



Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho"

Instituto de Artes / Programa de Pós-graduação em Artes

Felipe Martins Paros

**PENÉLOPE SEM PAIDEUMA, PAIDEUMA SEM PENÉLOPE:
mulheres & poesia concreta brasileira (anos 50)**

São Paulo
Março 2022



Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes / Programa de Pós-graduação em Artes

Felipe Martins Paros

**PENÉLOPE SEM PAIDEUMA, PAIDEUMA SEM PENÉLOPE:
mulheres & poesia concreta brasileira (anos 50)**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP/Campus de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri

São Paulo
Março 2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

P257p Paros, Felipe Martins, 1977-

Penélope sem paideuma, paideuma sem penélope: mulheres & poesia concreta brasileira (anos 50) / Felipe Martins Paros. - São Paulo, 2022.

418 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Poesia brasileira. 2. Poesia concreta brasileira. 3. Poetisas. 4. História social. 5. Mulheres e literatura. I. Khouri, Omar. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 808.1082

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE FELIPE MARTINS PAROS, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, DO INSTITUTO DE ARTES - CÂMPUS DE SÃO PAULO.

Aos 14 dias do mês de março do ano de 2022, às 10:00 horas, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de FELIPE MARTINS PAROS, intitulada **paideuma sem penélope, penélope sem paideuma: mulheres & poesia concreta brasileira (anos 50)**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Prof. Dr. OMAR KHOURI (Orientador(a) - Participação Virtual), Professor Voluntário / Instituto de Artes da Unesp, Profa. Dra. RITA LUCIANA BERTI BREDARIOLLI (Participação Virtual) do(a) Departamento de Artes / Instituto de Artes da Unesp, Prof. Dr. JOSE LEONARDO DO NASCIMENTO (Participação Virtual) do(a) Departamento de Artes / Instituto de Artes da Unesp, Profa. Dra. MARIANA MIGGIOLARO CHAGURI (Participação Virtual) do(a) UNICAMP, Prof. Dr. JULIO CESAR MENDONÇA (Participação Virtual) do(a) Centro de Referência Haroldo de Campos / Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura. Após a exposição pelo doutorando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, o discente recebeu o conceito final: **APROVADO**. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Prof. Dr. OMAR KHOURI



Essa é uma tese motivada pela ausência de mulheres, mas também escrita sob o signo da ausência das duas mulheres mais importantes da minha vida: minha mãe, Léia Martins Amaral Paros, e minha melhor amiga, Monika Jun Honma. Dedico a elas esse trabalho, concluído em meio a tanta saudade e gratidão!

AGRADECIMENTOS

Há uma famosa/infame citação de Charles Baudelaire que se encontra em todo lugar na Internet, retirada de seus *Journaux Intimes* (1887): “*aimer les femmes intelligentes est un plaisir de pédéraste*”. Confesso desconhecer o contexto ao redor dessa frase ambígua, que tanto cheira à misoginia quanto à homofobia. Mas não é de hoje que mulheres e “pederastas” (eu incluso) têm se apropriado de ofensas e xingamentos como uma forma de enfrentamento, subvertendo seu sentido ofensivo na afirmação do orgulho de ser. E, assim sendo, me aproprio dessa frase, que muito diz sobre a pessoa que sou hoje e sobre as pessoas que colaboraram nesse processo: de fato, estive cercado de mulheres extraordinárias e profundamente inteligentes desde o meu nascimento, e a elas sou profundamente grato por tudo o que compartilharam/compartilham comigo e me ensinaram/ensinam, a começar pela minha mãe Léia (a qual me deixou durante o processo de pesquisa para essa tese, depois de anos de luta contra uma doença degenerativa neurológica): uma mulher tão complexa e intensa em sua aparente simplicidade doméstica, e uma das pessoas mais fortes espiritualmente que já conheci. O vazio que ela me deixou tem o tamanho da vida...

Mas além dessa “mãe titular”, tive muitas outras: minhas tias Cema, Zana, Nenê, Mile. Parafraseando o dramaturgo Mauro Rasi, “me abriram as portas da percepção”, cada uma delas mostrando e personificando diferentes aspectos da existência. Já minhas primas Lucy, Neide, Melissa, Michelle, Janice foram minhas primeiras amigas, companheiras originais das brincadeiras na infância. E nos tempos de colégio e universidade, além dos diversos espaços profissionais por onde passei, foram tantas as mulheres extraordinárias que estiveram comigo, entre professoras, funcionárias, colegas, amigas... Tantas, que citar um ou outro nome seria por demais injusto. Mas posso afirmar que tudo teria sido muito diferente, mais pobre, sem a presença delas. Porém, há uma que eu gostaria de citar nominalmente: minha melhor amiga, Monika Jun Honma, que também já me deixou, e que gostava de dizer que era a minha “mãe japonesa”. Eu achava graça, mas agora que ela não está mais aqui comigo, suas palavras fazem mais sentido do que nunca. Além delas, há também a minha sogra Fátima, que tanto se preocupa com meu bem-estar e sempre reza por mim. E a verdade é que essa lista poderia ser tão longa quanto a tese que apresento agora aqui. Além disso, foi meu profundo respeito, admiração e interesse pela obra de tantas prosadoras/poetas (Gertrude Stein,

Marianne Moore, Bárbara Heliodora, Narcisa Amália, Francisca Júlia, Gilka Machado, Cecília Meireles, Maria Ângela Alvim, Yone de Sá Motta...) que alimentou essa tese até o momento de sua conclusão. A essas escritoras, sou profundamente grato!

