na sua pessoa, arte, liberdade e cultura estão eternamente combinadas. [...]

A tradição clássica associa Orfeu à introdução da homossexualidade. Tal como Narciso, ele rejeita o Eros normal, não por um ideal ascético, mas por um Eros mais pleno. Tal como Narciso, protesta contra a ordem repressiva da sexualidade procriadora.

A inversão de gênero sugerida pelo mito era condizente com dois propósitos que a primeira geração de modernistas levou muito a sério: primeiramente, a intenção de abalar as certezas da sociedade portuguesa e, depois, a de apresentar o sujeito como um ser fragmentário, múltiplo. Nesse sentido, o travestimento de Armando Cortes-Rodrigues em Violante de Cysneiros,³ o desejo incessante da pessoa poética de Mário de Sá-Carneiro de tornar-se mulher⁴ e, mais flagrantemente, a manifesta homossexualidade de Antonio Bôto e Raul Leal nas suas obras tornam-se importantes modos de levar a contento tais propósitos.

Ao discorrer sobre a importância do elemento sáfico no modernismo português, René Pedro Garay afirma que:

Para além de conotar a *inversão* sexual do sujeito ou de uma intertextualidade de motivos e estilos eólicos, o modernismo sáfico será um instrumento subversivo que privilegiará a sexualidade feminina. O sáfico torna-se, assim, um *Eros* irreprimível, gerador também da criação poética.⁵ (GARAY, 2002, p. 69-70)

Nos estudos atuais sobre a poesia de Judith Teixeira, tal motivo tem recebido uma atenção especial por ser considerado a razão de sua força subversiva e de sua exclusão do cânone literário. Iliyana Ivanova Chalakova, por exemplo, faz uma análise dos versos judithianos à luz da teoria *queer* e atribui-lhes a capacidade de gerar uma "multiplicidade identitária a nível de gênero e sexualidade", (CHALAKOVA, 2012, p. 4) o que também fora um dos anseios dos outros modernistas contemporâneos de Judith. Chalakova diz ainda que o sujeito lírico dessa poesia é vítima de uma "contramelancolia heterossexual" que se opõe a uma "admiração homossexual" pelo corpo feminino - ainda que em fantasia - daí que ele é configurado a partir da angústia de não-ser.

³ É importante fazer notar que Violante de Cysneiros foi a única "poetisa" a integrar o grupo de *Orpheu*, contudo foi uma personalidade secundária no desenvolvimento do projeto modernista, indicando, ainda que certo acolhimento ao perfil feminino, mais uma ausência da mulher no âmbito literário. (KLOBUCKA, 1990)

⁴ O poema "Feminina" é um claro exemplo desse desejo do sujeito lírico sá-carneireano: "Eu queria ser mulher para mexer nos meus seios / E aguça-los ao espelho, antes de me deitar - / Eu queria ser mulher para que me fossem bem estes enleios / Que num homem, francamente, não se podem desculpar. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 148)

⁵ *El modernismo sáfico será un instrumento subversivo, en términos textuales, y construirá la nueva ficción de la sexualidad femenina y un nuevo personaje: la mujer modernista. De esta manera, lo sáfico se convierte, así, en un elemento clave en la construcción de la "nueva" mujer-modernista y el eros funcionará como generador de la creación poética.*

Também Andreia Fragata Oliveira Boia aposta na mesma perspectiva de análise ao enfatizar o erotismo e o safismo como "a principal linha temática explorada pela autora" que motivou o preconceito de que a poetisa foi vítima duplamente: primeiro por ser mulher e, depois, por ter sido associada ao lesbianismo. (BOIA, 2013, p. 14)

De fato, com sua ousadia literária, Judith Teixeira se colocou em sintonia com a ambiência subversiva instaurada pelos modernistas, mas também foi além ao incluir uma nova semântica do feminino nesse contexto predominantemente masculino, tornando-se a porta-voz de uma representação diferenciada da mulher e de sua sexualidade, apesar das coerções e descasos até mesmo em um meio cultural tão iconoclasta e inovador como o seu.

4.4 O êxtase agônico e o império do corpo insurreto em *Decadência*.

Assim como em toda a obra poética de Judith Teixeira, em *Decadência*, livro de 32 poemas formal e tematicamente obedientes muito mais ao ritmo dos sentidos que às regras de versificação, também é possível divisar motivos típicos da estética decadentista como, por exemplo, a predileção pelo onirismo e pelo universo fantástico, pelas figuras míticas e por uma imaginação excessivamente criativa, reafirmando, com isso, a permanência da reação às doutrinas positivistas em vigor desde o fim do século XIX.

Em tal obra, portanto, repetem-se algumas tópicas dessa tendência que não foi abandonada no modernismo, pelo contrário, nele esteve presente enquanto sinônimo do conceito de degenerescência,⁶ celebrizado pelo heterônimo pessoano Álvaro de Campos em *Opiário*. Assim, em maior ou menor grau, não deixaram de ser constantes em alguns poetas das primeiras décadas do século XX características como:

⁶ Na biografia que faz de Fernando Pessoa, João Gaspar Simões assegura que, na percepção do homem de sua época, o poeta foi intimamente influenciado pelo livro *Degenerescência*, de Max Nordau. Como consequência, Pessoa acreditava que "o homem do fim do século XIX, além de características físicas nitidamente deformadas em relação aos padrões consagrados pela história humana, seria também depositário de um conjunto revelador de um longo processo de declínio do seu perfil moral: egoísmo e desprezo pelos semelhantes, libertação do dogma e negação do mundo supra-sensível, amoralidade." (OSAKABE, in MARTINS, 2010, p. 209)

[...] o culto exacerbado do artifício, do anti-natural (na tradição baudelairiana), do excesso, do decorativismo sensualista (a predominância dos universos de simulacro, a sofisticação ritualística dos objectos, o fascínio pela flora exótica ou artificial, o ludismo sinestésico, a sintaxe dos odores) e o culto do individualismo (expressão dum egotismo absoluto, clara hipertrofia do eu), a centripetação subjectiva (especularidade narcísica), a ficcionalização de um narcisismo paroxístico. (IDEIAS, 20--)

De fato, o próprio nome da obra sugere essa adesão e as epígrafes a confirmam:

Eu ando tão cansada tão cansada de sofrer
e tão difícil é a minha vida
nesta agonia lenta do viver,
tão sem ninguém, que já começo a crer
que a morte vai de mim já esquecida.

Outono - Crepúsculo-Roxo
1921

Ando a queimar-me... a dispersar-me -
mentindo ao mundo inteiro!
Vida de eterno conflito...
Ó meu esfacelado coração!
És um triste prisioneiro
dentro de um cárcere maldito!

Dezembro - Noite
1922 (p. 19)

Também o poema preliminar, "Predestinada", que se constitui uma tentativa de deciframento do "Eu" através do prisma da diagnose, reforça tal visada, pois apresenta um sujeito poético nevrótico sentenciado a passar pela vida sempre à sombra, conforme sugerem as metáforas usadas por ela para se identificar: "sou a amargura em recorte numa sombra diluída, sou a alma penada de outra que foi desgraçada, a tara da desventura, o castigo fatal". (p. 21)

Outra faceta do movimento decadente retomada por Judith Teixeira na obra em questão é a predileção pelo "amor ritualmente lascivo e inibitório," por um "[...] o erotismo anómalo" e por uma "volúpia transgressiva do vício e do sangue" (IDEIA, 2010) Assim, as "imagens bizarras", que ela própria diz ter sido o seu "agulhão de toda a hora - um agulhão de abelhas de fogo zumbindo diante dos meus olhos deslumbrados!", (TEIXEIRA, op. cit., p. 207) vêm sempre associadas a essa verve erótica - por vezes visivelmente homoerótica - e perversa que confere aos versos

dessa poetisa uma ambiência inusitada e luxuriante, construída a partir de motivos muitas vezes prosaicos - como uma escultura ("A Estátua", p. 25), o desenho de um chinês na almofada ("O Meu Chinês", p. 26), os próprios cabelos ("Os Meus Cabelos", p. 28), uma planta ("Flores de Cactus", p. 30), a sua imagem refletida no espelho ("Ao espelho", p. 52) e tantos outros que Judith Teixeira transforma pela força criativa da sua fantasia.

Além da fantasia, a que muitos chamaram neurose, a obra judithiana constrói-se também a partir daquilo que é exaltado por Valentine de Saint Point e por Raul Leal em seus manifestos como o dinamismo da criação: a capacidade de dissociar o prazer da ética e da moralidade e de guiar-se por este sentimento em qualquer circunstância. Tal aspecto confere aos seus versos uma tendência para a erotização de todo o espaço circundante, criando inesgotáveis possibilidades de episódios eróticos.

Nesse sentido, convém lembrar que os discursos científicos da época acerca da sexualidade, e mais especificamente acerca da homossexualidade, não extrapolavam os limites da moral, pois buscavam explicar que as "doenças sociais" derivavam em grande parte de "causas morais", justificando tal teoria com pesquisas e argumentos questionáveis, mas nunca questionados. Assim, era comum a afirmação de que as paixões, entre as quais estavam "incluídos todos os excessos, pode[ria]m conduzir à alienação, que, aparentando-se à loucura, deve[ria]m estar sujeitas à égide restritiva da moral." (VAQUINHAS, 2011, p. 323)

A observação desse contexto demonstra que, a despeito de toda liberação impressa nos hábitos e costumes pelas descobertas da ciência e pelos primeiros tempos do feminismo, os chamados "amores venais", tão frequentes nos recônditos da sociedade, ainda eram vistos pela moral religiosa como um ato "infamante e desonroso" e pela medicina como uma insanidade a ser tratada em sanatórios ou através de práticas alternativas que não deixavam, contudo, de associar à sexualidade a ideia de erro ou de doença.

É importante dizer também que, como tudo aquilo que se refere à mulher, a homossexualidade feminina permaneceu numa zona de descrédito e, ao contrário da masculina que era criminalizada, teve a sua existência obscurecida pelo fato de as mulheres não terem o falo para efetivarem o que se acreditava ser, de fato, uma "relação sexual". Entretanto, isso não significava aceitação, mas sim uma espécie de

menosprezo que colocava as relações sáficas como um "vício de ordem genética" (BARREIRA, 1994, p.137) ou como um ato subversivo contra a própria natureza devido ao fato de suas protagonistas serem "mulheres que nega[vam] o seu corpo e a sua função maternal de provedoras do alimento físico e emocional de que o macho-alfa depende [...]" (PRYDE, 2010, p. 130) O que fica claro, portanto, é que o aspecto mais condenável da homossexualidade feminina era o fato de tais mulheres recusarem-se a desempenhar o papel submisso que a conjuntura histórica delegara ao mundo feminino e isso significava um ato de insurreição contra um poder maior que o moral, era também um levante contra o patriarcado sobre o qual se assenta(va)m as sociedades ocidentais.

Entretanto, cabe lembrar, como o faz Irene Vaquinhas, que os "prazeres proibidos" não deixaram de estar presentes no imaginário social, coexistindo paradoxalmente com uma moralidade cujos principais beneficiários eram os homens, uma vez que "a tradição cultural europeia sempre se mostrou bastante condescendente em relação à sexualidade masculina, mas muito suspeitosa em relação aos desejos das mulheres." (SANTANA E LOURENÇO, 2011, p. 268)

Tais informações auxiliam a entender o repúdio inicial e o posterior silêncio em torno da obra de Judith Teixeira que, de fato, apresenta um feminino que não se comporta de modo tradicional com relação à sexualidade, pois, ao invés de apostar no binômio mulher/abandono como fazia a maioria das escritoras suas contemporâneas, ela prefere enfatizar um erotismo visceral muito diverso do corriqueiro, lançando mão de imagens incomuns como vemos, por exemplo, em "A estátua": (p. 25)

A Estátua

O teu corpo branco e esguio
prende todo o meu sentido...
Sonho que pela noite, altas horas,
aqueces o mármore frio
do alvo peito entumecido...

E quantas vezes pela escuridão,
a arder na febre dum delírio,
os olhos roxos como um lírio
venho espreitar os gestos que eu sonhei...

.....
- Sinto os rumores duma convulsão,
a confessar tudo que eu cisme!

.....
 Ó Vênus sensual!
 Pecado mortal
 do meu pensamento!
 Tens nos seios de bicos acerados,
 num tormento,
 a singular razão dos meus cuidados!

Fevereiro - Noite Luarenta
 1922

Desde o início, a oração afirmativa que compõe os 2 primeiros versos deixa evidente a força atrativa exercida pela imagem do corpo que assoma diante dos olhos do eu lírico. A partir de então, esse corpo arrebatava os seus sentidos e transforma-se em lugar de êxtase, em elemento propulsor da fantasia erótica.

A partir do terceiro verso, há uma cisão no texto, passando-se do universo da consciência, aturdida pela imagem que faz aflorar o instinto libidinal, para o da inconsciência - "sonho". Nesse processo, o eu-poemático passa a viver uma fantasia, uma suprarrealidade na qual a animização do objeto desejado coloca-o diante da potência do próprio desejo incitando a necessidade de realizá-lo. A fantasia funciona, então, como uma "encenação no psiquismo da satisfação de um desejo imperioso que não pode ser saciado na realidade" e como um substituto da "satisfação real impossível". Desse modo, o desejo é satisfeito "sob a forma de uma fantasia que, no cerne do inconsciente, reproduz a realidade." (NÁSIO, 2007, p. 10-11)

Ora, em decorrência de a realidade coibir tais instintos, a fantasia torna-se o espaço do permitido, da satisfação, do gozo, é o âmbito onde os desejos mais secretos e proibidos do eu lírico podem ser satisfeitos. Tal dissonância entre o real concreto e o real psíquico é o que permite divisar no poema dois discursos: um que repercute um ponto de vista condenatório, como pode ser percebido a partir do instante em que o sujeito se põe a "espreitar" os próprios atos e os qualifica como uma patologia ou uma atitude passível de punição moral - "febre, delírio, convulsão, pecado mortal" - e pela opção por uma ambiência noturna propícia à ocultação dos prazeres interditos - "altas horas, escuridão, Noite luarenta"; e outro que dá livre acesso ao arrebatamento erótico, à entrega corporal e mental ao prazer como acontece na última estrofe em que há uma volição do desejo sexual.

Embora a fantasia instaurada a partir da visão do objeto desejado sugira a possibilidade da satisfação na realidade psíquica, tal experiência é vivida solitariamente como nos sugerem os verbos na primeira pessoa do singular: "sonho, venho, sinto". Uma vez aflorado o instinto erótico, esse sujeito sonhador transforma-se num *voyeur*, contemplador solitário e desejoso do corpo feminino alegorizado pela a estátua, para quem o outro(a) importa enquanto agente estimulador do prazer. Tal aspecto deve ser considerado relevante, pois simboliza uma autonomia da sexualidade feminina de uma estrutura ideológico-moral que nunca previu o prazer feminino e, quando o fez, condicionava-o à figura masculina.

Outro aspecto que tem bastante importância nesse poema é a fixação pelo seio, símbolo por excelência do feminino e também da maternidade, da fertilidade, da proteção, do amparo e da provisão. Tal imagem é retomada ainda nesta obra nos poemas "**Ao espelho**" (p. 52) - "A minha boca ardente / numa ansiedade louca / procura ir beijar / o seio branco e erguido, / que no cristal do espelho ficou refletido!...; e "**Venere Coricata**", (p. 66) - "E a luz vai mordendo todo em beijos / o seio nu, de bicos enristados! - e no último livro, *Nua. Poemas de Bysâncio*, em "**Ilusão**" (p. 129) - "Sobre a nudez moça do teu corpo, / dois cisnes erectos / Quedam-se cismando em brancas estesias,"; e "**Outonais**" (p. 155) - "No meu peito alvo de neve, / as claras pétalas dos teus dedos, / finas e alongadas, / tombaram como rosas desfolhadas".

Essa recorrência, portanto, não pode ser ignorada, principalmente se lembrarmos a afirmação de Hélène Cixous acerca da escrita da mulher como uma atividade de libertação, de independência do corpo feminino e de sua sexualidade. Diz ela:

Escrever. Um ato que não só irá "promover" a relação sem-censura da mulher com sua sexualidade, com sua feminilidade, dando-lhe acesso a sua força original; vai lhe devolver seus bens, seus prazeres, seus órgãos, seus imensos territórios corporais que têm sido mantidos sob sigilo; irá arrancá-la da estrutura superegoísta em que ela sempre ocupou o lugar reservado para os culpados [...]. (1976, p. 880, tradução nossa)⁷

⁷ To write. An act which will not only "realize" the decensored relation of woman to her sexuality, to her womanly being, giving her access to her native strength; it will give her back her goods, her pleasures, her organs, her immense bodily territories which have been kept under seal; it will tear her away from the superegoized structure in which she has always occupied the place reserved for the guilty [...]. Embora Hélène Cixous seja adepta da vertente essencialista da crítica literária feminista e neste trabalho optamos por usar a teoria de Elaine Showalter denominada ginocrítica,

As palavras da teórica, proferidas no auge do acalorado debate feminista da década de 70, permitem associar essa fascinação por esta parte do corpo feminino, não somente a uma suposta homossexualidade como queriam forçar seus contemporâneos apesar de ao longo do poema não haver marcas linguísticas que possam definir o sexo desse eu-observador, mas também a uma valorização da mulher, do seu corpo, da sua sexualidade e, conseqüentemente, do seu universo justamente numa época em que o feminino era sinônimo de inferioridade e submissão.

Neste livro, a perspectiva sáfica aparece ainda no poema "**Perfis Decadentes**", (p. 38) "**A minha Amante**" (p. 62) e "**Venere Coricata**", (p. 66) dos quais convém perscrutar mais atentamente o primeiro, porque nele tal temática deixa de ser apenas sugestão para se configurar uma manifestação estésica de amor lésbico, conforme vemos adiante:

Perfis Decadentes

Através dos vitrais
ia a luz espreguiçar-se
em listas faiscantes,
sobre as sedas orientais
de cores luxuriantes!

Sons ritmados dolentes,
num sensualismo intenso,
vibram misticismos decadentes
por entre nuvens de incenso...

Longos, esguios, estáticos
entre as ondas vermelhas do cetim
dois corpos esculpidos em marfim
soergueram-se nostálgicos
sonâmbulos e enigmáticos...

Os seus perfis esfíngicos,
e cálidos,
estremeceram
na ânsia duma beleza pressentida,
dolorosamente pálidos!

Fitaram-se as bocas sensuais!
Os corpos subtilizados,

as palavras acima refletem de forma bastante interessante o processo de a mulher se reapropriar de seu corpo e de sua sexualidade através da sua escrita.

femininos,
entre mil cintilações
irreais,
enlaçaram-se
nos braços longos e finos!

.....
E morderam-se as bocas abrasadas,
em contorções de fúria, ensanguentadas!

.....
Foi um beijo doloroso,
a estrebuchar agonias,
nevrótico, ansioso,
em estranhas epilepsias!

.....
Sedas esgarçadas,
dispersão de sons,
arco-íris de rendas
irisando tons...

.....
E ficou no ar
a vibrar
a estertorar,
encandescido,
um grito dolorido.

Novembro - Hora das Visões
1922 (p. 38)

Ao longo deste poema fica evidente a sofisticação ritualística com que Judith Teixeira narra a cena erótica entre duas mulheres - "Fitaram-se as bocas sensuais! / Os corpos subtilizados, / femininos". (p. 39) Nas duas primeiras estrofes, todos os elementos de um *décor* construído a partir do exercício sinestésico com as luzes, os sons e os odores contribuem para que a ambiência adquira um viés enigmático e estimulador do despertar da sensualidade.

Tais características, associadas ao onirismo sugerido pelas "nuvens de incenso" e pela menção aos "corpos subtilizados [...] entre mil cintilações irreais", ao mesmo tempo em que reafirmam a porção decadentista da poesia judithiana, colocam o leitor novamente no território da fantasia onde a linguagem do princípio do prazer predomina e o sujeito poético, cujo sexo é também indefinido no texto, encontra no *voyeurismo* a possibilidade de contemplar essa aventura homoerótica feminina.

Porém, na poesia judithiana é comum haver uma luta incessante entre o inconsciente e o consciente, assim, à medida que a energia da libido se torna mais

arrojada, o episódio evolui para um erotismo perverso, para uma voluptuosidade do sangue, transgressivamente viciante, que bem lembra a "volúpia maldita" baudelaireana,⁸ em que o desejo e o gozo não podem ser dissociados da fúria e o clímax orgástico, da dor. Dentro dessa lógica, o prazer torna-se um sentimento fatalmente trágico que transforma o instante erótico em êxtase agônico, como fica sugerido pela caracterização dos significantes congêneres boca e beijos e por vocábulos referentes à patologia: "bocas abrasadas, em contorções de fúria, ensanguentadas", "beijo doloroso, a estrebuchar agonias, nevrótico, ansioso, epilepsias, grito doloroso." (p.38-9)

Com relação a isso, cabe lembrar que a sociedade moralmente constituída conferiu um caráter utilitário para a sexualidade ao associá-la única e exclusivamente à procriação, retirando-lhe qualquer associação com o prazer e, desse modo impingindo às manifestações espontâneas da libido desvinculadas desse padrão um caráter de patologia, de neurose. Entretanto, como assegura Herbert Marcuse a perversão é uma forma de libertar a sexualidade do utilitarismo da fertilidade:

Contra uma sociedade que emprega a sexualidade como um meio para um fim útil, as perversões defendem a sexualidade como um fim em si mesmo; colocam-se, pois, fora do domínio do princípio de desempenho e desafiam os seus próprios alicerces. Estabelecem relações libidinais que a sociedade tem de votar ao ostracismo porque ameaçavam inverter o processo de civilização que fez do organismo um instrumento de trabalho. (MARCUSE, op. cit., p. 61)

O trecho acima deixa evidente que o caráter transgressor, e repudiado, da poesia de Judith Teixeira se deve ao fato de ela, como mulher e poetisa, construir uma poesia cujo arrojo decorre justamente desse erotismo baseado na esterilidade e no realce do prazer pelo prazer. Com essa postura, Judith retira a sexualidade feminina do ostracismo que a cultura heteronormativa impôs, reafirmando-a fora do processo reprodutivo como fonte de prazer também para a mulher.

⁸ Na série intitulada "Poemas condenados", de *As flores do mal*, no primeiro texto, "Lesbos", e no próximo, denominado "Mulheres Malditas - Delfina e Hipólita", o poeta resgata da Grécia Antiga as figuras femininas sáficas para serem as heroínas da modernidade. Em ambos os textos, o poeta exalta as lésbicas como ícones da postura avessa aos valores morais que a sociedade burguesa insistia em manter, por isso, a expressão "volúpia maldita" é utilizada por ele para denominar os amores na ilha de Lesbos. (BAUDELAIRE, 1995, p. 232)

Cabe ainda reiterar que, como um quesito pertencente ao discurso do homem e proibido para a mulher,⁹ sua opção por representar um relacionamento erótico lésbico pode ser considerado um ato de "revolta contra a cultura", pois na época se acreditava que, para a mulher, tal preferência era decorrente do "horror à rudeza do acto sexual" ou do temor da maternidade" (SANTANA e LOURENÇO, op. cit., p. 283) jamais de uma tendência natural, ou seja, a sexualidade feminina continuava pertencendo ao homem, porque era a partir dele que se buscava tanto a explicação para a realização sexual feminina quanto para os casos de tribadismo. A partir do momento em que Judith Teixeira representa o feminino sob a perspectiva homossexual, principalmente com tal robustez, ela cria um poder simbólico-discursivo que busca devolver ao universo-fêmea a gestão do seu erotismo.

Para René Pedro Garay, é justamente essa certeza erótica que confere à poesia de Judith Teixeira uma coloração intensa e exótica e "uma agressiva força simbólica e uma especial justaposição de níveis contemplativos (consciência/inconsciência) e espaciais que às vezes a aproxima de uma orientação estética mais propriamente surrealista". (GARAY, 2001, p. 55) Tal é o caso, por exemplo, do poema "**Flores de Cactus**" em que a receptividade do eu lírico aos "mistérios do amor" é metaforizada através de uma linguagem repleta de referentes solares sugestivos da sensualidade:

Flores de Cactus

Flores de cactus, resplandecentes,
 espelhantes, encarnadas!
 Rubras gargalhadas de
 de cortesãs...
 Embriagam-se de sol,
 pelas doiradas manhãs,
 viçosas e ardentes!

Bela flor impudente!
 Brilha melhor o sol rutilante nas suas pétalas vermelhas...
 É sugestivo
 o ar insolente
 e petulante,
 como se deixam morder
 pelas doiradas abelhas!

Nascem para ser beijadas

⁹ A afirmação se confirma se retomarmos o que foi dito no primeiro capítulo deste trabalho acerca da exclusão das mulheres dos discursos de todas as áreas de produção do conhecimento.

e possuídas / pelo sol abrasador...
 Lascivas,
 predestinadas
 para os mistérios do amor!

Eu gosto dessa flor pagã
 e sensual
 que num místico ritual
 se entrega toda aberta
 aos beijos fulvos dos sol!

Oh! flor do cactus enrubescida!
 No teu vermelho, há sangue, há vida...
 - E eu tenho uma enorme sede de viver!" (p. 30-1)

Na sua conferência *De Mim*, citando a obra *Apologia da arte moderna*, de Francisco Lagreca, Judith Teixeira assegura que a alma é sensível a todas as vicissitudes da vida e justamente a capacidade de descrevê-las a partir dessa sensibilidade diferenciada é o que torna a arte de fato moderna. Essa asserção deixa evidente que o mundo interior do artista é soberano sobre o exterior que é representado a partir das suas concepções de mundo, fantasias e psiquismos.

A leitura do poema acima citado deixa evidente a captação do mundo real através da fantasia criada pelo desejo, processo que permite a desfiguração de possíveis eventos reais para a instauração de uma imagística invulgar colorida majoritariamente pelo vermelho e pelo dourado do sol. Tal aspecto, associado ao calor e à luminosidade desse elemento e também à datação ao final do poema - meio-dia - contribui para a configuração de um universo psíquico em que a pletora erótica é dominante.

Cabe notar que, diferentemente de outros poemas, neste, o ambiente deixa de ser configurado a partir do espaço fechado, da luminosidade enevoadada e dos objetos sugestivos de um *décor* decadentista para predominar o espaço externo, iluminado e aquecido pelo sol, insinuador de um apelo erótico desvinculado de qualquer sentimento de culpa, daí a prevalência dessa atmosfera fúlgida e candente. A utilização de vocábulos como "impudente", "lascivas" e "pagã" e da metáfora da flor que se "abre" receptiva aos "beijos fulvos do sol" sugere uma atitude de aceitação desse universo livre de interdições, livre de proibições ao fluir do gozo em nome da entrega irrestrita à volúpia.

Mais do que isso, a remissão à figura da cortesã torna-se emblemática se pensarmos no papel desempenhado por elas numa época valores morais

ambivalentes como era a sociedade portuguesa dos anos 20, pois, se por um lado, havia uma ânsia de modernidade refletida inclusive na libertinagem de algumas relações amorosas, por outro, o desejo, de modo mais específico o feminino, era alvo de severa castração. Desse modo, ao proceder à analogia da flor com a figura da cortesã - figura condenada e proibida de aceder ao nível da "mulher direita", mas também a representante do prazer não-oficial e, portanto, mais incitante -, Judith Teixeira está a exaltar um feminino desvinculado das amarras morais e isso, com certeza, não foi esquecido por seus detratores.

Comumente a flor é associada à mulher para conotar beleza, fragilidade, pureza e outros atributos afins. Contudo, Judith Teixeira desconstrói essa imagética ao eleger a "Flor de cactus" para ser o referente de um feminino marcado pela sensualidade, pois tal flor nasce e sobrevive entre os espinhos, numa terra desértica e pouco favorável à vida, o que pode ser entendido como uma alegoria da vitória da mulher sobre as barreiras que a história tem-lhe colocado à livre manifestação do erotismo.

Por fim, o fusionismo dos níveis consciente/inconsciente, a que se referiu Garay, é o que permite ao leitor associar toda a dinâmica da natureza descrita nesse poema a uma intensa e voraz inclinação do eu poético para a sensualidade da vida, para uma realidade subjacente ao seu desejo.

Alícia Perdomo, ao analisar as principais características da obra judithiana, afirma que o conceito de luxúria é o "foco difusor" a partir do qual a poetisa estrutura a sua atividade de escrita e organiza suas linhas temáticas. Com efeito, a observação desse poema e de outros deixa evidente a predominância de lexemas e sintagmas associados a esse conceito. No entanto, ele jaz em uma zona proibida que, para ser ultrapassada, necessita do artifício, da dissimulação e, por isso, a "obra de Judith Teixeira mostra (e é) um texto pleno de ausências, de lacunas que ela preenche de maneira obsessiva." (PERDOMO, 2014) Vimos tal aspecto no poema "**Perfis Decadentes**" e agora em "**O Anão da Máscara Verde**", citado a seguir, que se apresenta a partir de uma linguagem simbólica como a irrupção de uma realidade fantasística classificada como uma "infern timer tentação":

O Anão da Máscara Verde

As árvores seculares

do meu jardim,
em murmúrios de segredo -
falam de mim,
riscando no horizonte
longas figuras de medo...

O silêncio fala
balançando os esguios esqueletos
das árvores desgrenhadas!
Apagaram-se as velas perfumadas
do lampadário da minha sala...
As aves em voos inquietos
passam caladas!...

.....
Infinitamente só,
As horas vão adormecendo...

.....
Estranha visão!
Do espelho para mim,
vem deslizando
lívido de luar
um fulvo Anão, de máscara verde
vestido de arlequim...
As mãos a suplicar,
num gesto que se perde...

Nos olhos cintilantes, infernais,
Eu leio confissões rudes, brutais!
- Estende os braços revestidos de oiro...
E as suas mãos esguias
Vêm desprender o meu cabelo loiro!...

Álgida madrugada de luar...
Infernal tentação!
Eu não posso desfrutar...
A boca rubra e incendiada
Do meu Anão!

Quero fugir a este inferno!
- Os olhos dele...
Um abismo sem fim!
Um labirinto!...
- E o meu cabelo a arder
Nas mãos do arlequim! -
Não! Não!

Foi um desejo apenas
E que eu desminto!
E rasgo-lhe com fúria
As vestes de cetim.

.....
Olho ainda o espelho
pálida e cansada...
E já longe,

iluminado de luar
 álgido e frio,
 o meu Anão de olhar sombrio,
 lá está
 a contar
 o meu segredo
 num murmúrio sem fim,
 às árvores do Medo
 do meu jardim!

Inverno - Meia Noite

1922 (p. 32)

Não somente nesse, mas também em vários poemas ao longo dos 3 livros em foco, é possível observar que o desenvolvimento dos motivos acontece a partir da associação de características muito peculiares da poética judithiana como, por exemplo, uma ambiência noturna, propícia ao torpor decorrente da sonolência, e o surgimento de uma imagem que exerce um poder alucinatório e coercitivo sobre o observador.

De fato, aqui, o sombrio cenário meticulosamente arquitetado pela poetisa para servir de pano de fundo ao desenrolar da "infernai" fantasia erótica e o surgimento de um ser mitológico, cujo poder exercido sobre o eu lírico é obsessante, não deixam possibilidade de escape dessa hipnose que o arrebatava. O estado de semi-torpor, propício ao surgimento de uma realidade psíquica inusitada, é ainda agravado pelo aspecto hostil da natureza circundante - repleta de "árvores seculares", cujos "esguios esqueletos" são balançados pelo vento, de "velas perfumadas" e de "aves em voos inquietos" -, conferindo ao silêncio uma retórica inquietante, na medida em que traduz a angústia do instante vivido.

O uso do verso livre e a liberdade na distribuição das rimas atribuem certa leveza ao poema acima, contudo, o que é compensado pelo registro de complexos desejos inconscientes, uma fantasia em que a mente, suspensa entre a realidade e o sonho, esbate-se contra uma "estranha visão" que apavora - "Quero fugir a este inferno!" - mas também fascina, criando uma feérica alquimia entre o sujeito lírico e o habitante das zonas sombrias - "Infernai tentação!".

A recorrência à personagem simbólica do anão também se torna expressiva, uma vez que, na mitologia nórdica, considera-se que tais seres possuem a habilidade de penetrar o "mundo subterrâneo" e, por isso, possuem conotações

fálicas. Podem também "simboliza[r] as forças obscuras que existem em nós e que facilmente têm aparências monstruosas", vinculando-se às "manifestações incontroladas do inconsciente" ou ligando-se também à "imagem dos desejos pervertidos" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997, p. 73). Dentro de tal perspectiva, podem sugerir as taras reprimidas pelo senso comum que, na obra judithiana, são colocadas em evidência muitas vezes através de um pujante pan-erotismo e de uma suscetibilidade erótica rara na literatura.

Convém ainda lembrar, que neste caso, o anão vem "vestido de arlequim", personagem que na *Commedia Dell'Arte* forma o triângulo amoroso juntamente com Colombina e Pierrot. No entanto, ele simboliza a parte destrutiva, porque desperta uma paixão arrebatadora, mas efêmera e, por isso, geradora de sentimentos como os que o eu lírico luta inutilmente para abafar: "Não! Não! / Foi um desejo apenas".

A fantasia sexual é a "expressão máxima e mais verdadeira" de tais desejos, contudo a "satisfação sexual fantasística, por ser mais imediata e mais fácil de se obter," reforça o autoerotismo. (ROUDINESCO E PLON, 1998, p. 225) Nesse sentido, é válido ressaltar que um traço comum da poesia de Judith Teixeira é justamente essa ausência de necessidade do outro para a concretização de um episódio erótico, assim, a satisfação depende única e exclusivamente daquele que fantasia, o que tanto pode ser entendido como um fenômeno ao mesmo tempo prazeroso, uma vez que reflete uma independência sentimental do indivíduo, mas também angustiante, pois confirma a solidão e a ausência como atributos desse mesmo ser "infinitamente só".