Porém, ainda há outras pessoas muito importantes e que colaboraram para que essa tese pudesse de fato “acontecer”, e a quem também devo agradecimentos: primeiramente, aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes do IA-UNESP, obrigado por tudo! Sou igualmente grato às minhas colegas do Grupo de Pesquisa “Arte Construtiva e Poéticas da Visualidade” (em especial, Anne, Edna, Karina e Marcela), que em diferentes momentos e de diferentes maneiras, colaboraram com o meu processo de pesquisa e escrita. E a Heloísa Buarque de Almeida e Julio César Mendonça, cujas observações na qualificação me auxiliaram a encontrar o rumo definitivo para essa pesquisa, igualmente muito obrigado! Em tempo, não posso me esquecer de agradecer às poetisas Alice Ruiz e Monica Costa, pois foram nossas conversas que geraram os *insights* que me trouxeram até aqui, e nem do meu orientador Prof. Dr. Omar Khouri, grande amigo e mestre de uma vida acadêmica inteira, o qual parece confiar em mim mais do que eu mesmo!

Agradeço ainda, com imenso afeto e admiração, ao meu pai Décio, o qual me ensinou as primeiras letras, me comprou os primeiros livros e gibis, e me apresentou à 7ª Arte que ele ainda hoje tanto ama; ao meu irmão Henrique, que me apoiou e apoia sempre e em tudo, de maneira incondicional; e à minha pequena sobrinha Lara, a mais nova mulher a entrar na minha vida, por ter vindo a este mundo de renovada dureza nos ajudar a seguir sem a presença de minha mãe! Por último (mas só porque é o mais importante), meu marido Bruno Puccinelli: o amor da minha vida e o meu melhor companheiro durante a passagem/viagem por essa espinhosa, mas gozosa realidade, em quem sempre busco inspiração e socorro nos percalços da vida acadêmica, e sem o qual não valeria a pena estar aqui escrevendo nada disso.

*A vida de uma pessoa não existe por si só: ela é o resultado da intersecção
de inúmeras outras vidas que cessaram, estão em processo ou ainda surgirão.
Por entender isso, sou grato! _/_*

Naquela direção, após seis dias e seis noites, alcança-se Zobeide, cidade branca, bem exposta à luz, com ruas que giram em torno de si mesmas como um novelo. Eis o que se conta a respeito de sua fundação: homens de diferentes nações tiveram o mesmo sonho – viram uma mulher correr de noite numa cidade desconhecida, de costas, com longos cabelos e nua. Sonharam que a perseguiam. Corriam de um lado para o outro, mas ela os despistava. Após o sonho, partiram em busca daquela cidade; não a encontraram, mas encontraram uns aos outros; decidiram construir uma cidade como a do sonho. Na disposição das ruas, cada um refez o percurso de sua perseguição; no ponto em que havia perdido os traços da fugitiva, dispôs os espaços e a muralha diferentemente do que no sonho a fim de que desta vez ela não pudesse escapar. [...] A cidade era Zobeide, onde se instalaram na esperança de que uma noite a cena se repetisse. Nenhum deles, nem durante o sono nem acordados, reviu a mulher. As ruas da cidade eram aquelas que os levavam para o trabalho todas as manhãs, sem qualquer relação com a perseguição do sonho. Que, por sua vez, tinha sido esquecido havia muito tempo. [...] Chegaram novos homens de outros países, que haviam tido um sonho como o deles, e na cidade de Zobeide reconheciam algo das ruas do sonho, e mudavam de lugar pórticos e escadas para que o percurso ficasse mais parecido com o da mulher perseguida e para que no ponto em que ela desaparecera não lhe restasse escapatória. [...] Os recém-chegados não compreendiam o que atraía essas pessoas a Zobeide, uma cidade feia, uma armadilha. (CALVINO, 1990, p. 46)

RESUMO

A presente pesquisa busca refletir sobre a aparente ausência de mulheres poetisas, tanto no rol de referências fundamentais - o chamado *paideuma* - do extinto Grupo Noigandres, quanto da primeira hora do Movimento da Poesia Concreta no Brasil, durante os últimos anos da década de 1950. Optou-se por uma abordagem ensaística no diálogo com as referências teóricas e os dados produzidos majoritariamente através de pesquisa bibliográfica, em consonância com a História Social da Arte e da Literatura. A análise está apresentada em duas partes: a primeira é uma reflexão sobre as possíveis razões para a não-inclusão da autora modernista estadunidense Gertrude Stein no *paideuma* de Noigandres, a partir de ensaios e textos teóricos publicados por Augusto de Campos e Décio Pignatari durante os anos 50 e 60, além de obras publicadas durante os anos 70 e 80 e outras mais recentes; a segunda parte inclui um retrospecto da experiência social e cultural das mulheres no Brasil na luta por direitos fundamentais, entre eles o de escrever e publicar livremente. Buscou-se relacioná-lo com a trajetória da poesia concreta brasileira, no intuito de encontrar possíveis condicionantes históricos e socioculturais que podem tê-las afastado, tanto da prática daquela poética no fim dos anos 50, quanto dos debates públicos que se deram após o seu lançamento. Para tanto, foi acionado um rol de referências teóricas provenientes tanto da História e Crítica Literária, quanto da História Social da Arte, da Literatura e das Mulheres no Brasil, além da Sociologia da Cultura e dos Estudos de Gênero. Uma das hipóteses levantadas é a de que, por suas características particulares, a poesia concreta brasileira do fim dos anos 50 se chocava, no que concerne aos conceitos de gênero do período, com as expectativas sociais para a escrita das mulheres. Já no que concerne à Gertrude Stein, se superficialmente seu experimentalismo parece antecipar certos procedimentos adotados pelo Grupo Noigandres na composição de seus poemas, uma visada mais atenta nos mostrará que, na verdade, a mesma estava muito longe das ideias defendidas por aquele coletivo em seus primeiros manifestos públicos. Certos conceitos-chave da poesia concreta brasileira, tais como o *ideograma*, teriam sido rejeitados por ela.