Tais características, somadas à impotência do eu lírico diante do impulso sexual, conferem ao texto uma conotação em que coexistem sentimentos contraditórios como o prazer e a dor. A partir de uma perspectiva masoquista - aliás, também recorrente na obra judithiana - o sujeito poético é, então, vítima e algoz de si mesmo, porque não consegue subjugar seus instintos libidinais, embora também não os possa realizar.

Com efeito, a satisfação do desejo também gera conflito, porque a efemeridade de tal sentimento implica logo no surgimento de outro. Mais do que isso, o prazer e a solidão são sentimentos coexistentes na poesia judithiana, uma vez que o primeiro somente pode ser "concretizado" nos sonhos, pois a realidade traz sempre uma constatação amarga de que esse sentimento não encontra aqui o

seu referente e, por isso, ou culmina no extremo isolamento ou no sentimento de culpa. Dentro dessa perspectiva, a própria poetisa declara que:

Depois da realização artística dos meus poemas vermelhos e incendiários, onde esculpi corpos de beleza nas atitudes bizarras em que deslumbrei os meus sentidos, se eu quisesse encontrar o motivo real dessas concepções teria de descer ao meu mundo interior e interrogar o meu “eu inconsciente”. [...]
A Natureza não basta, é certo, para corresponder às ambições do Artista. Para ele é preciso ir mais além daquilo que os olhos veem. (TEIXEIRA, 1996, p. 217)

Em *O mal-estar na civilização*, (FREUD, 2006) Freud procura destrinchar as origens da “infelicidade humana”, assegurando que grande parte das neuroses do homem moderno advém da impossibilidade de conciliação dos instintos libidinais com as exigências impostas pela civilização. Esta, ao requerer que o homem renuncie às suas pulsões, poupa-o do sentimento de perda, mas, por outro lado, cobra dele sacrifícios, entre eles a contenção da libido. Com essa assertiva, Freud deixa claro que a civilização e a sexualidade são duas instâncias conflitantes e, por isso, motivo de infelicidade para o ser humano.

Para o psicanalista ainda, o ser humano é marcado pela ambiguidade, pois as tendências construtivas e destrutivas encontram-se em constante conflito e interação. Assim, Eros e Thánatos são mitos indissociáveis na formação da essência do ser, respectivamente sendo ligados aos instintos de vida e de morte.

A partir do momento em que o sujeito inicia o seu estágio de amadurecimento psicológico, tais forças, originariamente voltadas para o ego, tendem a ser direcionadas para fora, para um objeto exterior, o objeto do desejo. Porém, segundo Karl Menninger, se essa dinâmica não se efetiva, essas forças podem se transformar em patologia e, ao invés de “combater seus inimigos”, tais pessoas voltam-se contra si mesmas e “combatem (destroem) a si próprias”. (1970, p. 21)

Menninger diz ainda que o ser humano não é capaz de desvencilhar-se totalmente destas “tendências autodestrutivas”, assim:

[...] os fenômenos da vida, o comportamento peculiar a diferentes indivíduos, expressam a resultante desses fatores colidentes. Uma espécie de equilíbrio, com frequência muito instável, é conseguida e mantida até ser perturbada por novos acontecimentos no ambiente. (Id. ibid.; p. 22)

O indivíduo, portanto, é sempre um inimigo de si mesmo, configura-se uma ameaça a si, num círculo vicioso que gera angústia.

Na obra de Judith Teixeira, tal processo torna-se um importante veio poético, pois ela mesma diz que a função do artista é dar "a máxima beleza" à dor, "arrancando do bloco rude e frio da sua Realidade, admiráveis estilizações de sofrimento, plásticas novas de triunfo, de lascívia e de heroicidade!". (TEIXEIRA, 1996, p. 208)

Assim, ao mesmo tempo em que o erotismo propicia o autoconhecimento, porque é uma forma de o sujeito poético deslindar a sua identidade mais íntima diante do leitor, também é associado de modo muito evidente à "pulsão de morte". A adoção da Dor como motivo erótico e poético configura-se um processo de algolagnia que faz com que o erotismo seja semelhante a uma patologia, como notamos em "Rosas Vermelhas", citado a seguir:

Rosas vermelhas

Que estranha fantasia!
Comprei rosas encarnadas
à molhadas
dum vermelho estridente,
tão rubras como a febre que eu trazia
- E vim deitá-las contente
na minha cama vazia!

Toda a noite me piquei
nos seus agudos espinhos!
E toda noite as beijei
em desalinhos...

.....
A janela toda aberta
meu quarto encheu de luar...
- Na roupa branca de linho,
as rosas,
são corações a sangrar...

.....
Morrem as rosas desfolhadas...
Matei-as!
Apertadas
às mão cheias!

.....
Alvorada!
Alvorada!
Vem despertar-me!
Vem acordar-me!

.....

eu vou morrer...
 e não consigo desprender
 dos meus desejos,
 as rosas encarnadas,
 que morrem esfarrapadas,
 na fúria dos meus beijos!

Junho - Madrugada - Céu em Fogo
 1922. (p. 48-9)

Segundo Freud, a civilização impõe "um único tipo de vida sexual para todos", não levando em consideração "as dessemelhanças" da sexualidade de cada indivíduo. A frase exclamativa do eu poético, em que há a caracterização da fantasia através do adjetivo "estranha", põe em evidência esse descompasso entre o sentimento e a convenção. Tal qualificativo sinaliza, portanto, não só a distância do sujeito poético diante do que expõe, mas também o assumir de um discurso castrador que, à luz da racionalidade e das interdições impostas pela cultura, torna a fantasia - ainda que fantasia - um motivo de culpa, porque não atenta para os convencionalismos. O universo onírico torna-se o espaço onde é permitido viver o prazer sem receio da proscricção, pois somente ali os mais secretos e "pecaminosos" desejos podem ser desvelados, conforme sugere o núcleo sêmico "febre", "sangrar", "matei-as", "morrer" e "fúria".

Além disso, a associação da noite como um momento de inconsciência no qual se torna viável a realização do prazer, ao passo que a alvorada é o momento do despertar da consciência e, conseqüentemente da culpa, também contribui para a construção de uma concepção do erotismo como proibição, como tabu que a sociedade exige passar pelo crivo do permitido, do não afrontoso.

Neste poema, o masoquismo, instaurado no nível lexical a partir do par de verbos "piquei / beijei" e dos substantivos "espinhos/desalinhos" e no nível imagético através da associação simbólica das "rosas vermelhas" a "corações a sangrar", alcança uma maior expressão pelo despertar da consciência e, conseqüentemente, da constatação da transgressão: "Eu vou morrer... / e não consigo desprender / dos meus desejos." A consumação do amor erótico, então, passa a se configurar uma experiência dolorosa na qual o prazer é gerador de angústia e de culpa.

É conveniente ressaltar também que na obra poética judithiana as imagens eróticas são um importante processo de construção de seus versos, pois o poder expressivo das imagens, embora incitado pela palavra, vai muito além dela,

atingindo os níveis mais profundos do pensamento e possibilitando a recriação da dinamicidade do mundo dentro do universo poemático.

Especificamente aqui, Judith se apropria de uma metáfora bastante comum para sugerir o erotismo: rosas vermelhas. Contudo, a contravenção desta imagem nasce pela intensidade com que este sentimento é expresso desde o início: “comprei rosas encarnadas / às molhadas”. É, portanto, um sentimento marcado pelo excesso e pela violência da manifestação: “toda noite as beije em desalinhos”.

Para Stephen Ullmann, uma faceta importante da imagem é que a ela deve ter “algo sorprendente e inesperado” que produz um “efecto de asombro, devido ao descubrimiento de algún elemento común em dos experiencias aparentemente dispares”. (1973, p. 209) Esse efeito de assombro decorre essencialmente da valorização poética alcançada por essa associação inusitada de termos, conforme podemos na analogia das “rosas vermelhas” a “corações a sangrar”, apontando para o desfecho agônico do instante erótico.

Ullmann também frisa que uma imagem poética pura deve ter um teor de “frescor y novedad” e, mesmo que ela já tenha sido desgastada pelo uso, o poeta deve insuflar-lhe um novo fôlego, acrescentando-lhe diferentes contornos que ativam o seu poder de visualidade. É o que podemos perceber na poesia de Judith Teixeira, cujas imagens são importantes recursos poéticos utilizados para compor uma ambiência erótica bem pouco usual.

A partir do despertar da consciência do eu lírico diante da força destrutiva de seu sentimento - “Matei-as” -, simbolicamente representando o fim da barbárie humana, da incapacidade de portar-se fora dos padrões da civilização, indica para uma aceitação, ainda que involuntária, da civilização e do seu peso. A violência que perpassa os vários níveis desse poema configura-se, portanto, a mesma violência com que a cultura reprime as manifestações da sexualidade consideradas “perversas”.

Por fim, vale ressaltar que, de acordo com a concepção freudiana, o ser humano pode buscar várias formas para minimizar o seu sentimento de desprazer, uma delas é o ato de deslocar a libido para o próprio interior, buscando as satisfações em si mesmo (*self*), o que o torna independente do mundo exterior e, deste modo, protegido de uma possível frustração. Entretanto, essa postura implica

um bloqueio do desenvolvimento emocional, uma vez que o indivíduo passaria a também a ser o alvo da própria pulsão de morte.

Assim, no poema, o fato de os instintos libidinais do sujeito poético não pressuporem a presença do outro, como fica evidente pelo uso do adjetivo “contente” e da expressão “cama vazia”, remete a uma experiência erótica solitária, portanto, ligada ao sofrimento e também destoante da concepção que a cultura supõe aceitável para a sexualidade, ou seja, que o alvo do nosso desejo seja sempre o outro e, mais do que isso, que esse seja um sentimento mantenedor da heterossexualidade, a fim de preservar a espécie.

A identidade sexual feminina na obra de Judith Teixeira é construída, segundo assegura Dina Piera Di Donato, a partir da:

búsqueda de la quimera que es atravesada por una serie de tópicos y donde Venus Urania, representación de la androginia creadora, llama al caos y a la reordenación de un nuevo mundo tanático. Por carecer de un *logos* independiente del *logos* masculino y central, no es posible una independencia - aunque ésta se monte sobre bases como la lujuria o una sexualidad alternativa y, sobre todo, generadora - el proyecto fracasa porque la época no permitía elaborar - ni en términos reales ni ficcionales - una sexualidad independiente del hombre, o peor aún para los ideólogos de la época, centrada en la lujuria, como motor creativo. (Di Donato, 2001, p. 8)¹⁰

Dentro dessa perspectiva, convém lembrar que grande parte as concepções atuais a respeito do corpo foram construídas na Idade Média, época em que ele foi visto como “lugar de paradoxo”, de abominação - se não é contido - e de glorificação - quando obediente às imposições religiosas. (LE GOFF, 2011) A partir de então, o pecado original foi convertido em “pecado sexual”, legando à mulher a culpa pela destruição dos elos entre o homem e Deus e, conseqüentemente, a sexualidade feminina foi transformada em algo nefasto e perigoso. Nessa perspectiva, a sugestão (auto)erótica do texto apresenta uma sobrecarga patológica que coloca a sensualidade *pari passu* com a neurose.

Diferentemente desse poema, em “**Ao espelho**”, a ênfase recai em uma sensualidade que aflora despudoradamente a partir do momento em que o eu lírico,

¹⁰ O referido texto é inédito e foi cedido pela autora como contribuição a este trabalho.

marcadamente feminino e consciente do seu corpo e do seu desejo, vislumbra a sua imagem refletida no espelho:

Ao espelho

As horas vão adormecendo
preguiçosamente...
E as minhas mão estilizadas,
vão desprendendo
distraidamente,
as minhas tranças doiradas.

Reflectido no espelho
que me prende o olhar,
desmaia o oiro vermelho
dos meus cabelos
desmanchados,
molhados
de luar!

Suavemente, as mãos na seda,
Vão soltando o leve manto...
Meu lindo corpo de Leda,
fascina-me, enamorada
de todo o meu próprio encanto...
.....

Envolve-se a lua
em dobras de veludo
nos páramos do céu
e eu vou pensando,
no cisne branco e mudo
que no espelhante lago adormeceu...
.....

Volta o luar silente...
E a minha boca ardente
numa ansiedade louca
procura ir beijar
o seio branco erguido,
que no cristal do espelho ficou reflectido!...

Impossíveis desejos!
Os meus magoados beijos
encontram sempre a própria boca
banhada de luar
álido e frio -
Dizendo em segredo
às minhas ambições,
o destino sombrio
das grandes ilusões!

Noite de agosto
1922 (p. 52)

A começar pelo título, catáfora que remete o leitor para o universo de reflexos que perpassa toda a obra da poetisa, o poema é ritualisticamente construído para os olhos. Assim, obedecendo à cadência do ato de desnudar-se, conforme pode ser notado pelo uso de gerúndios (adormecendo, desprendendo, soltando) e de advérbios de modo (preguiçosamente, distraidamente, suavemente), esse rito narcísico acende a voluptuosidade do ser poético com a própria imagem refletida no espelho: "Meu lindo corpo de Leda, / fascina-me, enamorada / de todo meu próprio encanto... (p. 52)

É conveniente lembrar com Dina Piera que o mito de Narciso retoma a ideia platônica da androginia original da criação, trazendo à tona:

la tragedia de su naturaleza doble, de su indiferenciación original. Al otro lado del agua o del espejo, está el caos uraniano, la potenciación de identidades amenazantes. Se revela así la herencia que reviste *al deseo de una contradicción fatal*: el deseo en la confusión de identidades se dispersa, cree que encuentra el vacío y termina deseando la muerte, porque en la muerte se pierde la identidad y se encuentra, talvez, el otro. (DI DONATO, op. cit., p. 9) grifo nosso.

Assim como no mito de Narciso, na poesia de Judith Teixeira o prazer e a solidão são sentimentos coexistentes, uma vez que o primeiro é "concretizado" apenas nos sonhos e a realidade traz sempre uma constatação amarga de que esse sentimento não possui um referente concreto, apenas ideal, culminando numa solidão existencial, pois vive em busca permanente de sua metade complementar.

A recorrência do aspecto narcísico em sua poesia adquire, portanto, uma conotação dual, pois, se por um lado, apresenta ao leitor uma admiração extasiada do Eu, reafirmando o desapego do sujeito lírico - vale lembrar feminino - da presença do "outro", por outro, remete para uma eterna e frustrada busca pelo objeto de sua pulsão, pelo encontro impossível com a sua "metade" idealizada, daí que "os magoados beijos / encontram sempre a própria boca".

Aqui são retomados dois aspectos importantes e recorrentes em toda a poética judithiana: o autoerotismo e a sugestão sáfica ambos manifestos a partir da adoção do cisne como *leitmotiv*. Primeiramente, tal aspecto coloca essa poesia no rol de importantes literatos, como Baudelaire, Mallarmé, Pierre Louys, Albert

Thibaudet, Rubén Darío e outros que também se aproveitaram da riqueza de conotações que esse símbolo possui.

Ao analisar a imagem do cisne em alguns textos literários, Gaston Bachelard chega à conclusão de que ela está ligada sempre ao desejo erótico inconsciente. Por isso, enquanto mito literário, ele "é um *ersatz* da mulher nua. É a nudez permitida, a alvura imaculada e no entanto ostensiva." (1997, p. 37) Proposição bastante sugestiva do suposto homoerotismo judithiano, principalmente porque em sua obra esse motivo aparece mais de uma vez como metáfora do seio feminino em atitude de sedução da pessoa poética.

Também de acordo com Bachelard, "como todas as imagens em ação no inconsciente, a imagem do cisne é hermafrodita. O cisne é feminino na contemplação das águas luminosas; é masculino na ação." (Idem, p. 38) Disso, depreende-se que, como observador de sua imagem - cisne - no espelho - lago -, o sujeito lírico representa a imagem feminina passiva que percorreu a história, mas, como reflexo, exerce a sedução e é, por isso, expressão do estereótipo masculino.

A ideia do hermafroditismo é reafirmada ainda pela recorrência ao mito grego da rainha espartana Leda que, amaldiçoada por Afrodite, é enganada e seduzida por Zeus disfarçado de cisne e dessa relação, nascem dois filhos, um menino e uma menina. Leda sintetiza, então, o masculino e o feminino e o divino e o terreno, configurando-se a imagem da completude e da autossuficiência do ser feminino.

Entretanto, a simbologia do cisne, não está ligada unicamente às experiências exitosas, mas também às tanáticas. Assim, Bachelard afirma que:

A imagem do "cisne", se nossa interpretação geral dos reflexos é exata, é sempre um *desejo*. Portanto, é enquanto *desejo* que ele canta. Ora, não há senão um desejo que canta ao morrer, que morre cantando, e é o desejo sexual. O canto do cisne é portanto o desejo sexual em seu ponto culminante. (p.39)

Canto funesto que prenuncia a solidão, a constatação dolorosa que o gozo com o Eu espectral é finito. Assim, a predileção por um mundo onírico, "de grande intensidade passional; candente e até delirante" - boca ardente, ansiedade louca - (GARAY, 2001, p. 57) contraposto à crueza da realidade - "Impossíveis desejos!/Os meus magoados beijos/encontram sempre a própria boca" - confirma a *verve*

decadentista da poesia de Judith Teixeira, mas também nos apresenta uma realidade poética em que o "destino sombrio" se sobrepõe ao princípio do prazer.

Autoerotismo, hermafroditismo, safismo são arrojos que confirmam a intenção de Judith Teixeira de promover uma reviravolta na tradicional representação do feminino na literatura, pois, sugerem a autossuficiência da mulher para dispor eroticamente do seu corpo e viver abertamente sua sexualidade num tempo e numa sociedade que ainda era dominada por ideais contrarreformistas que validavam “uma moral burguesa misógina e sexista que inundou a crítica e a literatura da época.” (GARAY, 2001, p. 66)

Angélica Soares, ao analisar o erotismo em algumas obras poéticas de autoria feminina diz que “a atividade sexual, ao ser transformada humanamente em exercício de autoconhecimento psicológico [...] torna-se razão de viver e de criar vida: um cerco à forma ‘viva’”. (1999, p. 21) Por isso, o erotismo judithiano é geralmente desencadeador de um processo de auto-observação na tentativa de alcançar o próprio conhecimento ou de desvendar ao leitor seus desejos mais íntimos e inconfessáveis.

Com efeito, a semântica de tal poesia vem carregada de semas que são exemplos da manifestação de explosivos e indomáveis instintos, entretanto, também os apresenta como parte constituinte da índole do eu lírico, o seu traço distintivo de caráter e isso não foi ignorado por aqueles que zelavam pela pudicícia da sociedade portuguesa de então, obrigando Judith Teixeira a arrefecer o tom na obra subsequente como apontam as análises realizadas a seguir.

4.5 O erotismo conformado de *Castelo de sombras*.

Pouco tempo depois de todo o arrazoado implacável que motivou a retirada de *Decadência* de circulação, a poetisa anuncia no *Diário de Lisboa* que pretendia publicar um novo livro de versos "que não deve[ria]m ofender a moralidade literária da polícia." (3 de mar. de 1923, p. 5) Referia-se ela a *Castelo de Sombras*, obra publicada em 21 de maio do mesmo ano¹¹ com um tom mais moderado, segundo

¹¹ Embora a edição de 1996, sob a responsabilidade de Maria Jorge e Luis Manuel Gaspar, aponte o mês de junho como a data de publicação, cabe mencionar que, numa entrevista ao *Diário de Lisboa*

ilustra o comentário de A. de A. no número 904 da revista *Ilustração Portuguesa*: "conservando o seu feitio muito pessoal, evitou, agora, certos arrojados que deram pábulo aos comentários, alguns deles não menos arrojados, que então se produziram." (16 de jun. de 1923, p. 766)

Na opinião de Maria Lúcia Dal Farra, Judith se portou com "completa indiferença e altivez" diante da tentativa de alguns de denegrir sua imagem, "não permitindo que seus versos refrat[ass]em sequer a presença das detrações, nem mesmo enquanto interlocuções internas". (DAL FARRA, 2012, p. 184) Entretanto, embora o episódio não tenha interferido no seu trabalho poético, é fato que em *Castelo de Sombras* a poetisa opta por uma revogação do aspecto erótico em nome de uma adequação do discurso à circunscrição exigida moralmente, prova disso é que, dos 23 poemas da obra,¹² apenas 2 apresentam o amor como temática central e em outros 2 há referências discretas a um "louco desejo" (p. 75) ou a uma "febre de beijos", (p. 80) mas sempre no sentido de enfatizar os infortúnios causados por tais sentimentos.

Com relação a essa opção de recolhimento, é interessante a posição defendida por Cláudia Alonso e Martim Sousa que veem *Decadência* e *Castelo de Sombras* como dípticos propositais em virtude das datações dos poemas serem, muitas vezes, coincidentes. Contudo, não é possível ignorar a estreita relação entre os processos de canonização e o mercado editorial, relação que Judith muito provavelmente tinha conhecimento, pois fazia parte do meio literário. Além disso, ela era mulher, e mulher exercendo uma atividade intelectual, o que por si só já era motivo suficiente para usar de cautela e, por isso, é possível dizer que tais datações podem realmente ser coincidentes, mas não propositais.

Subdividida em seções, intituladas "Triptico" (p. 86), "Quatro Cantigas de Tristeza" (p. 92), "Sonetos da Minha Dor" (p. 95) e "Misticismo" (p. 109), essa obra dá primazia aos motivos mais prosaicos como a sazonalidade das estações, a escrita duma carta, uma noite de inverno, o alvorecer, a sesta, o crepúsculo... Enfim, temas aparentemente inofensivos que ela enriquece através da sua fecundidade lírica. Desse modo, as "aves agoirentas, pretas", (p. 81) a "agonia sangrenta do

no dia 21 de maio de 1923 de 1926, (p. 5) a poetisa assegura que *Castelo de Sombras* acabara de ser publicado, data constante também na edição pertencente à Biblioteca Nacional de Portugal.

¹² As trovas constantes na seção **Quatro Cantigas de Tristeza** foram consideradas como um só poema, pois mantêm uma unidade temática e uma só datação ao final.

poente", (p. 91) os "olhos roxos e profundos", (p. 100) as "ladainhas fúnebres", (p. 102) são motivos corriqueiros que revogam o aspecto erótico prevalecente na obra anterior.

A leitura de *Castelo de Sombras* permite dizer que o arrefecimento do vezo erótico imprimiu ao universo poético teixeireano uma placidez e uma modulação mais plangente, contudo dolorida, em que tudo se passa em uma "atmosfera branda" (p. 89) de tonalidade arroxeadada ou acinzentada que já se podia sentir em alguns poemas de *Decadência*, mas na obra em questão ganha força já na intitulação dos poemas: **"Ninguém"**, **"Maus presságios"**, **"Estranha Dor"**, **"Inverno"**, **"Poente"**, **"Quatro cantigas de Tristeza"**, **"Outono"**, **"Crepúsculo"**, **"Nostalgia"**, **"Tédio"**, **"Cinzas"** e **"Quando o sol morre"**. (Respectivamente às p.p 75, 81, 82, 84, 91, 92, 101, 102, 103, 104, 105, 107) Devido a isso, Martim Sousa assegura que esta segunda coletânea é "um espaço poético circunscrito às infelicidades vitais, expressando os sentimentos fugitivos, confusos e indeterminados de um ser errante tristemente confinado a uma fortaleza sombria." (SOUSA, op. cit., p. 67)

O poema introdutório, intitulado **"Ninguém..."**, por exemplo, é bastante sugestivo dessa opção da poetisa, pois apresenta um eu lírico disperso e em luta para descobrir a própria essência perdida em decorrência do torpor ocasionado por um "doido desejo":

Ninguém...

Embriaguei-me num doido desejo
E adoeci de saudade.
Caí no vago..., no indeciso...
Não me encontro, não me vejo -
Perscruto a imensidade!...

E fico a tactear na escuridão...
Ninguém..., ninguém...
Nem eu tão-pouco!

Encontro apenas
o tumultuar dum coração
Aprisionado dentro do meu peito
Aos saltos como um louco.

Hora sombria
1923 (p. 75)

A referência à "escuridão", incógnita que remete para o autodesconhecimento, revela ao leitor o "duplo sombrio" judithiano, a tarada, como ela mesma designa em "**A outra**" (p. 45). Esse reverso atemorizante do sujeito poético, contudo, é parte constituinte de sua identidade e, devido à força imperativa que sobre ele exerce, está iniludivelmente vinculada ao seu "eu". Assim, a castração do "doido desejo", inferida pela referência ao aprisionamento involuntário do coração, consolida um processo convulso e perturbador que gera ansiedade.

A *persona* da "tarada" assoma também no poema "**Sonho**" como uma força revitalizante capaz de tirar da "sepultura" simbólica a alma amortalhada da poetisa. Vejamos:

Sonho

Tive esta noite um sonho torturado,
estranho e singular;
Alguém, sobre o meu peito magoado
prendia o seu olhar...

E pálido, dizia-me a tremer:
- Abre teu peito tanto
que meus olhos tua alma possam ver,
já morta há não sei quanto!

- É morta, sim! Mas vai ressuscitar!
Erguem-na meus desejos!
Vai reviver à luz do meu olhar
na febre dos meus beijos!

E no mistério dessa noite escura
- minha alma cor de lírio
vieram profanar-te a sepultura
meus sonhos de delírio!

Inverno
1922

Aqui, a começar pelo título Judith Teixeira retoma o onirismo que configurou as imagens insólitas presentes em grande parte dos poemas de *Decadência*. No texto em questão, o aspecto perturbador da experiência quimérica é anaforicamente anunciado ao leitor pela tripla adjetivação do substantivo sonho - "torturado, estranho e singular" - permitindo-lhe saber que esta não é pacífica, mas sim angustiante.

A descrição pormenorizada do sonho, iniciada a partir do terceiro verso, explicita a contraposição de duas forças a duelar no íntimo do ser poético: a da castração, simbolizada pela morte da "alma", e outra que, comandada por um Eros impetuoso, insiste e vence essa morte castradora, fazendo imperar o princípio do prazer.

Tal embate de forças pode ser verificado também pela contraposição da "noite escura" à "alma cor de lírio", alegorias respectivas dos sentimentos de perdição e da pureza entre os quais o sujeito poético está dividido. No entanto, a ênfase dada à "luz do olhar" sobre a escuridão da noite reafirma o poder dos "sonhos de delírio" em detrimento da mágoa que outrora era o sentimento prevalecente.

A própria estrutura do poema também auxilia a instaurar essa ambiência conflituosa, pois a conjunção adversativa "mas" encontra-se justamente no meio do verso que inicia a segunda metade do texto e introduz a oração afirmativa "Mas vai ressuscitar!", a qual conduz o desenvolvimento do texto até o desfecho imperioso dos "sonhos de delírio", simbolizando o fechamento de um ciclo inquietante de transformação.

Entretanto, como afirmamos no início deste item, nesta obra, Judith Teixeira promove um enternecimento do sentimento amoroso, desviando-o da manifestação voluptuosa que havia em *Decadência* e tornando-o mais próximo do estilo da literatura feita por mulheres nos anos 20. Literatura essa que tinha como mote principal as desventuras amorosas e, por isso, tinha a ausência como um constante motivo, uma vez que a falta representava a oportunidade de sublimar o desejo e colocar o amor como "uma exaltação mística", "uma longa tessitura de penas a cumprir". (BARREIRA, 1994. p. 162)

Aproveitando-se desse viés, a poetisa constrói o poema "**Duma carta**" em que a sugestão erótica é praticamente apagada:

Duma carta

Escrevi-te ontem
somente para dizer
das minhas mágoas e do meu amor...
O sol morria...
Tudo era sombra em redor
e eu... ainda escrevia...

A pena sempre a correr
sobre o papel,
deixava cintilações,
nas pedras do meu anel!

E a pena corria...
Nem precisava ver, o que escrevia!...

Anoitecera.

.....
Como em toalha de altar a mesa
revestiu-se de luar!...

Nascera a lua.
E a pena, nos bicos leves,
dizia ainda:
- Sou tua!
Por que é que não me escreves?
mas o papel acabou,
e a pena continuou:
Por que é que não me escreves?
O meu amor é todo teu.
Só eu sei te amar!
- Só eu!...

Janeiro
1922 (p. 78-9)

O mote do desencontro como forma de não projetar o erótico é reiterado aqui pela atitude de enfatizar o processo de escrita da correspondência em detrimento do sentimento que a motivou. Desse modo, o prolongamento do ato de escrita da missiva é acompanhado pelo prolongamento do poema, como se, dessa forma, fosse possível manter o vínculo com o amado ausente. Também é sugestiva da conformação do discurso judithiano à moda literária da época a indagação, por duas vezes, da frase "Por que é que não me escreves?", pois o desprezo do amado era uma queixa comum nos poemas escritos por mulher, sugerindo que esse era um fadário restrito ao ser feminino.

A entrega plena ao ser amado - "Sou tua" - como única forma de realização daquele que ama também reafirma a passividade na relação amorosa como uma característica tipicamente feminina, deixando explícita uma visão sobre o universo-fêmea construída segundo um padrão burguês e cristão de conduta moral, o que destoa do arroubo erótico com que Judith representou as mulheres em *Decadência*.

Indo além, o arranjo lexical com o vocábulo "pena" também conota a distância dos amantes e seus efeitos no ser que ama, uma vez que, na primeira referência,

fica evidente que tal vocábulo refere-se ao instrumento usado para escrever - "E a pena, nos bicos leves," - mas, posposto à pergunta acerca do desprezo do amado, pode também significar o conseqüente sentimento de tristeza que a atitude dele ocasiona - "e a pena continua".

Portanto, fica evidente que a opção de Judith Teixeira de minorar o tom dionisíaco de *Decadência* e conformar seu discurso segundo os dogmas de uma sociedade que apregoava o distanciamento entre os sexos com o propósito de assegurar que as mulheres não se desviassem dos objetivos para os quais eram educadas acabou por arrefecer os ânimos daqueles que desejaram a proibição de sua primeira obra. Contudo, a poetisa não sabia "cantar os amores débeis", ela precisava da luz do sol, da intensidade do fogo, da violência do sentir e isso fica evidente como mundividência em seu derradeiro livro de versos, analisado a seguir, quando reitera: "Nada é triste, afinal. / A vida foi sempre alegre / e sensual!" (p. 123-4).

4.6 Eros revisitado: a poética ousada de *Nua. Poemas de Bizâncio*.

Em 22 de maio de 1926 é apresentado ao público leitor o derradeiro livro de versos de Judith Teixeira, *Nua. Poemas de Bysancio* escritos que foram por Judith Teixeira.¹³ Nascida 6 dias antes do Golpe Militar que instituiu o período ditatorial português e ainda sob o estigma do escândalo provocado pela primeira obra judithiana, esta se configura uma nova provocação àqueles que ainda andavam com a espada em punho em defesa da moral.

Estampado na capa em rubro-negro em caracteres antigos, desde a primeira palavra - nua - o título põe em evidência a opção de Judith Teixeira de retomar a temática erótica que tanto furor causara na ocasião em que *Decadência* fora publicado, mas agora recorrendo ao mistério dos motivos e figuras advindos do oriente, característica tipicamente decadista. A remissão à cidade de Bizâncio, por exemplo, não pode ser desconectada desse intento, pois, seguindo o modelo de

¹³ Uso aqui o nome conforme a primeira edição que consta na Biblioteca Nacional de Portugal. Convém, entretanto, dizer que Martim Sousa afirma ter havido quatro edições da obra com a mesma data de impressão, o que ele atribui ou ao "êxito editorial", ou mesmo a uma "tática editorial", cujo propósito seria justamente incitar o leitor a crer na primeira hipótese. (Cf. SOUSA, 2001, p. 79)

sociedade Greco, na capital do Império Romano do Oriente, a libertinagem era aceitável socialmente, sendo, inclusive, parte do cenário da corte, como vemos no trecho a seguir:

A prostituição era regulamentada e não passava de uma atividade urbana entre outras. Naquele mundo de homens, o aviltamento da mulher não constituía um problema maior; essa sociedade, fundada sobre a escravidão e sobre a negação dos direitos de uma maioria, não podia conceber a noção de igualdade. As cortesãs atenienses do século V de nossa era, amigas dos filósofos e dos oradores, as belas favoritas dos ricos romanos do império em seu apogeu, deviam o reconhecimento público apenas à sua beleza e a seu poder de sedução. (FÈVRE, 1991, P. 38)

Além disso, ainda no título, Judith Teixeira também faz alusão a uma importante personagem feminina da história do Império Bizantino: a imperatriz Teodora, esposa de Justiniano. Na juventude, Teodora fora uma belíssima dançarina e cortesã cujas apresentações, em que deixava à mostra seu belo corpo nu, deleitava os poderosos. Entretanto, nenhuma messalina alcançou o estatuto da talentosa Teodora que:

Ao conceder seus favores a este ou àquele ao longo das festas noturnas, a cortesã mais disputada da cidade tece, pouco a pouco uma sólida rede de relações políticas e mercantis nessa cidade onde correm rios de dinheiro. É necessário pagar muito caro para jantar perto de Teodora, rebelde e caprichosa criatura indolentemente instalada no ouro e nas preciosas túnicas de seu leito de banquete. (Idem, p. 39-40)

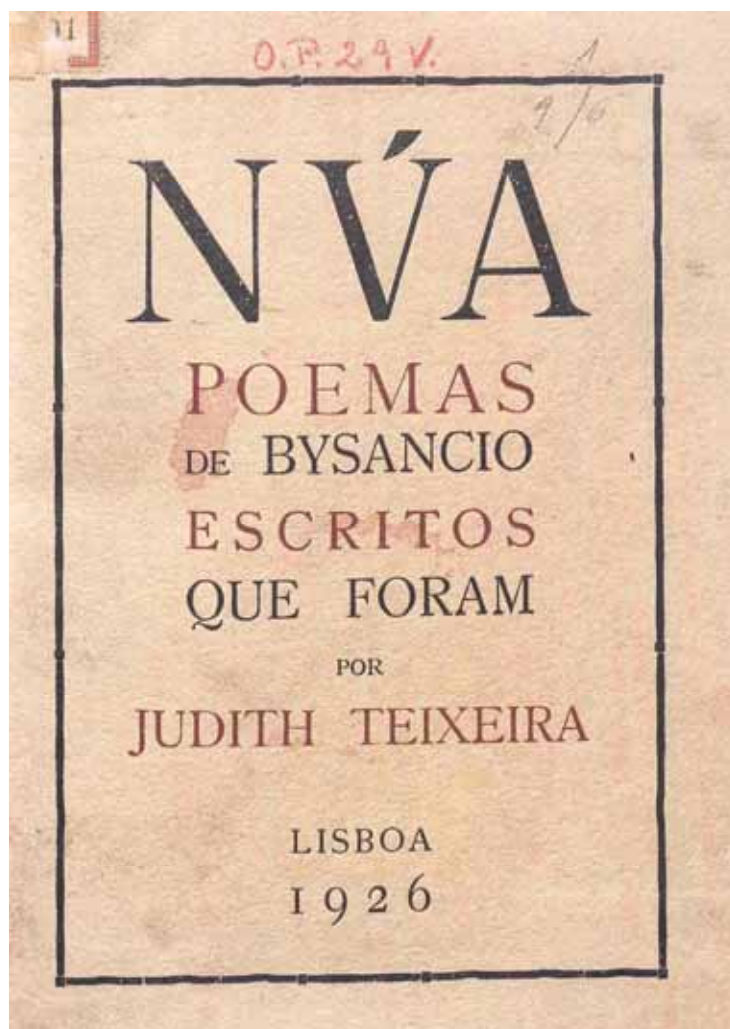


Figura 3: Capa da primeira edição pertencente à Biblioteca Nacional de Portugal.