Palavras-chave: Poesia Brasileira; Poesia Concreta Brasileira; Poetisas; História Social; Mulheres e Literatura.

ABSTRACT

This research intends to reflect on the apparent absence of female poets, both in the list of fundamental references - the so-called *paideuma* - of the extinct Noigandres Group, and in the early moment of the Movement of Concrete Poetry in Brazil, during the last years of the 1950s. We opted for an ensaistic approach in the dialogue with theoretical references and data produced mainly through bibliographic research, in line with the Social History of Art and Literature. The analysis is presented in two parts: the first is a reflection on the possible reasons for the non-inclusion of the American modernist author Gertrude Stein in the *paideuma* de Noigandres, based on essays and theoretical texts published by Augusto de Campos and Décio Pignatari during the 1950s and 1960s, as well as works published during the 1970s and 1980s and other more recent ones; the second part includes a retrospective of the social and cultural experience of women in Brazil in the fight for fundamental rights, including writing and publishing freely. We sought to relate it to the trajectory of Brazilian concrete poetry, in order to find possible historical and sociocultural constraints that may have removed them, both from the practice of that poetics at the end of the 1950s, and from the public debates that took place after its launch. To this end, a list of theoretical references from both History and Literary Criticism, as well as the Social History of Art, Literature and Women in Brazil, as well as Sociology of Culture and Gender Studies, was gathered together. One of the hypotheses raised is that, due to its particular characteristics, the Brazilian concrete poetry of the late 1950s clashed, with regard to the concepts of gender of the period, with the social expectations for the writing of women. As far as Gertrude Stein is concerned, if superficially her experimentalism seems to anticipate certain procedures adopted by the Noigandres Group in the composition of her poems, a closer look will show us that, in fact, she was a far from the ideas advocated by that collective in its first public manifestos. Certain key concepts of Brazilian concrete poetry, such as the *ideograma* ("ideogram"), would have been rejected by her.

Keywords: Brazilian Poetry; Brazilian Concrete Poetry; Poetesses; Social History; Women and Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
PRIMEIRA PARTE: GERTRUDE STEIN	22
CAPÍTULO 1 - Senhorita Stein, Homem de Letras	23
1.1. Rosa é uma Rosa é uma Rosa é uma Gertrude.....	24
1.2. Miss Stein e sua amiga Alice	26
1.3. Gênios, no “masculino”	32
1.4. The Making of an American in Paris.....	40
1.5. Escreve uma Rosa escreve uma Rosa escreve uma Rosa escreve	46
1.6. Alguns tenros botões	52
1.7. Antípodas, mas nem tanto.....	56
1.8. O Ocaso da Rosa	61
1.9. Eu não sou nenhuma idiota!	64
CAPÍTULO 2 - Penélope e o Paideuma	68
2.1. Ela tecia mortalhas, ele cegava ciclopes... ..	69
2.2. Tecendotecendotecendo... ..	75
2.3. Atenas, Penélopes e Euricleias.....	80
2.4. Um homem com B.U.C.E.T.A.?	85
2.5. Uma mulher quente ainda é uma mulher?	90
2.6. As mamas de Tirésias, e o resto também.....	96
2.7 O hermafrodita adormecido	103
2.8. Orland@, ou @ Andrógin@	107
2.9. Sobre ausências e algumas pistas	112
CAPÍTULO 3 – Mas Gertrude continua a interessar-nos	120
3.1. Consequentes (e) consequências	121
3.2. Moderna, mas indigesta	127

3.3. Morte ao verso, abaixo o ego	135
3.4. Mas Gertrude continua a interessar-nos	142
3.5. Abstrata e abstrusa	149
3.6. Sobre Gramática e Jogos de Linguagem	155
3.7. Frases fora de circulação	162
3.8. Insistir em redundar, ou redundar em insistir?	167
3.9. Antípodas e Antíteses	170
 SEGUNDA PARTE: MULHERES & POESIA (CONCRETA) NO BRASIL	176
 CAPÍTULO 4 – O Peixe, a Musa e a Histórica	177
4.1. Paideuma sem Penélope de um Grupo sem Mulheres	178
4.2. Um chapéu de três pontas	181
4.3. Poetas, bisturis, facas e lâminas	186
4.4. Aventuras silábicas de vozes várias	189
4.5. Tudo sobre a mãe de Moore	191
4.6. No sótão da vovó	193
4.7. De mucamas e musas	196
4.8. Musa Impassível	205
4.9. Anfitriote	215
4.10. Um drama burguês	221
4.11. Frígidas e histéricas	226
4.12. A Carne e o Inconsciente	234
 CAPÍTULO 5 – O que escreve uma mulher?	244
5.1. Poesia & Artes Visuais	245
5.2. O retorno do gênio	246
5.3. Arte como “coisa de mulher”	251
5.4. Arte como “ócio feminino”	256
5.5. Pequenas delicadezas concretistas	265
5.6. Bardas Nefelibatas	276

5.7. Esquecidas ou apagadas?	285
5.8. Narcisa Amália, abolicionista	287
5.9. O Africano e o Poeta	294
5.10. As Normalistas	304
5.11. O Espírito das Roupas	311
 CAPÍTULO 6 – De Vestais e de Amoris	 319
6.1. Amado a morte ronda o amor	320
6.2. O “Rock n’Roll” da POESIA	328
6.3. Bandeira verde-negra	330
6.4. Atraques e embates	334
6.5. Sobre o lícito e o ilícito	341
6.6. A Mulher-Espelho	347
6.7. Símbolo & Celebração.....	351
6.8. Despistamento Angélico	357
6.9. Presença de Cecília.....	365
6.10. Gilka e o Pêssego	371
6.11. A Penelopeia de uma Vestal	382
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 395
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 404

INTRODUÇÃO

Pierre Cabanne: - Você visita museus? / Marcel Duchamp: - Quase nunca. Não vou ao Louvre há vinte anos. Não me interessa mais por causa desta dúvida que eu tenho a respeito do valor desses julgamentos que decidiram que todos aqueles quadros deveriam ser expostos no Louvre no lugar de colocar outros que jamais foram considerados e que poderiam estar lá. (CABANNE, 1987, p. 123)

Em relação ao Instituto de Artes da Unesp, sou aquilo que se costuma chamar de “prata da casa”: matriculei-me em 1996, licenciando-me em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas em 2000; retornei em 2003, defendendo minha dissertação de mestrado em 2005; por fim, de 2018 a 2021, desenvolvi também minha pesquisa de doutorado no programa de pós-graduação da instituição, cujo resultado é justamente a presente tese. Uma vez formado, atuei como professor de arte em escolas públicas e privadas, da Educação Infantil até o Ensino Médio, passando inclusive pelo EJA (Ensino de Jovens e Adultos), sendo atualmente professor do Departamento de Artes da Fundação Universidade Federal de Rondônia, na cidade de Porto Velho. Além disso, trabalhei como arte/educador em grandes exposições na cidade de São Paulo, entre elas a Mostra do Redescobrimento (2000), Parade – 100 anos de Arte Francesa (2001), a XXV Bienal de Artes de São Paulo (2002) e o Ciclo Arte Concreta Paulista (2002) no CEUMA-USP. Considero minha atuação nos setores educativos dessas exposições uma valiosa experiência complementar: na Mostra do Redescobrimento, por exemplo, convivi diariamente com obras originais de importantes artistas construtivos, tais como Mira Schendel, Lygia Clark e Helio Oiticica. Já no Ciclo Arte Concreta Paulista, o módulo de poesia concreta me possibilitou o reencontro com uma antiga paixão dos tempos da graduação.

Paralelamente a tudo isso, desde a década de 1990, venho tendo a oportunidade de trabalhar sob a orientação do Prof. Dr. Omar Khouri, seja como bolsista na graduação, orientando de mestrado e agora de doutorado. Foi ele quem me apresentou a autores como Safo, Edgar Allan Poe e Jorge Luis Borges, e igualmente me introduziu à obra de artistas fundamentais como Marcel Duchamp, Julio Plaza e Regina Silveira. Graças ao seu interesse e convite, também pude colaborar mais de uma vez com a revista de poesia intersemiótica *Artéria*, a qual ele mantém viva e pulsante desde os anos 70, sendo justamente em um de seus cursos que fui apresentado pela primeira vez ao universo da Poesia Concreta e da Poesia

Visual. Na sequência, entrei em contato com a sua coleção de publicações independentes (conhecidas entre os estudiosos do meio como “Revistas de Invenção”), as quais, desde o início dos anos 70 são o principal meio de circulação e divulgação dessas poéticas. Do primeiro contato com aquele acervo, para a redação e proposição de um projeto de pesquisa de mestrado sob sua orientação, foi apenas um pequeno passo: me interessei pela trajetória de *Código*, a única delas editada e impressa a partir de uma capital nordestina (Salvador, BA), e isso foi um marco fundamental no meu caminho de aproximação à poesia experimental de cunho construtivo e sua história no Brasil.

Por necessidade daquela pesquisa, realizei entrevistas com antigos participantes e colaboradores, homens e mulheres, da revista em questão. Mas as realizadas com mulheres foram as que me impactaram mais: Regina Silveira e Lenora de Barros, por exemplo, enfatizaram principalmente suas *pesquisas e percursos poéticos pessoais*¹, mas Alice Ruiz e Monica Costa levantaram questões mais amplas sobre a *sua presença e inserção naquelas publicações* enquanto irmãs ou companheiras de alguns dos principais protagonistas daquele cenário (no caso, respectivamente, Paulo Leminski e Antonio Risério). Ruiz, viúva de Leminski, ainda hoje é uma poeta de forte pendor feminista, e em nossa conversa afirmou entender suas traduções dos anos 70 de poemas de Chiyo-ni e Shokyu-ni (duas monjas zen-budistas e haicaístas japonesas), como uma atitude militante e de busca por espaço para mulheres autoras. Mas comentou também o fato de não ter tido a sua própria voz devidamente ouvida por colegas homens nos ambientes de vanguarda que frequentou. Já Costa, ex-esposa de Antonio Risério e Régis Bonvicino, muito jovem na época de surgimento de *Código*, lembrou-se de ter sido tratada como “café com leite” dentro do grupo de jovens rapazes-prodígio com os quais andava - entre eles, o próprio Antonio Risério e seu irmão, Pepeu Costa.