Cláudia Pazos Alonso considera *Nua*. Poemas de Bizâncio a composição em que Judith Teixeira demonstra maior autoconhecimento devido à forma com que ela "brinca com a ambiguidade de gênero desde o início." (ALONSO, 2011. p. 132) De fato, tal aspecto transparece desde as epígrafes: na primeira delas, em forma de dedicatória a uma personagem feminina é possível notar a mesma sugestão de um erotismo venífluo e sáfico que condenou a obra de 1923 a se tornar cinza: "Aos braços delgados, e brancos, e nus da minha / Quimera / em cujas curvas de Perturbação e sonho / musical, eu descobri o ritmo selvagem e / sonoro de viver!" (p.115) Na segunda, o verso da poetisa declaradamente lésbica Renée Vivien alude também a uma tendência homoerótica, mas também à solidão primordial e indissociável da *persona* judithiana: "Je rêve d'amor et je dors solitaire".¹⁴ (VIVIEN, 1902, p. 80 apud TEIXEIRA, 1996, p. 117)

¹⁴ "Eu sonho com o amor, mas durmo sozinha." (Tradução livre)

Também Couto Viana afirma ser esta a melhor obra da poetisa, pois há nela "um regresso ao dramatismo, ao frenesim pagão de *Decadência*, à mesma personalidade luxuriosa e original". (VIANA, 1977, p. 204) De fato, a própria Judith Teixeira já antecipa essa característica ao afirmar na sua conferência que *Nua* é uma "magnólia ardente, bizarra e exótica" em que ela colocou "toda a sinceridade de [sua] alma de mulher e de Artista, e toda a verdade da minha sensibilidade constantemente sequiosa de Beleza". (p. 203)

Tais palavras não somente reiteram a validade estética do livro, mas também asseguram que a força expressiva da poesia teixeireana consiste justamente na exalação do erotismo primordial e latente que, no livro que ora analisamos, assoma de modo resolutivo, apresentando um eu lírico predisposto a essa vivência. O poema de abertura, por exemplo, configura-se um canto em louvor à descoberta do prazer como fonte de vida:

[...]
Escuta - coração!
Repara como riem fulvamente
as brasas da lareira...
E sobre o vidro refulgente
e ogivado,
no recorte rendilhado,
a chuva, assim a rir, é linda,
batendo na janela!...
Oh meu adormecido encarcerado!
e tu hás-de acordar e rir ainda
daquele *Adeus* triste e compungido
de Estradella!...

Vai chegar a primavera.
- Loira, estridente e engrinaldada!
As rosas são mais vermelhas;
os olhos refulgentes;
e as bocas mais rubras
... mais ardentes!
[...] (p. 125-6)

Com efeito, nas 5 seções em que o livro é dividido, respectivamente intituladas "Amores de Sheherazade", "Sinfonia de amor", "Volúpia", "O meu gomil de amarguras" e "Nostalgias de raça", Judith Teixeira retoma motivos eróticos presentes em *Decadência*, apresentando-os com uma coloração fúlgida, como acontece em "Ilusão", citado na íntegra, em que a poetisa traz à cena novamente o

universo da estatuária, do onirismo e da insinuação homoerótica como forma de concretização de um momento de intensa volúpia:

Ilusão

Vens todas as madrugadas
prender-te nos meus sonhos,
- estátua de Bizâncio
esculpida em neve!
E poisas a tua mão
macia e leve
nas minhas pálpebras magoadas...

Vens toda nua, recortada em graça,
rebrilhante, iluminada!
Vejo-te chegar
como uma alvorada
de sol!...
e o meu corpo freme,
e a minha alma canta,
como um enamorado rouxinol!

Sobre a nudez moça do teu corpo,
dois cisnes erectos
quedam-se cismando em brancas estesias,
e na seda roxa do meu leito,
em rúbidos clarões,
nascem maceradas,
as orquídeas vermelhas
das minhas sensações!...

És linda assim: toda nua,
no minuto doce
em que me trazes
a clara oferta do teu corpo
e reclamas firmemente
a minha posse!...

Quero prender-me á mentira loira
do teu grácil recorte...
e os teus beijos perfumados,
nenúfares desfolhados
pela rajada dominante e forte
das minhas crispações,
tombam sobre os meus nervos
partidos... estilhaçados!

.....
Acordo. E os teus braços,
muito ao longe,
desfiam ainda a cabeleira fulva do sol
por sobre os oiros adormecidos
da minha alcova...

visão bendita! repetida e nova!

Loira Salomé
de ritmos esculturais!
Vens mais nua
esta madrugada!
Vem esconder-te na sombra dos meus olhos
e não queiras deixar-me...

ai nunca, nunca mais!

Agosto - madrugada
1925 (p. 128-30)

Tal qual no poema "A Estátua" analisado anteriormente, a cena erótica instaura-se a partir da imagem captada pelo o olhar e é através desse olhar de desejo que o sujeito lírico apresenta ao leitor os atributos do objeto de sua pulsão: "esculpida em neve", "rebrilhante, iluminada", "alvorada de sol", "És linda assim: toda nua", "visão bendita", "Loira Salomé de ritmos esculturais". Entretanto, se no poema de *Decadência* o sonho vem acompanhado de uma sensação de culpa e remorso pela intensa voracidade da paixão, neste, a caracterização da imagem, por si, deixa evidente a postura receptiva da pessoa poética ao gozo.

Ao sair do difuso para tomar forma e vida diante dos olhos do eu lírico, a estátua transforma-se em objeto libidinal que faz acender o prazer do eu lírico, provocando-lhe uma reação corporal involuntária que repercute um intenso prazer: "E o meu corpo freme, / e a minha alma canta, / como um enamorado rouxinol!". (p. 128) A partir daí, diferentes sensações são sinestesticamente envolvidas pela intensidade avassaladora da volúpia, fazendo com que haja uma supremacia de referências a aspectos solares ou pertencentes ao campo semântico da luz, conotando, assim, a capacidade que essa vivência tem de transformar em luz a sombra da existência do ser poético. Assim, as "pálpebras magoadas"¹⁵ do sujeito lírico veem a imagem desejada como um bálsamo que, embora se mostre em sonho, no espaço do não real, torna possível o desvendar de um erotismo diferenciado que a sociedade prefere manter na obscuridade.

¹⁵ É conveniente ressaltar que o termo magoar em português de Portugal tem também o significado de ferir, machucar. Assim, pálpebras magoadas remetem para outra característica da poesia judithiana que é a associação do erotismo com a dor.

Esse desejo de preservar o vivido fica evidente quando o eu lírico acorda e, “muito ao longe” no fio da memória ainda sob torpor, juntamente como o último verso do poema, vê deslocar os traços da “visão bendita” responsável pelos momentos de prazer fulgurantes e suplica para que ela retorne “mais nua” na madrugada seguinte e não mais o abandone. Tal atitude se confirma principalmente pelo desejo de manter essa imagem “escondida” na “sombra” dos seus olhos, num gesto de sublimação que a preserva somente para si para poder desfrutá-la, repetida e novamente, sem punição.

Entretanto, é importante notar que como mulher escritora Judith se reporta a um imaginário feminino em que a sexualidade sempre foi indício de perigo e, por isso, as personagens poéticas de suas obras são irremediavelmente marcadas pela fatalidade e pela angústia da perda do objeto do desejo ou da própria essência, como comprova a constatação de Di Donato citada a seguir:

Quando las imágenes creen develarse, irrumpe la mujer fatal y se abren las trampas de la sexualidad ideológicamente desvirtuada. [...] Se develan y revelan las constelaciones de atributos que demonizan el sexo: castigo, fatalidad, muerte, sombras coaguladas que terminan salpicando la gesta sexual y lujuriosa con resabios románticos mientras revelan la fatalidad en el texto de Teixeira, efímera, extranjera y artista. (2001, p. 6)

Em alguns poemas, essa turbulência erótica faz derruir imagens e ritos sacros pela forma assertiva com que o sujeito poético se entrega a essa vivência, como podemos comprovar em “Domínio”, cujos versos configuram-se um hino de louvor ao poder soberano da luxúria:

Domínio

Trago fechadas
na minha mão
pálida dominante
as rédeas luzentes
dum corcel gigante!

E batalho
nas áleas complicadas
dum doido labirinto,
onde me encontro, solitária e só,
na ânsia inquieta
do meu estranho instinto...

Embriagada de luz
e de cor
a minha audácia
tem sempre o mesmo grito:
- ergue-se o meu rubor
em listrões vermelhos,
subindo ao infinito!

Tumultuosa ardência!...
A chama do teu querer
tem a violência
da garra que se crava,
fere e despedaça!

.....

Bebo a dor latente
e sagrada
da minha paixão,
em haustos de amargor...
- Lava escaldante
onde se não abrasa o teu amor!...

E o domínio
do meu desejo
escalda as minhas mãos
emocionadas de mulher!

- Senhor! Senhor!
os meus braços sobem tanto
e vão tão alto
no desespero
desta ânsia dolorida,
que minhas mãos esguias,
e desgarradas,
rasgam as nuvens densas,
desbotadas!...

.....

- Eu quero sol, Senhor!, Mais sol na minha
vida!
E para quê?
Vê lá:
Para abrasar a doce rosa-chá
da tua carne de Outono,
pálida e arrefecida!

.....

Hei-de arrancar
dos páramos do céu
essa hóstia de oiro refulgente!
E passá-la da minha boca

rútila e criminosa
 para a tua boca esfíngica
 e indiferente,
 numa lúcida
 e expressiva
 comunhão!...
 Como se em carne viva
 eu te desse o meu próprio coração.

E será então
 que o teu corpo raro
 de vencido
 há-de tombar sob a ânsia viva
 do meu querer...
 o teu corpo endoidecido
 em loucas vibrações
 de sangue e seda,
 em labareda,

...sob a garra feroz das minhas sensações!

Estio Noite
 1925 (p. 147-50)

Ao longo deste poema, talvez um dos mais subversivos, Judith Teixeira promove uma releitura da paixão de Cristo a partir da ótica da luxúria, transformando o gozo religioso em gozo pagão. Tal rito sacro, considerado de vital importância para a existência e a perpetuação do cristianismo, retrata o sofrimento de Cristo até a entrega de sua carne em favor dos pecados da humanidade e é aqui equiparado aos sofrimentos da *persona* judithiana em virtude da sua entrega a um sentimento avassalador que se torna dominante em vez de dominado devido à intensidade de sua manifestação.

Nas duas primeiras estrofes a poetisa coloca em evidência a sua batalha para trazer sob seu "domínio" as rédeas de tal sentimento. Entretanto, a partir da terceira estrofe, ela se dá conta de que essa é uma luta vã, pois essa "tumultuosa ardência", tal qual um violento fogo abrasador, inutiliza suas forças e a transfigura num animal conduzido pela força do instinto, cuja mão torna-se "garra que se crava, fere e despedaça".

Convém não perder de vista que o êxtase erótico judithiano é sempre acompanhado por um aspecto dolente, assim, ao longo de todo o texto, Judith se apropria de episódios e elementos do ritual cristão para representar a sua *via crucis* pagã. É o caso, por exemplo, do ato de beber "em haustos de amargor" a "dor

latente e sagrada da paixão", uma analogia ao evento da crucificação em que Jesus bebe vinagre quando tinha sede.

Mais do que isso, a simbologia do sacramento da eucaristia também é evocada como metáfora da união carnal entre os amantes, pois, assim, como a hóstia representa a consubstanciação do corpo do Cristo que promove a união do homem com Deus, o coração, ofertado "em carne viva" ao objeto desejado, é o símbolo maior da entrega do sujeito lírico à voluptuosidade.

Também a caracterização do sentimento através de metáforas como "corcel gigante", "tumultuosa ardência", "chama", "lava escaldante" e "hóstia de ouro refulgente" conotam a intensidade dessa sensação, aumentando proporcionalmente o desprezo do ser amado e deixando evidente, com isso, que o seu martírio é justamente amar eroticamente e não ser correspondida.

Por fim, é conveniente lembrar que o discurso subversor de Judith Teixeira atinge o ápice neste poema, não somente pelo fato de ela, enquanto sujeito autoral, assumir uma personalidade feminina para falar declaradamente sobre o seu querer, sobre a sua necessidade erótica, mas principalmente pelo fato de fazê-lo a partir de elementos revestidos de um valor sacro, o que era visto como uma atitude de profanação e não como uma sacralização da luxúria, como queria Raul Leal e Saint-Point.

A observação da poesia de Judith Teixeira deixa evidente que ela se constrói sobre dois princípios básicos: imagens "exóticas" e um erotismo marcadamente intrínseco que tem como princípio a associação do prazer e do perigo, como fica sugestionado no lirismo delicado do poema intitulado a partir do nome de uma das personagens femininas que usa o poder da palavra para se livrar da morte e conquistar o amado: trata-se de "Scheherazade", pertencente à seção denominada "Volúpia":

Scheherazade

Assim... de mansinho...
une a tua boca à minha boca.
Amor, assim... devagarinho...
entorna mais sombra nos teus olhos!...
E sonha, e sofre ainda
a luxúria do meu beijo...
Oh como a volúpia é linda,
crispando o teu desejo!

Asas longuíssimas, esguias,
tumultuando indomadas
no vendaval das nossas sensações!

- Escuta, amor:
esse turbado rumor
cálido e dolorido
é o eco tantas vezes repetido
das nossas férvidas
e magoadas
crispações!...

.....

Lá fora o dia morre tristemente...
Não vejas, meu Bem,
oh! não queiras ver o céu nostálgico,
opalescente
e agonizante!...
Fecha ainda mais,
na ternura dos teus braços,
a graça perturbada
do meu corpo feminino...
E sofre... queima ainda
a linda Sultana do teu desejo,
na brasa do teu beijo
agônico...

soluçante...

e que não finda! (p. 166-7)

A sedução exercida pela voz poética aliciante é construída já nas súplicas dos primeiros versos, ao suplicar que se faça, vagorosamente, a união das bocas, metonímia do desejo que percorre todo o corpo do ser e do poema. A permanência do beijo, portanto, configura-se uma recusa da separação e a busca de perpetuar luxúria do momento, pois, assim como em "As mil e um noites", disso depende a vida da pessoa poética.

A metáfora das asas, triplamente adjetivadas como "longuíssimas, esguias e indomadas", como símbolo da liberdade e da energia vital, traduz o poder libertador do encontro voluptuoso, bem como dimensiona a sensação tempestuosa dos amantes diante desse instante de êxtase absoluto e irreprimível.

A contraposição do espaço interno, propício ao desenrolar dos tórridos atos de amor, ao externo, em que "o dia morre tristemente..." e o céu é caracterizado por adjetivos que sugerem o fim, confirma a luta do eu poético para manter

indefinidamente o instante. Mais do que isso, o sujeito poético, declaradamente feminino, usa de todos os sortilégios para que o objeto do seu desejo permaneça ligado a si, lançando mão, inclusive, de uma fragilidade que não é característica da *persona* judithiana.

A própria estrutura do poema vem confirmar esse desejo de prolongamento do tempo do amor, pois os versos finais se deslocam vagarosamente, um a um, como se estivessem a se recusar a separação do restante do texto tal qual a voz poética também recusa o afastamento do seu amor.

Como é possível perceber, ao longo dos 3 livros analisados, Judith Teixeira coloca em evidência uma personalidade movida por uma paixão incandescente e luxuriante, que ela mesma faz questão de exaltar em *De Mim*, por ocasião da publicação de *Nua*:

Não sei cantar amores débeis. Adoro o Sol, amo a cor, quero à Chama, bendigo a Força, exalta-me o Sangue, embriaga-me a Violência, deliro com a Luta, sonho com os gritos rebeldes do Mar!