Ambas refletiram sobre as dificuldades para a *obtenção de espaço, reconhecimento e autonomia enquanto mulheres criadoras* dentro do ambiente daquelas publicações independentes da vanguarda construtiva, e suas reflexões permaneceram guardadas em minha memória por alguns bons anos. Decidido então a transformá-las em um novo projeto de pesquisa, entrei em contato com um artigo do Prof. Omar Khouri para a revista portuguesa

¹ Por questões estilísticas, adoto o itálico em trechos ao longo do texto como forma de destacar questões importantes ao escopo deste trabalho. O itálico também é utilizado nas epígrafes e para os títulos das revistas consultadas, bem como nos trechos citados no original nas notas de rodapé. Utilizo aspas para os trechos em tradução livre e para as citações diretas.

Gama sobre a trajetória e a obra de Lenora de Barros. Nesse artigo, ele comenta que o Movimento da Poesia Concreta no Brasil não contou com mulheres como membros fundadores ou participantes, considerando então a possibilidade de não as ter interessado enquanto seara de atuação criativa nos anos 50 e 60, no que há um contraste com Portugal, cujo ambiente da chamada Poesia Experimental contou desde o início com as teóricas e poetas Salette Tavares e Ana Hatherly como protagonistas. No Brasil, apenas nos anos 70 e já em plena Ditadura Civil-Militar, surgiu uma geração de mulheres que passou a produzir a partir ou em consonância com os desdobramentos das ideias concretas na poesia, nas páginas das “Revistas de Invenção” já referidas, sendo justamente Lenora de Barros a mais conhecida entre elas. Além dela, também podemos citar os nomes de Sônia Fontanezi (sempre muito próxima da revista *Artéria*) e Go (antiga companheira de Arnaldo Antunes, atuante em publicações, principalmente durante os anos 80).

Tendo tudo isso em mente, propus um pré-projeto de doutorado que permitisse debruçar-me sobre a produção feminina dentro das vanguardas poéticas construtivas no Brasil e em Portugal, através de suas principais publicações independentes. Seu título era “*Sibilas d’Aquém e d’Além-mar: formação, inserção, participação e produção de mulheres no ambiente da Poesia Visual Brasileira e Experimental Portuguesa, de 1960 a 1980*”, e minha ideia original era realizar um estudo comparativo, além de organizar uma pequena antologia poética como parte dos resultados finais. Porém, muita coisa mudou desde a escrita daquele pré-projeto até aqui. Um fato da maior importância foi a impossibilidade de obtenção de uma bolsa de pesquisa para as etapas que deveriam ocorrer em Lisboa e no Porto. Mas não só: mesmo quando decidido a viajar para Portugal com meus próprios recursos, o anúncio da pandemia de COVID-19 tornou meu intento impossível. Vi-me então privado do contato com documentos originais importantes, senão fundamentais, tais como os *Cadernos de Poesia Experimental* e as revistas *Operação* e *Hidra*, além da possibilidade de realização de entrevistas pessoais com especialistas locais, e da pesquisa *in loco* em acervos particulares como o do poeta-performer Fernando Aguiar - depositário de grande parte do espólio de Ana Hatherly.

Ao mesmo tempo, o contato com as poetas brasileiras selecionadas para a realização de entrevistas, antes ainda da pandemia, me levou a descobrir que a maior parte delas não tem arquivada e/ou sistematizada a documentação referente aos poemas que publicaram nas

“Revistas de Invenção” durante os anos 70 e 80, ou então não tem interesse em torna-los públicos. Ainda durante essa etapa de entrevistas, nem todas aceitaram me receber pessoalmente e, nesses casos, os contatos por e-mail foram exíguos, truncados ou pouco informativos. Por tudo isso, desisti da ideia do estudo comparativo e do recorte temporal focado nos anos 70 e 80 e busquei por outros caminhos que só se tornaram realmente mais claros para mim após a apresentação do meu relatório de qualificação e das observações da banca avaliadora - muito embora naquele momento eu já tivesse redirecionado parcialmente a pesquisa ao deixar a cena portuguesa de lado, tendo inclusive mudado o título da futura tese para *“Ave Eva Futura: formação, produção, inserção e participação de mulheres no ambiente da poesia concreta e visual brasileira, dos anos 50 aos 70 do século XX”*.

Confesso ter me sentido realmente muito desestimulado para prosseguir com o projeto tal como o havia originalmente concebido... Assim sendo, apesar do redirecionamento mencionado, tive a triste sensação de voltar à estaca zero. Mas não demorou muito para que me lembrasse do já referido artigo do Prof. Omar Khouri para a revista *Gama* e da questão sobre a *ausência de mulheres praticantes de poesia concreta na segunda metade dos anos 50*. Me lembrei também de uma pequena e curiosa nota datada de 1957, do antigo periódico carioca *Jornal do Brasil*, a qual havia recebido da colega Marcela Souza durante o início da minha pesquisa. Nela, se pode encontrar o que seria um pequeno poema concreto, feito por Yone de Sá Motta, mas para o qual eu não havia dado a devida atenção por me parecer “amador” demais. A articulação desses pontos fez com que eu me sentisse ainda mais intrigado e acabasse realizando uma manobra de retorno ao passado, para refletir melhor sobre o ambiente poético nacional até o fim dos anos 50, sua permeabilidade (ou não) a obras de mulheres, e como isso poderia se relacionar com o Movimento da Poesia Concreta. Além disso, partindo dessas mesmas inquietações, também me questionei mais enfaticamente a respeito da *ausência da prosadora/poeta modernista estadunidense Gertrude Stein no paideuma do Grupo Noigandres* - algo que já havia sido incluído no projeto durante o seu redirecionamento anterior à defesa da qualificação, mas que decidi aprofundar a partir de minhas leituras posteriores de Marjorie Perloff e das leituras desta de Ludwig Wittgenstein: reconhecida internacionalmente como *tão importante e tão renovadora quanto Ezra Pound e James Joyce*, Stein é uma das poucas mulheres prosadoras/poetas de vanguarda cuja trajetória pessoal e obra se tornou objeto de interesse de Augusto de Campos, enquanto