Não me interessam as cores pálidas, não me comove a cor imaculada dos lírios brancos e flébeis. Eles não sofrem, eles não vibram, eles não chamam nenhuma estrofe de martírio ou de volúpia! (TEIXEIRA, 1996, p. 207)

De fato, Judith Teixeira não era mulher de se enquadrar no perfil "dos ingênuos, dos reduzidos", (TEIXEIRA, op. cit., p. 220.) mas sim mulher com uma "dupla marginalidade", como asseverou René Garay, porque era escritora numa sociedade que pouco ou nenhum valor dava à palavra feminina e, depois, porque tinha uma "projeção lésbica" que tentaram sepultar juntamente com sua identidade poética. Contudo, mais do que confissão de sua predileção sexual, seus trabalhos deixam transparecer uma personalidade poética afirmativa que, como ela mesma assegura, "deit[ou] fogo ao velho espantalho a que os fracos chamam 'convenção' e a que os fortes chamam 'limite!'" (TEIXEIRA, op. cit.; p. 207) Enfim, uma poetisa ousada que, num tempo de retrocesso moral, exaltou a luxúria como "uma força" que "vive em todos nós, comanda todos os nossos gestos!" (p. 206)

Para terminar, convém lembrar que a interdição da sexualidade sempre foi imposta pela civilização, mas nem por isso, ela deixou de habitar a mente humana e Judith Teixeira soube se aproveitar disso para evidenciar nos seus versos:

[...] uma tão veemente afirmação do primado dos sentidos, uma tal exegese da sensualidade, uma tal *carnalidade*, já fonte dos prazeres espirituais os mais ilícitos, que isso sim, lhe confere força e autenticidade únicas na literatura que então se escrevia [...] (TAVARES, In TEIXEIRA, 1996, p. 15)

Conclusão: para não dizer que não falei das "flores"...

Ao longo da história é notável que a voz das mulheres foi, quando não apagada totalmente, imiscuída em um discurso projetado por uma estrutura patriarcal de poder em que elas sempre foram uma sombra, um vulto que tomava a forma daquilo que a sociedade necessitava que fossem. Ora, tal situação vem sendo questionada desde os primórdios do movimento feminista, mas, apesar do avanço conseguido nesse campo, ainda há uma dura batalha a ser travada em prol da verdadeira liberdade de voz feminina.

Michelle Perrot, na sua *História das mulheres no ocidente*, (s/d) diz que, no processo de construção de novas configurações sociais, houve uma cisão na história tanto ao nível político - ao colocar em questionamento o poder absoluto da realeza e dar lugar a uma “era democrática” -, quanto ao nível do discurso - ao considerar inquestionável a participação das mulheres exatamente pelo poder da palavra, meio através do qual elas promoveram a revolução em várias esferas sociais. Mais do que isso, ao irem além do “barulho inicial” e levarem as petições dos beligerantes, e as suas próprias, às esferas públicas, gabinetes e plenários, as mulheres provaram que os ideais revolucionários também diziam respeito a elas e, por isso, necessitavam ir além e modificar também o lugar que lhes era destinado “na sociedade” bem como as suas “relações com os homens.” (PERROT, S/D, p. 34)

Neste processo de luta, literalmente invadiram um espaço que outrora não lhes pertencia e, em consequência disso, conseguiram, além de outras conquistas, alterar a legislação em vigor em benefício de sua liberdade de ação. Essa tarefa - inadiável, visto que as leis não se adequavam mais à realidade e às exigências dessa nova mulher - instaura uma nova relação entre os sexos, visto que, amparada legalmente, ela poderia gerir a sua vida, ter condições igualitárias no trabalho fora de casa, manifestar-se nas decisões referentes à educação dos filhos sem precisar da tutela do pai, do marido ou do filho. Enfim, direitos que, embora particulares, diziam respeito a todas as mulheres e, por isso, configuravam-se uma reivindicação de classe.

Entretanto, a mais significativa dessas mudanças foi o ingresso no mercado de trabalho, porque impôs uma reconfiguração nas relações entre os sexos e culminou no nascimento de um novo modelo de feminino, agora desejoso de manter a autossuficiência já conquistada. Surgem, então, pintoras, escultoras, escritoras e

outras profissionais - ou mulheres comuns - preocupadas com seu desempenho social e com as representações femininas orquestradas até então por mãos masculinas.

Embora nesse percurso elas tenham se deparado sempre com “sua não-cidadania” e a suas almas revolucionárias não tenham ultrapassado o limiar da casa, elas reconheceram umas nas outras anseios, direitos e deveres comuns, promovendo, no dizer de Perrot: “um reencontro entre as mulheres” que passaram a se ver como “seres do mesmo sexo.” (v. 4, p. 19)

Esse alvorecer da consciência feminina - fruto do reconhecimento de que também eram indivíduos e, por isso, tinham uma personalidade civil, culminou na ânsia por aprimorar as faculdades intelectuais das mesmas, aumentando sua permanência na escola e permitindo que elas ousassem adentrar nas esferas de produção do conhecimento, entre elas a literatura.

Se enfocarmos não só a produção literária contemporânea, ou mesmo aquela feita da segunda década do século XX para cá - época em que Portugal conhece o auge da produção de poesia de autoria feminina - veremos que o as mulheres têm produzido uma literatura desvinculada de muitos estereótipos tidos como apropriados ao seu sexo.

Desde as Cantigas de amigo, primeiras manifestações literárias classificadas como femininas, o que vemos é o reflexo um contexto doméstico, intimista, voltado para as desventuras amorosas, instaurando uma estereotipia para a autoria feminina que perdurará por um longo tempo como modelo permitido para as mulheres que desejavam escrever. Com efeito, em decorrência disso, essa literatura acabou se tornando uma memória do particular, do privado, obrigando, inclusive, muitas escritoras a preferirem permanecer na esfera doméstica e fortalecerem ainda mais a ideia de que às mulheres pertence apenas esse âmbito, jamais o público.

De fato, na segunda metade do século XIX, as escritoras ainda se ressentiam da clausura cultural imposta a elas pelos papéis femininos tradicionais, no entanto, algumas esparsas vozes, em consonância com os movimentos de liberação da mulher que despontavam no mundo, contrariaram os ditames sociais e ergueram-se contra essa situação, iniciando um processo de mudança que desvirtuaria o papel ao qual elas estavam socialmente destinadas. É, pois, nesse contexto que surge Antónia Gertrudes Pusich, jornalista e poetisa que, nascida ainda na primeira

metade do século XIX, foi uma das poucas que ousou assinar um soneto com seu nome completo, ao invés de manter-se incógnita por um pseudônimo masculino; Ana Augusta Plácido, tradutora de obras do francês e romancista de talento que ficou à sombra de Camilo Castelo Branco com quem manteve um amor fora do casamento; Guiomar Torrezão que iniciou a sua carreira literária como a grande maioria das mulheres, pela poesia, mas notabilizou-se como romancista, jornalista, contista e pela sua luta em prol da melhoria da condição feminina; Amélia Janny, poetisa coimbrã de talento precoce que demonstrou uma habilidade invulgar na forma predileta dos parnasianos; Maria Amália Vaz de Carvalho que, embora tivesse uma visão um tanto quanto tradicionalista da função da mulher, foi uma escritora bastante pródiga em todas as frentes ligadas às letras e uma defensora da intelectualização feminina; Ana de Castro Osório, escritora e educadora que, entre outras lutas, fundou a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas e também Cláudia de Campos, Maria da Cunha, Beatriz Pinheiro Lemos, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Alice Pestana, Emília de Sousa Costa, Luzia - pseudônimo de Luísa Grande - Virgínia de Castro Almeida, Branca da Gonta Colaço, Cândida Aires de Magalhães, Domitila de Carvalho, Fernanda de Castro, Maria de Carvalho, Virgínia Vitorino, Laura Chaves, Marta de Mesquita da Câmara, Oliva Guerra, Alice Moderno, Mercedes Blasco - a Colombine - cujas obras ainda carecem da devida atenção.¹

A carência de estudos, em desacordo com o grande número de mulheres que adentrava no universo literário, indica uma postura unilateral da crítica da época que, em grande parte das vezes, não deixou passar em brancas nuvens essa tentativa de liberação feminina, colocando-as na berlinda de comentários que visavam apenas minorar quer seja o conteúdo das obras, quer seja a pessoa que as criou, conforme aconteceu com Florbela Espanca e Judith Teixeira.

Florbela Espanca sintetiza, no próprio nome, a situação social das mulheres suas contemporâneas: ter a delicadeza da flor, ser bela e passiva, aceitando resignadamente o papel que socialmente lhe fora destinado, ou lutar contra a situação de inferioridade que cerceava os movimentos femininos, tornando-as um apêndice do homem e impedindo-as de construírem a própria história. Sua temática

¹ Na obra de Tereza Leitão de Barros referenciada neste trabalho, o leitor tem um vasto leque de nomes de mulheres cujas obras ainda não foram objeto de um estudo pormenorizado por parte da crítica especializada.

ousada e à forma como ela galgou seu espaço no universo literário deixam evidente qual foi a sua opção.

Com efeito, como já frisamos ao longo dos capítulos, a escrita de Florbela Espanca e de Judith Teixeira, embora não manifeste explicitamente um engajamento com as lutas do movimento feminista, contribuiu de modo significativo para mudar a representação tradicional da mulher no panorama literário português, abrindo a possibilidade da instauração da “mulher-sujeito” do discurso, uma vez que traz uma representação do feminino ativo na conquista e na relação amorosa e destemido diante da vivência erótica que, na poesia feita por mulheres na altura, era um tabu quase sempre mantido na obscuridade.

Nesse sentido, é relevante chamar a atenção que, a partir dos trabalhos de Vitorino Nemésio, Jorge de Sena e José Régio, após a polêmica acerca da colocação do busto de Florbela no jardim público de Évora, alguns trabalhos críticos têm trazido à vista a literatura esquecida da poetisa. O crítico João Gaspar Simões, por exemplo, dá com maior ênfase o papel social de Florbela enquanto símbolo de uma literatura feminina, embrionária no começo do século, mas que nunca antes havia colocado “com tanta altura e gravidade o problema da condição feminina na vida e na vida portuguesa”. (SIMÕES, 1976) Posição da qual Benjamin Abdala Júnior também é partidário quando assegura que a literatura de autoria feminina acompanhou um processo de libertação social e ressalta a poesia de Florbela Espanca como símbolo da “luta contra as coerções sociais pré-capitalistas”. (ABDALA JÚNIOR, 1985, p. 178) Contudo, é justo fazer lembrar o nome de Maria Lúcia Dal Farra com especial destaque, pois foi quem retirou o nome Florbela Espanca do limo em que jazia para dá-lo o valor devido.²

As duas escritoras possuem também similaridades que permitem a Cláudia Alonso dizer que a poesia “da maturidade” Florbela Espanca sofreu a influência de Judith Teixeira. (1997, p.45-9) Alguns fatos corroboram para essa afirmação, como, por exemplo, Florbela publicar o soneto “Charneca em Flor” - que abre o livro homônimo - na revista *Europa*, na edição de junho de 1925, época em que Judith Teixeira dirigia a revista.

² Cabe esclarecer que este trabalho deu especial atenção aos trabalhos ainda inéditos sobre as poetisas, principalmente para trazer à tona materiais recolhidos por Maria Lúcia Dal Farra e cedidos ao grupo do CNPq coordenado por ela do qual faço parte.

A semelhança entre a trajetória poética delas é uma peculiaridade que deve ser considerada, uma vez que ambas foram rechaçadas na época em que seus livros vieram a lume. Além disso, o primeiro livro de Florbela, *Livro de Mágoas*, possui um forte “apelo decadentista”, o que também pode ser observado em *Decadência*, obra da estreia judithiana. Entretanto, a semelhança entre ambas se coloca de modo mais evidente pela opção de uma temática considerada tabu - a sexualidade feminina - que, associada ao viés biográfico, foi alvo das mais variadas críticas depreciativas e ações restritivas por parte da sociedade portuguesa a ponto de Florbela ser tachada de “escrava de harém” e Judith Teixeira de “desavergonhada”.

Se observarmos a sua desenvoltura poética é possível afirmar que a temática erótica traz para seus versos o que João Décio (1995) classifica como “estética do erotismo”, na medida em que seus poemas apresentam uma paixão desmedida, misto de amor e de desejo libidinal absorvente, cuja intensidade era muito incomum na literatura de autoria feminina da época.

A diferença entre ambas parece residir única e exclusivamente no tratamento que ambas dão ao tema, preferindo Florbela dar prioridade aos ritos eróticos, descrevendo ao leitor as suas sensações diante daquilo que vive. Judith, por sua vez, a partir de imagens bizarras e emoções violentas, enfatiza sobremaneira o exotismo do sentimento, compondo um erotismo mais venífluo, com acento luxuriante, defendido por ela em *De mim. Conferência. Em que se explicam as minhas razões sobre a Vida, a Estética, sobre a Moral*, com as seguintes palavras: “ - A luxúria é uma fonte dolorosa e sagrada de cujo seio violento corre, cantando e sofrendo, o ritmo harmonioso das nossas sensações!” (TEIXEIRA, p. 207. 1996).

Salta dos sonetos florbelianos e dos “poemas incendiários” judithianos uma atitude de afronta aos padrões de passividade legados à maioria das mulheres, pois, como poetisas e mulheres, elas se inserem num universo literário predominantemente masculino e ali imprimem a sua voz.

Apropriando-nos do ponto de vista de Zina Bellodi acerca de Florbela, é possível dizer que ao assumirem as qualidades “[...] da mulher que se faz atraente, que deseja fazer-se bela e sedutora para conquistar o amado, uma mulher que tem capacidade para discutir e viver o amor em suas diferentes modalidades”, as poetisas modificam a representação secular do feminino. (SILVA, 1987, p. 204)

Michel Foucault alerta que: "falar contra os poderes, dizer a verdade e prometer o gozo; vincular a iluminação, a liberação e a multiplicação de volúpias; empregar um discurso de onde confluem o ardor do saber, a vontade de mudar a lei e o esperado jardim das delícias - eis o que sustenta em nós a obstinação em falar do sexo em termos de repressão; [...]" (FOUCAULT, 1988, p. 13) Por esse motivo, muito além de uma suposta confissão de predileção sexual, os trabalhos de ambas deixam transparecer uma personalidade poética afirmativa que, como a própria Judith Teixeira assegura, "deit[ou] fogo ao velho espantalho a que os fracos chamam 'convenção' e a que os fortes chamam 'limite'!" (TEIXEIRA, 1996, p. 207) Enfim, são poetisas ousadas que, num tempo de retrocesso moral, exaltaram o amor físico como um direito da mulher, abrindo, com esse gesto, o acesso a uma via até então pouquíssimo trilhada.

Para Rita Terezinha Schmidt, reportando-se aos estudos sobre o tema mulher e literatura, assegura que estes se fundamentam num "gesto político", pois reivindicam "a visibilidade e a legitimidade da mulher como sujeito produtor de discursos e de saberes na leitura da produção, recepção e circulação de objetos literários, particularmente no contexto que a historiografia e o discurso crítico construíram como tradição literária." (SCHMIDT, p. 23. In: RAMALHO, 1999) Mais do que isso, se considerarmos que os discursos interferem na dinâmica social, poderíamos afirmar que assegurar uma posição de igualdade para as mulheres na literatura contribuiria também para a construção de uma sociedade "andrógina e sem gênero", na qual os papéis estariam livres das imposições ditadas pelo sexo. (RUBIN, 1975, p. 23)

Enfim, cabe lembrar aqui o fato de o contexto literário como um todo, e aqui se inclui Portugal, sempre refletir uma visão androcêntrica e a alteração dessa perspectiva, de acordo com Rita Schmidt, requer duas atitudes urgentes: o resgate de escritoras do passado e a revisão do cânone literário para a inclusão das mesmas. Desse modo, falar da produção poética de Florbela Espanca e de Judith Teixeira, além de tentar levar em consideração essa prerrogativa incitada pela crítica literária feminista - de repensar o cânone e seus métodos de inclusão - também foi uma forma de modestamente contribuir para um maior conhecimento de ambas no universo acadêmico.

Referências bibliográficas

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **História social da Literatura Portuguesa**. 2. Ed. São Paulo: Ática, 1985
- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. (2000) 4. ed.. São Paulo: Martins Fontes.
- ALEGRIA, José Augusto. **A poetisa Florbela Espanca**. O processo duma causa. Évora. Centro de Estudos "D. Manuel Mendes da Conceição Santos", 1956.
- ALMEIDA, Hortense Pereira de. A propósito de um artigo sobre Florbela Espanca. **Democracia do Sul**, Évora, p. ?. 15 out. 1944.
- _____. Florbela Espanca: a incompreendida. **Boletim da Casa do Alentejo**, Lisboa, p.?, maio 1943.
- ALONSO, Cláudia Pazos. Modernist Differences: Judith Teixeira and Florbela Espanca. In **Portuguese Modernism: Multiple Perspectives in Literature and the Visual Arts**. Londres: Legenda, 2011, pp. 122-34.
- _____. **Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997.
- ALVIM, Maria Helena Vilas-Boas e. **Sep. Actas Colóquio A Mulher na Sociedade Portuguesa**. Coimbra: Faculdade de Letras, 1986 apud ALONSO, Cláudia Pazos. **Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997.
- AMÂNCIO, Lúcia. **Masculino e feminino**: a construção social da diferença. 3. ed., Porto: Edições Afrontamento. 2010.
- AMORA, Antônio Soares. Florbela Espanca. In: **Presença da Literatura Portuguesa**. 3. ed.. revista e ampliada. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1969. vol. IV.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2006.
- ARRUZZA, Cinzia. **Feminismo e marxismo**. Entre casamentos e divórcios. Lisboa: Edições Combate, 2010.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. [tradução Antônio de Pádua Danesi]. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2012.