tradutor e ensaísta. Ao mesmo tempo, é a única ausência (feminina) no *paideuma* concreto que me parecia *injusta à primeira vista, e muito difícil de justificar*, justamente por tudo isso. Assim, esta se tornou uma tese produzida sob o *signo da (suposta) ausência de mulheres como praticantes de poesia concreta, e de mulheres como integrantes do paideuma original de Noigandres*. E isso também acabou por me levar à seara, até então desconhecida, dos Estudos de Gênero.

Sendo assim, essas duas “constatações” foram as geradoras das questões sobre as quais, enfim, reflito aqui, e se tenho algumas hipóteses a respeito dessas mulheres *aparentemente ausentes* da poesia concreta brasileira e seu *paideuma* (as quais exponho nas considerações finais), de forma alguma tive a pretensão de *provar* qualquer coisa a respeito do assunto. Por isso mesmo, me esforcei em desenvolver todas as discussões, e em apresentar meus argumentos, de uma maneira *mais livre e ensaística* no meu diálogo com as referências teóricas. Porém, as minhas principais fontes da pesquisa passaram a ser *majoritariamente bibliográficas*, e a maior parte das fontes primárias e entrevistas coligidas anteriormente perderam muito de sua importância *em relação à nova proposta de pesquisa*. Além disso, a pandemia acabou por me prejudicar também nesse quesito, impedindo-me de visitar outros acervos documentais, tais como o do *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro, em busca de novas fontes primárias mais relevantes para o novo projeto, ou mesmo de realizar entrevistas com interlocutores mais afinados com seus novos temas centrais.

Não sendo originalmente nem historiador e nem sociólogo, ainda assim me esforcei para me aproximar de um modelo de abordagem mais articulado àquele apresentado pelo historiador social da arte Francisco Alambert (2014, p. 17, os grifos são meus), quando este diz que “é preciso *colocar as produções artísticas na história*, tanto quanto é preciso *colocar a história no objeto artístico, em sua forma*”, uma vez que as manifestações artísticas seriam uma “historiografia inconsciente de uma época, de um lugar, de uma cultura”. Penso, em consonância com ele, que devemos inquirir as manifestações artísticas tendo em vista “sempre sua consistência e sua inconsistência formal *diante de seu tempo e de suas condições de produção, circulação ou exposição*”, já que a “experiência histórica *está presente nas obras*, porém não de modo que seus conteúdos estejam expostos diretamente na superfície do objeto”. Ainda para esse autor, “isso significa espantar da crítica histórica da arte a retórica tecnicista, *que recusa o jogo da cultura*”. Mas ao mesmo tempo, ele afirma, é preciso também

“distanciar-se do historicismo regulador, do fetiche dos fatos e das personalidades, da teleologia das escolas artísticas e de seus gênios”. Foi o que tentei fazer. Se consegui, o tempo e os debates com meus pares poderão me dizer...

Já no que concerne à estrutura da tese, esta encontra-se dividida em *duas partes*, cada uma com *três capítulos*. Na primeira, intitulada “Gertrude Stein”, me propus analisar as possíveis razões para a *não-inclusão* dessa autora no *paideuma* de Noigandres, a partir do levantamento de fontes primárias e de diversos ensaios e textos teóricos publicados principalmente por Augusto de Campos (mas também por Décio Pignatari) em jornais e revistas durante os anos 50 e 60, além de obras publicadas durante os anos 70 e 80, e ainda algumas mais recentes. Por exemplo, no primeiro capítulo, “Senhorita e Homem de Letras”, revisei a trajetória pessoal e literária de Stein, atento às suas diferenças e semelhanças em relação a Ezra Pound e James Joyce, a à sua colaboração original para a vanguarda experimental internacional. Dei especial destaque para sua obra seminal, *Tender Buttons*, bem anterior no tempo aos Cantos Poundianos - sendo o estudo de Juliana Spahr (2014), que acompanha sua edição mais recente, especialmente esclarecedor sobre seu caráter revolucionário.

Já no segundo capítulo, “Penélope e o Paideuma”, parti de uma historieta contada por Alice Ruiz e recuperada por Ana Carolina Murgel (2013), sobre como Décio Pignatari *compreendia* e *valorava* a obra de Gertrude Stein (e, por extensão, muito da poesia produzida por mulheres ao longo da história), para apresentar minhas principais referências teóricas no que concerne às questões de gênero abordadas por todo este trabalho (Virgínia Woolf [2014; 2019], Simone de Beauvoir [2019], Gerda Lerner [2019], Linda Nochlin [2017], Thomas Laqueur [2001], Eleni Varikas [2016]). Parti também de um poema visual produzido por Ruiz em homenagem à Stein, igualmente recuperado por Murgel (2013), no qual aquela poeta a relaciona à personagem Penélope (a esposa do herói Ulisses, na *Odisseia* de Homero [2006]), valendo-me dessa imagem para compreender o tipo de acesso, participação e possibilidade de sucesso de mulheres no universo das artes, literatura e, principalmente, poesia.