- BARBOSA, Sara Marina. **Quem tramou Judith Teixeira?** (Uma história com fantasmas). Trabalho apresentado como conclusão de curso da Escola de Verão - Faculdade de Ciências Sociais e humanas, da Universidade Nova de Lisboa. 2011 (texto inédito cedido pela autora)
- BARREIRA, Cecília. **História de nossas avós:** Retrato da Burguesa em Lisboa (1890-1930) 2. ed. Lisboa: Edições Colibri, 1994.
- BARROS, Teresa Leitão de. **Escritoras de Portugal.** 2. v., Lisboa, 1924
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso.** 2. Ed.. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BASTOS, Teixeira. **A família.** Porto: Magalhães & Moniz Editores, 1884.
- BATTELLI, Guido. O Alentejo na Poesia de Florbela Espanca. **A Cidade de Évora:** Boletim de Cultura da Câmara Municipal (1ª Série), nº 25, Évora, 1951, pp. 289-98.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa:** volume único. Ivo Barroso (org.), Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BESSA-LUÍS, Augustina. **Florbela Espanca:** a vida e a obra. 2. ed. Lisboa: Arcádia, 1979.
- BOIA, Andreia Fragata Oliveira. **Que o desejo me desça ao corpo.** Judith Teixeira e a literatura sáfica. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras. Universidade do Porto, Porto: 2013.
- BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista:** conceitos e tendências. Maringá: Eduem, 2007.
- BORGES, Aurélia. **Florbela Espanca e sua obra.** 18 ed.. Lisboa: Edições Expansão. 1946.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** 7. ed., São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- BOTTO, António. **Canções.** 6. Ed., Lisboa: Guimarães (Babel), 2010.
- BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Lingüísticas:** O que Falar Quer dizer. São Paulo: Edusp, 1996.
- BRAGA, Paulo Drumond. **As filhas de Safo.** Alfragide: Texto Editores, Ltda, 2010.
- BRANDÃO, Raul. **Obras completas de Raul Brandão.** Húmus. v. 6, Lisboa: Circulo de Leitores. 1991.

- BUESCU, Helena Carvalhão. **Em busca do autor perdido**. Histórias, concepções, teorias. 1. ed.. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.
- CAMPOS, Narino de. **A poesia, o drama e a glória de Florbela Espanca**. Lisboa: Edição do autor, 1955.
- CANDIDO, Antonio. **O Estudo Analítico do Poema**. 4. ed.. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.
- CARDOSO, Nuno Catarino. **Poetisas Portuguesas**. Lisboa: Livraria Científica, 1917
- CARVALHO, Adília Martins de. "Reflexos Narcísicos em Florbela". In **A Planície e o Abismo** (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994). Évora: Vega, 1997, p.83-97
- CARVALHO, Gil de. Judith Teixeira - Poemas. In: **Colóquio/Letras**. nº 149-150, Julho/Dezembro. Lisboa: 1998, p. 407 (Recensão).
- CARVALHO, Maria Amália Vaz de. **Cartas a uma noiva**. 4. ed. Lisboa: Editores Santos & Vieira/Empresa Literária Fluminense, 1919.
- _____. **Mulheres e creanças**. 1. ed. Porto: Joaquim Antunes Leitão & Irmãos, 1880
- CATROGA, Fernando. Os inícios do Positivismo em Portugal. O seu significado político-social. In: **Revista de História das Ideias**. v. 1, Coimbra: 1977, p. 287-394
- CHALAKOVA, Iliyana Ivanova. **Poéticas da Alteridade**. Alteridade Queer na poesia de Judith Teixeira. Dissertação (mestrado) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012.
- CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. In: NOVAES, Adauto (org.). **O desejo**. 2. reimp. São Paulo: Cia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos símbolos**. (1997) Lisboa: Círculo dos leitores.
- CIXOUS, Hélène. The Laugh of the Medusa. Keith Cohen, Paula Cohen (Trad.) **Signs**, Vol. 1, N. 4, 1976, pp. 875-893. Disponível em: <<<http://www.jstor.org/stable/3173239>>>. Acesso em: 14 de set. de 2014
- COELHO, Jacinto do Prado. (1994) **Dicionário de Literatura**. 7. ed. Porto: Figueirinhas.
- COMTE, Auguste. **Curso de filosofia positiva; Discurso sobre o espírito positivo; Discurso preliminar sobre o conjunto do positivismo; Catecismo positivista**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

- _____. *Ecrits de Jeunesse 1816-1828, suivis du Mémoire sur la cosmogonie de Laplace, 1835*, Paris: Mouton, 1970, p. 109-110 Apud PICKERING, Mary. Angels and Demons in the Moral Vision of Auguste Comte. **Journal of Women's History**. V. 8. n. 2. 1996, p. 10-39
- CONCEIÇÃO JÚNIOR, Joaquim José da. Florbela Espanca. **Afinidades**: Revista de cultura, Lisboa, n. 14/15, p. 59-70, 1945.
- COOK, E.T. e WEDDERBURN, A. (Eds.) **Complete Works of John Ruskin**. London: George Allen, 1907.
- CORRAL, Concepción Delgado. A natureza como manifestação do dualismo florbeliano. In: LOPES, Óscar et al. **A Planície e o Abismo**. 1. ed.. Évora: Vega, 1997, p. 137-142.
- COSTA, Dom Antonio da. **A mulher em Portugal**. 1. ed. Lisboa: Companhia Nacional Editores, 1892.
- COUTO, Ivete Maria Savelli Sanches do. **Cartas de Iracema**: antologia anotada de crônicas do período de 1914 a 1918 da seção "Cartas de Mulher", da *Revista da Semana*, assinadas sob o pseudônimo Iracema. Tese (Doutorado). Niterói: UFF, 2010.
- DACOSTA, Luisa. **História ilustrada das grandes literaturas**. V. 8, cap. XXXI, Estúdios Cor, 1973, p. 534-41.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. O clube das poetisas sempre vivas (rápido e temerário relato do feminino nas literaturas de língua portuguesa). In **Cadernos de Literatura Comparada** - 26/27 - Novas Cartas Portuguesas e os feminismos. Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, p. 179-200, jun./dez. de 2012.
- _____. No centenário de Florbela Espanca (1894-1930). A interlocução de Florbela com a poética de Américo Durão. **Colóquio/Letras**. Ensaio, n.º 132/133, Abr. 1994, p. 99-110.
- _____. A nascente poética de Florbela Espanca. In: **Estudos Portugueses e Africanos**, n.º 17, Jan/Jun, 1991. p. 97 a 108.
- _____. O amor na poesia de Florbela Espanca. **O Estado de São Paulo** (suplemento Cultural). 21 de jun. de 1986. São Paulo: p. 10-1.
- _____. A condição feminina na obra de Florbela Espanca In: **Estudos Portugueses e Africanos**, n.º 05. 1.º sem. 1985. Campinas: p. 111 a 122.
- DAVID, Celestino. Florbela terá, desta vez, o seu monumento em Évora? **Jornal de Notícias**, Porto, p. 1-6. 16 set. 1944.
- DÉCIO, João. Uma estética do erotismo. In: **Boletim do centro de estudos**

portugueses **"Jorge de Sena"**, nº 07, ano IV, jan./jul. Araraquara: 1995.

DI DONATO, Dina Piera. **Persona y personaje versus conciencia ficcional, conciencia femenina**. Trabajo realizado para el Seminar Special Topics in Portuguese (Graduate Center of City University of New York) a cargo del Prof. René Garay. Spring, 2001. (Texto inédito cedido pela autora).

DURIGAN, Jesus Antônio. **Erotismo e Literatura**. 2. ed. São Paulo: Ática. 1986.

ENGELS, Friedrich. **A origem da Família, da propriedade privada e do Estado**. São Paulo: Global, 1984.

ELIOT, T. S. Hamlet and his problems. In _____. **The sacred wood**; essays on poetry and criticism by T. S. Eliot. New York: Alfred A. Knopf, 1921. p. 87-94

ESPANCA, Florbela. **Obras Completas de Florbela Espanca: Charneca em Flor**. Organização, notas e fixação crítica dos textos de Cláudia Pazos Alonso e Fábio Mario da Silva. V. 3. 1. Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 2013.

_____. **Obras Completas de Florbela Espanca: Livro de "Sóror Saudade"**. Organização, notas e fixação crítica dos textos de Cláudia Pazos Alonso e Fábio Mario da Silva. V. 2. 1. Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 2013.

_____. **Afinado desconcerto (contos, cartas, diário)**. Maria Lúcia Dal Farra (org.). 1. ed.. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. **Poemas**. Maria Lúcia Dal Farra (org.). 1. ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FERNANDES, Ana Raquel. **Breaking with Social and Literary Conventions**: Judith Teixeira and Maria Teresa Horta. Texto on-line disponível em: << <http://www.italianisticaultraiectina.org/publish/articles/000025/index.html>>. Acesso em: 26 de Nov. de 2011.

FERREIRA, Cândida Florinda. **A mulher portuguesa Contemporânea**. (Séries de estudos publicados na revista *Modas & Bordados*). Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, 1935.

FERRO, Antônio. Uma grande poetisa Portuguesa. In: **Cadernos de Teoria e Crítica literária** (número especial em homenagem a Florbela Espanca). Araraquara: UNESP. 1988. p. 54 a 60.

FÈVRE, Francis. **Teodora, a imperatriz de Bizâncio**. Léa Novaes (trad.), Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

FLORES, Conceição Et. al. **Dicionário das Escritoras portuguesas**: das origens à atualidade. (2009) 1.ed.. Florianópolis: Mulheres.

_____. **Autoria feminina na literatura portuguesa**. XXII Congresso

Internacional da ABRAPLIP, **Anais**. 2009. p. 312-20.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. **História da Sexualidade 1: a vontade de saber**. 19. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FRAISSE, Geneviève. Da destinação ao destino. *História filosófica da diferença no ocidente*. v. 4. Porto: Afrontamento. S/D, p. 59-96.

FRANÇA, José Augusto. **Os anos vinte em Portugal**. Estudo de factos sócio-culturais. 1. Ed., Lisboa: Editorial Presença, 1992.

FRANCO, António Cândido. Soror Saudade e a saudade louca de Florbela (Estudo introdutório). In: ESPANCA, Florbela. **Obras Completas de Florbela Espanca: Livro de "Sóror Saudade"**. Organização, notas e fixação crítica dos textos de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. V. 2. 1. Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 2012. p. 53 a 76.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Versão standard, Rio de Janeiro: Imago, 2006. (Trabalho original de 1908)

FUNCK, Susana Bórneo (org.). **Trocando idéias sobre a Mulher e a Literatura**. Florianópolis: UFSC, 1994

GARAY, René P. **Judith Teixeira e o Modernismo Sáfico Português**. Lisboa: Universitária Editora, 2002.

_____. *Sexus sequor*: Judith Teixeira e o discurso modernista português. **Faces de Eva**: Estudos sobre a mulher. N. 5. Lisboa: Edições Colibri, 2001.

_____ e ROMERO, Raúl E. En busca del modernismo sáfico en la poesía portuguesa del siglo XX. **Dossiers feministes**, N° 5, 2001, p. 155-171.

_____. Alguém se recorda deste nome: Judith Teixeira? **Artes y Artes**. nº 29. Setembro/outubro, 2000.

GARRETT, J. B. da S. L. de Almeida. **Da educação**. Livro primeiro. Educação doméstica ou fraternal. 1. Ed. Londres: Sustenance e Stretch, 1829.

GASPAR, Adília Maia. **Representação das mulheres no discurso dos filósofos**. Hume, Rosseau, Kant e Condorcet. Rio de Janeiro: Uapê, 2009.

GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Edunesp, 1993.

- GROMICHO, António Bartolomeu. **Carta a Aurélia Borges**. 28 de jan. de 1947. Documento do Grupo de Amigos de Vila Viçosa. Vila Viçosa.
- GUIMARÃES, Elina. **Mulheres Portuguesas ontem e hoje**. Lisboa. Comissão da condição feminina. 1979.
- HALL, Catherine. **Sweet home**. In: HALL, Catherine. Sweet Home. In: PERROT, Michelle *et al.* **História da vida privada**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 53-87.
- HERCULANO, A. da Educação em todas as idades. **O Panorama**. n. 122. 31 de ago. de 1839. p.p 278-9.
- HOBSBAWN, Eric. **A era do capital**. 1848-1875. 12. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1996.
- HOLLANDA, Heloísa B. de. (org.) **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- IDEIAS, José António Costa. Decadentismo. In: CEIA, Carlos (Org.). **E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia**. [s. L.]. 20--. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_contact&view=contact&id=1&Itemid=4>. Acesso em: 10 set. 2014.
- JÚDICE, Nuno. Um livro para sempre. In: ESPANCA, Florbela. **Obras Completas de Florbela Espanca: Charneca em Flor**. Organização, notas e fixação crítica dos textos de Cláudia Pazos Alonso e Fábio Mario da Silva. V. 3. 1. Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 2013. p. 53-60
- JUNQUEIRA, Renata Soares. **Florbela Espanca uma estética da teatralidade**. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.
- _____. Florbela Espanca: acertos e desacertos da crítica. In: **Boletim do centro de estudos portugueses "Jorge de Sena"**, nº 02, ano IV, Janeiro/julho. Araraquara: 1995.
- _____. **Sob os sortilégios de Circe: ensaio sobre as máscaras poéticas de Florbela Espanca**. Dissertação (mestrado em Teoria Literária) - UNICAMP, Campinas, 1992.
- KALNY, Cheryl. Gender as a social construct. In: AMICO, Eleanor B. **Reader's guide to women's studies**. Chicago, London: Fitzroy Dearborn, 2000.
- KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. 4. ed.. Coimbra: 1968.
- KLOBUCKA, Anna M. **O Formato Mulher**: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa. 1. Ed.. Coimbra: Angelus Novus. 2009.

- _____. Sobre a hipótese de uma herstory da literatura portuguesa. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, Santiago de Compostela, v. 10, p.13-25, dez. 2008.
- _____. A mulher que nunca foi. Para um retrato bio-gráfico de Violante de Cysneiros. **Colóquio/Letras**, n. 117/8, Lisboa, set. de 1990, p. 103-14.
- LAMAS, Maria. A mulher em Portugal. In: **A mulher no mundo**. Rio de Janeiro/Lisboa: Livraria Editora Casa do Estudante do Brasil, 1952. pp. 629-32
- LARBAK, Z.. Florbela Espanca e o amor. **Pensamento**, ano IX, n. VII, Porto, 15 dez. 1938.
- LASKI, Harold J. **O liberalismo europeu**. 1 ed. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1973.
- LEAL, Ivone. Os papéis tradicionais femininos: Continuidade e rupturas de meados do século XIX a meados do século XX. In: **A mulher na sociedade portuguesa**. 2 v., Coimbra: Instituto de História Económica e Social, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1986.
- LEAL, Raul. **Sodoma divinizada**. (organização, introdução e cronologia de Aníbal Fernandes), 2. Ed. Lisboa: Babel, 2010.
- LE GOFF, J. e TRUONG, N. **Uma história do corpo na Idade Média**. 3ª ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa B. de. (org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 44
- LEON-DUFOUR, Xavier et al. (1965) **Dizionario di teologia biblica**. 5. ed. Torino: Marieti, 1283 p.
- LIMA, Luiz C. (coord.) **A literatura e o leitor: textos da estética da recepção**. 2. ed. Hans R. Jauss *et. al.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- LOPES, Óscar et al. **A Planície e o Abismo**. 1. ed.. Évora: Vega, 1997.
- LOPES, Teresa Rita. O regionalismo do sexo na Literatura Portuguesa. In: **Boletim da Comissão da Condição feminina**. N. 1 e 2. ano X. Lisboa. Comissão da Condição feminina, jan./jun. 1984. pp. 110-120.
- LOUSADA, Isabel. **Adelaide Cabete** (1867-1935). Comissão para a igualdade de género. 2010.
- LUCA, Leonora de. O "feminismo possível" de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). **Cadernos Pagu**. n.12, 1999, pp.275-299

- MACHADO, Álvaro Manuel. **A arte da crítica**. 1. Ed. Lisboa: Editorial Presença, 2011.
- MAGALHÃES, Clêuma de Carvalho. **A obra de Florbela Espanca na perspectiva da estética da recepção**. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2009
- Mais uma vez o busto de Florbela Espanca. **Notícias de Évora**, Évora, p. ? 16 ago. 1944.
- MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**. 6.^a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- MARTINS, Cecília Freire. **Da sublimação à idealização**: implicações psíquicas das transformações no mundo do trabalho. Disponível em: <http://www2.dbd.pucrio.br/pergamum/tesesabertas/0912437_2011_cap_2.pdf>. Acesso em: 28 out. 2013.
- MARTINS. Oliveira. **Dispersos**. Tomo II, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1924.
- MATEUS, Maria Helena Mira. Na Linguística. (Investigação sobre a mulher em Ciências sociais e humanas: tópicos para uma reflexão). In: **Boletim da Comissão da Condição feminina**. N. 1 e 2. ano X. Lisboa. Comissão da Condição feminina, jan./jun. 1984. pp. 86-9.
- MATTOSO, José. (dir.) **História de Portugal. O Liberalismo**. (1807-1890). v. 05. Lisboa: Editorial Stampa. S/D.
- _____. (dir.) **História de Portugal**. A segunda fundação. v. 06, Lisboa: Editorial Estampa, 2001
- MÁXIMO, João; CHAINHO, Luis (Org.) **Dicionário de Literatura gay**. Livros, Autores e Referências da Literatura Lésbica, Gay, Bissexual, Transgénero e Queer de Portugal. (2014) 2. ed. Lisboa: Index Ebooks 2014.
- MAYER, Françoise. A educação das raparigas: o modelo laico. In: PERROT, Michele e DUBY, Georges. **História das mulheres no ocidente**. v. 4. Porto: Afrontamento. 1994.
- MENNINGER, Karl. **Eros e tanatos. O homem conta si mesmo**. São Paulo: 1970.
- MIGUELOTE, Carla e LIMA, Marileide Anchieta de. “Que ternura transpira este meu verso, coberto de suor.” entrevista a Ana Luisa Amaral. **Abril - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, Niterói: Vol. 4, n° 6, Abril de 2011, p. 101-6
- MONTALVOR, Luis de. **tentativa de um ensaio sobre a decadência**. Lisboa: Centauro, 2008.
- MORÃO, Paula. Inquérito. **Discursos**. Estudos de Língua e Cultura Portuguesa. Coimbra: n. 05, out. de 1993, p. 164-6.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da Língua Portuguesa**. (1955) Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, Livraria São José, Livraria Francisco Alves, Livros de Portugal.