No terceiro capítulo, “Mas Gertrude continua a interessar-nos”, apresentei o resultado do meu mergulho nos escritos de Augusto de Campos e Décio Pignatari a respeito de Stein, revisitando também os diversos textos teóricos reunidos em *Teoria da Poesia Concreta* (2006), na sequência apresentando as minhas hipóteses a respeito da não-presença daquela autora

na versão final do *paideuma* do Grupo Noigandres. No mesmo capítulo, procurei também rebater algumas das críticas feitas principalmente por Augusto ao trabalho de Gertrude, valendo-me das leituras que Marjorie Perloff (1994; 2008; 2018) tem feito deste à luz dos conceitos wittgensteineanos - mas outras pesquisadoras contemporâneas da obra de Stein, tais como Luci Collin (2018), Isabelle Alfandary (2018) e Tania Orum (2018), também foram importantes referências.

Na segunda parte, intitulada “Mulheres & Poesia (Concreta) Brasileira”, fiz um grande retrospecto a respeito da experiência social e cultural de mulheres no Brasil em sua luta pelo acesso a direitos fundamentais tais como educação básica, formação universitária, direito ao voto e a se candidatar a cargos públicos, acesso ao mercado de trabalho, mas também à livre expressão de suas visões de mundo, opiniões políticas, desejo(s) e sexualidade(s) para além da experiência do casamento e da maternidade compulsórios. Entre esses diretos, estava também o de escrever e publicar livremente (inclusive poesia), sem quaisquer tipos de cerceamento oficial ou informal por parte de um ambiente quase sempre dominado pelos homens e suas expectativas. Busquei relacionar essa trajetória das mulheres à da poesia concreta brasileira, no intuito de encontrar possíveis condicionantes históricos e socioculturais que possam tê-las afastado tanto da prática daquela nova poética no fim dos anos 50, quanto dos debates públicos que se deram logo depois de seu lançamento na esfera pública.

Para tanto, no quarto capítulo, “O Peixe, a Musa e a Histórica”, recuperei o interesse inicial de Décio Pignatari (2006) pela obra poética da estadunidense Marianne Moore, mas também certas referências negativas feitas por Haroldo de Campos (1986) à obra da parnasiana Francisca Júlia em um de seus poemas dos anos 70, associando isso não só à trajetória da poesia concreta em si, mas também ao desenvolvimento do ambiente literário brasileiro, pelo menos desde o século XIX, e sua permeabilidade (ou não) à produção poética feminina. Já no quinto capítulo, “O que escreve uma mulher?”, fiz diálogo com Tadeu Chiarelli (2002), Aracy Amaral (2006), Ana Paula Simioni (2019) e Talita Trizoli (2021), para analisar as peculiaridades e diferenças entre o acesso de mulheres ao universo das artes visuais, e ao da poesia e literatura no Brasil. Nesse processo, recuperei brevemente também a trajetória e obra da pintora concreta Judith Lauand (2015) – a única integrante feminina do antigo Grupo Ruptura, fundado por Waldemar Cordeiro nos anos 50. Na sequência, voltei a me focar no

ambiente poético-literário brasileiro, trazendo para considerações, a partir do trabalho de Anna Faedrich (2017), a vida e a obra da poeta fluminense abolicionista Narcisa Amália - a qual foi quase completamente esquecida e ignorada pela crítica acadêmica especializada em grande parte por conta de seus pendores políticos. Além disso, fiz um retrospecto dos desafios relacionados ao acesso de mulheres à educação e ao ambiente profissional e intelectual em nosso país, partindo do advento das Escolas Normais e me debruçando também sobre a trajetória particular da socióloga da cultura Gilda de Mello e Souza (companheira de Antônio Candido, antiga integrante do Grupo Clima e a única mulher a colaborar com a importante revista de mesmo nome) a partir das pesquisas da ensaísta argentina Beatriz Sarlo (2016) e da antropóloga Heloísa Pontes (2010).

Por fim, no sexto capítulo, “De Vestais e de Amoraís”, me concentrei no lançamento da poesia concreta brasileira e sua recepção, seja por parte do grande público, seja por parte da classe literária e intelectual paulistana e carioca do fim dos anos 50, baseando-me nos estudos do argentino Gonzalo Aguilar (2005). Nesse capítulo, apresentei, analisei e discuti também o poema dito concreto de Yone de Sá Motta, além das peculiaridades de sua apresentação pela redação do *Jornal do Brasil*. Parti disso para, munido de artigos de historiadoras brasileiras contemporâneas das mulheres tais como Maria Ângela D’Incao (2015), Magali Engel (2015), Norma Telles (2015), Guacira Lopes Louro (2015) e Carla Bassanezi Pinski (2015), refletir sobre como as concepções de gênero vigentes no Brasil (principalmente durante os anos 50) informavam, e em muitos casos restringiam, a expressão poética de mulheres, além de condicionar a sua futura recepção pela crítica e pelo público leitor.