NASCIMENTO, Michelle Vasconcelos Oliveira do. **Os desdobramentos do feminino na poesia de Florbela Espanca**. Tese (doutorado em Literatura Comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2011.

NASIO, Juan-David. **A fantasia**: O prazer de ler Lacan. André Telles e Vera Ribeiro (Trad.), Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. **O olhar em psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

NEMÉSIO, Vitorino. Florbela Espanca. In: **Conhecimento de poesia**. 1ª ed.. Bahia: Publicações da Universidade da Bahia, 1958.

NÓVOA, António. (dir.) **Dicionário de Educadores Portugueses**. (2003) Porto: Asa.

NUNES, Maria Teresa Alvarez. **Gênero e cidadania nas imagens da História**. Lisboa: 2007. Cadernos da Condição Feminina.

OLIVEIRA, A. Lopes de. **Escritoras Brasileiras, Galegas e Portuguesas**. Braga, 1983

O monumento a Florbela Espanca. **Boletim da Casa do Alentejo**, Lisboa, n. 107, p.23-24, nov. 1945.

ORTIGÃO, Ramalho. 1872 apud ALONSO, Cláudia Pazos. **Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997, p. 19-20

OSAKABE, Haquira. Florbela Espanca e os estereótipos da feminilidade ou à margem de um conto que se fez à margem de um soneto. In: **Estudos Portugueses e Africanos**. nº 02, nov. 1983. Campinas: p. 67 a 77.

_____. Decadência. In: MARTINS, Fernando Cabral. **Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português**. (2010) São Paulo: Leya, p. 208-10.

O Vaticano e o período da pornocracia. 1 - De Sérgio III a Estevão VIII. Disponível em: <http://aventar.eu/2010/05/11/o-vaticano-e-o-periodo-da-pornocracia-1-de-sergio-iii-a-estevao-viii/>. Acesso em: 16 de abril de 2012.

PACHECO, Luiz. O que é um escritor maldito? **Diário de Lisboa** (Suplemento literário), 11 de fev. de 1971, p. 1 e 2. A

_____. O que é um escritor maldito? **Diário de Lisboa** (Suplemento literário), 18 de fev. de 1971, p. 1 e 2. B

PAZ, Octavio. **A Dupla Chama**: Amor e Erotismo. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.

PERDOMO, H., Alicia: Una escritora portuguesa vanguardista de los años 20. Metaconstrucción, fictivización, identidad y juegos narcisistas en la obra de Judith de Teixeira. In *Ciberayllu* [en línea]. Texto *online* disponível em: <<http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/APTeixeira/AP_Teixeira_1.html>>. Acesso em: 25 de set. de 2013.

PEREIRA, José Carlos Seabra. (org.) **Obras de Florbela Espanca**. 1. ed.. Lisboa: Editorial Presença, Vol. I e II. 2010

_____. **História Crítica da Literatura Portuguesa**: do fim do século ao Modernismo. Verbo Editorial. Lisboa: Vol. VII. 1995.

_____. “De rastros, com asas (Evolução neo-romântica e pulsão libertadora na poesia de Florbela Espanca)”, In: ESPANCA, Florbela, **Obras Completas de Florbela Espanca**, (prefácio) vol. II, 4ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1992, pp. III-XLIII.

_____. Perspectivas do feminino na literatura neo-romântica, sep. de **A mulher na Sociedade Portuguesa**. Coimbra: Faculdade de Letras, 1986.

_____. No trilho de um sítio incerto. In: ESPANCA, Florbela. **Obras completas**. (prefácio) Lisboa: Dom Quixote, 1985.

_____. Tempo neo-romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX), In: **Análise Social**, Vol. XIX (77-78-79), 3º, 4º, 5º. 1983, p.p. 845-873.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 1. Ed. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **Os Excluídos da História**. 4. Ed.. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

_____. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: Edusc, 2005.

_____. e DUBY, Georges. **História das mulheres no ocidente**. v. 4. Porto: Afrontamento. 1994.

_____. **História das mulheres no ocidente**. v. 5. Porto: Afrontamento. 1991.

_____. (org.) **História da vida privada**. Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. v. 4. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

PESSANHA, José Américo Mota. A água e o mel? In: NOVAES, Adauto (org.). **O desejo**. 2. reimp. São Paulo: Cia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990, p. 95-123.

PESSOA, Fernando. **Obra essencial de Fernando Pessoa**. Cartas. Lisboa:

Assírio & Alvim, 2007.

_____. **Obra em prosa de Fernando Pessoa.** Textos de intervenção social e cultural. A ficção dos heterónimos. Lisboa: Europa-América, 1986.

_____. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação.** Lisboa: Ática, 1966.

PETRUS, Pedro Veiga. **Proudhon e a cultura portuguesa.** Lisboa: Editorial Cultura Portugal, 1967.

PICKERING, Mary. Angels and Demons in the Moral Vision of Auguste Comte. **Journal of Women's History.** V. 8. n. 2. 1996, p. 10-39

PITÁGORAS, s/d, apud PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história.** Bauru: Edusc, 2005, p. 318)

PLATÃO. **O Banquete.** Disponível em: file:///C:/site/livros_gratis/o_banquete.htm (12 of 35) [28/06/2001 12:58:37]. Acesso em: 10 de jul. de 2013.

PORTUGAL. Ministério dos negócios da fazenda. **Censo da população do Reino de Portugal. No 1º de dezembro de 1900.** (Quarto recenseamento geral da população), V. 2, Lisboa: M. N. F., 1906. 359 p.

_____. **Código civil português:** Leis, decretos, etc. Código civil português, 1870. Código civil português : anotado / por José Dias Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional, 1870-1876. 5 v.

PRATTY, Mary. "Don't interrupt me": The Gender Essay as Conversation and CounterCanon. **Revista Brasileira de Literatura Comparada.** n. 4, Florianópolis: Abralic, 1998. p. 85-102.

PROUDHON, Pierre-Joseph. **La pornocratie, ou Les femmes dans les temps modernes.** Paris: A. Lacroix, 1875.

PRYDE, Dee. Lésbicas portuguesas no século vinte: Apontamentos para a História. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 89, jun. de 2010. p. 127-39

QUEIROZ, Eça & ORTIGÃO, Ramalho. **As Farpas** - crônica mensal da política, das letras e dos costumes. 3 ed.. (reimp.), São João do Estoril. Príncipe, 2010.

QUENTAL, Antero. **Prosas.** V. 1, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1923.

RAMOS, Rui. **História de Portugal.** v. 6, (Dir.) José Mattoso. Lisboa: Editorial Estampa, 2001.

RECTOR, Mônica. **Mulher - objecto e sujeito da Literatura Portuguesa.** Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1999.

RÉGIO, José. **Obra completa**. Ensaios de Interpretação crítica. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.

_____. Estudo crítico. In: ESPANCA, Florbela. **Sonetos**. 19 ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981.

_____. Florbela in: **Ensaios de Interpretação crítica**: Camões, Camilo, Florbela, Sá-Carneiro. 1. ed.. Lisboa: Portugália Editora, 1964.

_____. Continua o triste folhetim de Florbela Espanca. **Jornal de Notícias**, Porto, p. ?. 25 set. 1944.

_____. Florbela Espanca e o "caso" do seu busto. **Jornal de Notícias**, Porto, p. ?. 21 ago. 1944.

_____. Ainda o monumento a Florbela Espanca. **Jornal de Notícias**, Porto, p. 01, 04 mar. 1944.

_____. Literatura viva. **Presença**: folha de arte e crítica, Lisboa, nº 1, 10 Mar. 1927, p. 1 e 2

REGUENGO, Alfredo. Florbela Espanca. Sep. do n. 96 de **A Aurora do Lima**. 09 de dez. de 1932. Coimbra: Depositária/Livraria Gonçalves, p.p 1 a 10.

REIS, Carlos. **Técnicas de Análise Textual**. Coimbra: Almedina, 1976.

RIBEIRO, Bernardim. **Obras de Bernardim Ribeiro**. Helder Macedo e Maurício Matos (Org.) 1. Ed. Lisboa: Editorial Presença, 2010.

RODRIGUES, Graça Almeida. **Breve história da censura literária em Portugal**. 1 ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. Fantasia. In: ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. (1998) Rio de Janeiro: Zahar, p. 223-226.

ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o ocidente**. Lisboa: Veja, 1989.

ROUSSEAU, Jean- Jacques. **Emílio ou Da Educação**, R. T. Bertrand Brasil, 1995.

RUBIN, Gayle. The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex. In: REITER, Rayna (ed.). **Toward an Anthropology of Women**. New York: Monthly Review Press, 1975.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Obra completa**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SAMPAIO, Albino Forjaz de. **As melhores páginas da literatura feminina**. (Poesia). Lisboa: Livraria popular de Francisco Franco, 1935.

- SANTANA, Maria Helena e LOURENÇO, António Apolinário. No leito. comportamento sexuais e erotismo. In: MATTOSO, José. (dir.), **História da Vida Privada em Portugal**. A época Contemporânea. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2011, p. 254
- SANTOS, Derivaldo dos. *Livro de Soror Saudade: sob o signo do mutável e da experiência mística*. (Estudo introdutório). In: ESPANCA, Florbela. **Obras Completas de Florbela Espanca: Livro de "Sóror Saudade"**. Organização, notas e fixação crítica dos textos de Cláudia Pazos Alonso e Fábio Mario da Silva. V. 2. 1. Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 2012. p. 35 a 52.
- SAPEGA, Ellen. Para uma aproximação feminista do modernismo português. **Discursos**. Estudos de Língua e Cultura Portuguesa. Coimbra. n. 05, 1993, p. 67-79.
- SARAIVA, Antônio José & LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**. 7. ed. Porto: Martins Fontes, 1973.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Recortes de uma história: a construção de um saber/fazer. In RAMALHO, Cristina (Org.) **Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 23- 40.
- _____. (org.). **Mulheres e Literatura: transformando identidades**. Porto Alegre: Palloti, 1997.
- SCHOPENHAUER, Arthur. Retirado de adendo ao livro "Metafísica do Amor" da editora Inquérito de Portugal Lobo-Vilela. Texto originalmente publicado no "Parerga e Paralipomena" [Transcrição não autorizada] última atualização do pdf: 18/07/2007. Disponível em: <http://www.ebah.com.br/content/ABAAAAEeMAE/ensaio-acerca-das-mulheres>. Acesso em: 12 de jan. de 2013.
- SENA, Jorge de. **Estudos de Literatura Portuguesa**. v. 3, Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. **Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa**. Biblioteca dos Fenianos, Porto: 1946.
- SERRÃO, Joel. **Temas de Cultura Portuguesa**. 2. ed.. Lisboa, Horizonte, 1983
- SHOWALTER, Elaine. A crítica literária no território selvagem. HOLLANDA, Heloísa B. de. (org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.
- SICUTERI, Roberto. **Lilith**. A lua negra. 3. ed.. Paz e Terra, 1985.
- SILVA, Cleonice Nascimento da. **A busca da identidade feminina na poesia**

de Gilka Machado e Florbela Espanca. Tese (doutorado em Literatura) - Faculdade de Ciências e Letras da Universidade "Júlio de Mesquita Filho", Unesp, Assis, 2003.

_____. Recepção Crítica da Obra de Florbela Espanca. In: **Gênero e Representação nas Literaturas de Portugal e África.** Ensaios. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras; UFMG, 2002. Coleção Mulher e Literatura. vol. 3, p.81-91

SILVA, Fábio Mário da & Ana Luísa Vilela. **Cânone literário e estereótipos femininos:** casos problemáticos de escritoras portuguesas. Tese (doutorado em Literatura) - Universidade de Évora, Évora, 2013. (texto cedido pelo autor)

_____. Homo(lesbo)erotismo e literatura, no Ocidente e em Portugal: Safo e Judith Teixeira. **Navegações.** v. 04, n.1, jan a jun, 2011, p. 69-76

SILVA, Regina Tavares da. Feminismo em Portugal na voz de mulheres escritoras do início do século XX. **Análise Social,** v. XIX(77-78-79), 1983 - 3º, 4º, 5º, 875-907.

SILVA, Zina Maria Bellodi da. **Florbela Espanca: discurso do outro, imagem de si.** Tese (livre-docência) Unesp, Araraquara: 1987

SIMMEL, Georg. **Cultura feminina.** Lisboa: Bertrand, 1969.

SIMÕES, João Gaspar. **Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa.** (Dos simbolistas aos Novíssimos). 1. ed. Porto: Brasília Editora, 1976.

SOARES, Angélica. **A paixão emancipatória:** vozes femininas da liberação do erotismo na poesia portuguesa. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

_____. O erotismo em Charneca em Flor. In: LOPES, Óscar et al. **A Planície e o Abismo.** 1. ed.. Évora: Vega, 1997. p. 127-35.

SOUSA, Martim Lourenço R. de G. e. **Judith Teixeira:** originalidade poética e descaso literário na década de vinte. Dissertação (Mestrado). Departamento de Letras e Cultura, Universidade de Aveiro, Aveiro: 2001.

TAVARES, Diogo Ivens. O Narcisismo de uma poetisa. **Portucale.** Vol. IX, n.º 51-52. Porto: Emp. Ind. Gráfica Porto, p. 106-120. Mai-Ago. de 1936.

TEIXEIRA, Judith. **Poemas.** Lisboa: & Etc, 1996

_____. **Satânia:** Novelas. Lisboa: Editores Libraria Rodriguez e C. 1927

TENDEIRO, João. O ciclo poético de Florbela Espanca. *Pensamento*, n.º 108, 1938, pp.231-233.

ULLMANN, Stephen. **Lenguaje y Estilo.** Madri: Aguilar, 1973.

VAQUINHAS, Irene. Paixões funestas e prazeres proibidos. In: MATTOSO, José. (dir.), **História da Vida Privada em Portugal**. A época Contemporânea. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2011, p. 323.

_____. **"Senhoras e mulheres" na sociedade portuguesa do século XIX**. Lisboa/Rio de Janeiro: Edições Colibri. 2000.

VIANA, António Manuel Couto. **Coração Arquivista**. Lisboa, Verbo, 1977.

VIEIRA, Arthur. **Poetisas de Portugal**. Santiago: Editorial Nascimento, 1931.

VILELA, Ana Luísa. Erotismo e mística de Soror Florbela. In: LOPES, Óscar et al. **A Planície e o Abismo**. 1. ed.. Évora: Vega, 1997. p. 119-125.

VITORINO, Virgínia. **Namorados**. 14. ed.. Rio de Janeiro: H. Antunes, 1943.

VIVIEN, Renée. **Cendres et Poussières**. Paris: Alphonse Lemerre, 1902.

XAVIER, Elódia. Para além do cânone. In: RAMALHO, Cristina. (org.) **Literatura e feminismo**: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p. 15-22.

ZILBERMANN, Regina. **Estética da Recepção e história da Literatura**. 1. ed. São Paulo: Ática, 1989.