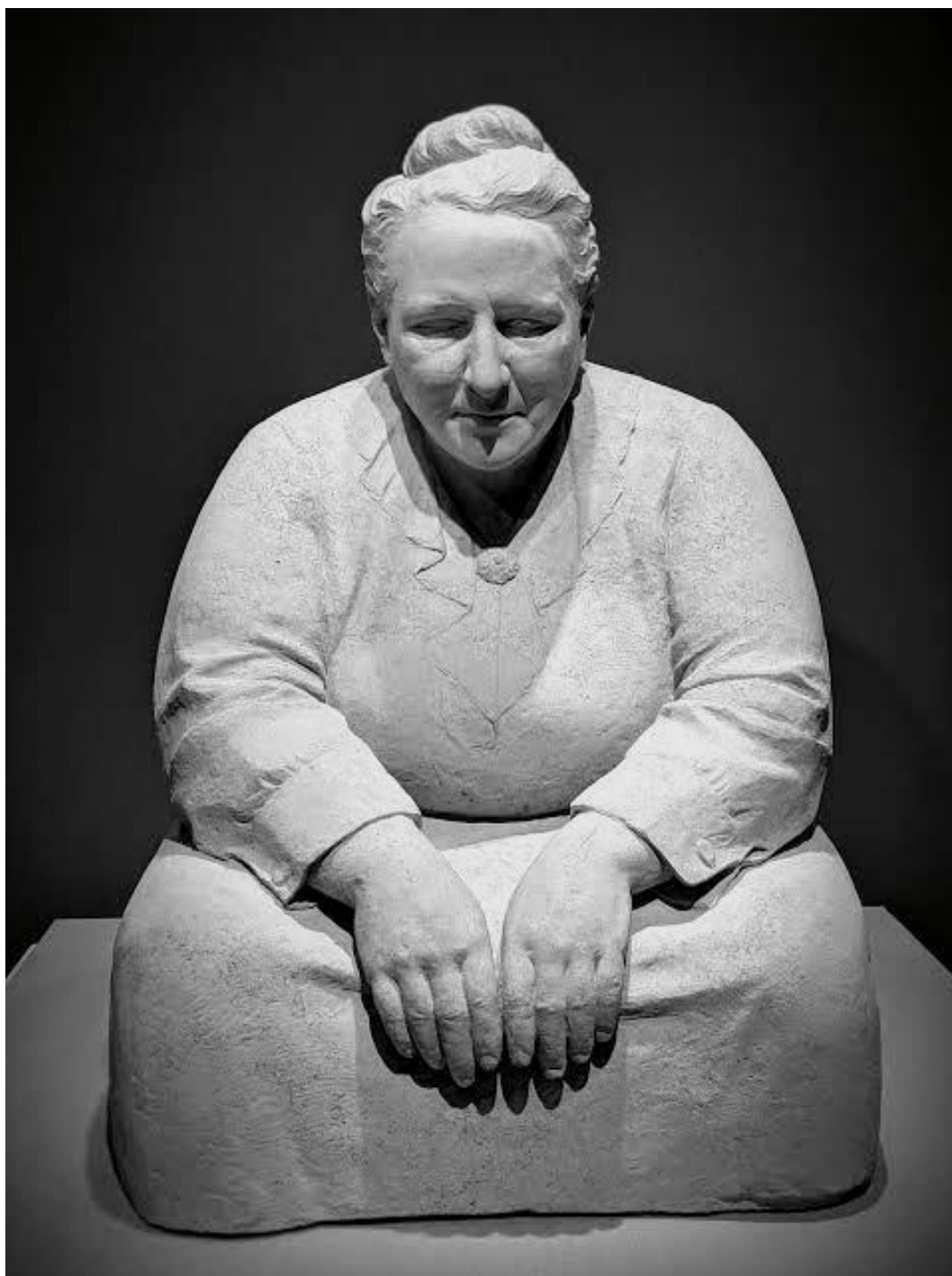
O acesso à antologia de poetisas dos anos 50 organizada por André Seffrin (2007) me permitiu cotejar essas concepções de gênero com uma amostragem de autoras representativas do período, entre elas a mineira Maria Ângela Alvim, que optei por destacar. E encerrei esse último capítulo comparando a vida e a obra de duas poetisas brasileiras que começaram suas carreiras mais ou menos na mesma época, mas que foram recebidas de maneira totalmente diversa pela crítica especializada: Cecília Meireles e Gilka Machado. Fiz isso valendo-me da imagem da “vestal” aplicada ao universo do modernismo literário latino-americano, tal como recuperada pela ensaísta argentina Beatriz Sarlo (2010) a partir dos escritos de Brandán Caraffa: autoras que, ao invés de se engajarem nos debates estéticos da

vanguarda ou políticos de sua época, permaneceram, nas palavras do crítico Mario da Silva Brito (1968), outra importante referência desta tese, “diáfanas” e “fora do momento presente”, buscando não o enfrentamento, mas a conciliação entre as inovações modernistas já absorvidas e a tradição poética anterior. Busquei demonstrar como Cecília Meireles (uma referência inescapável para a geração de mulheres poetisas surgida a partir dos anos 50) encaixava-se nessa imagem da “vestal literária”, analisando uma de suas obras-primas, *O Romanceiro da Inconfidência* (2015), publicado em 1953 - apenas um ano após o lançamento da revista *Noigandres*. Já sobre a vida e a obra de Gilka Machado, suas notas biográficas, mais o estudo de Maria Lúcia Dal Farra (2017), incluídos na edição mais recente de suas obras completas, foram de extrema valia.

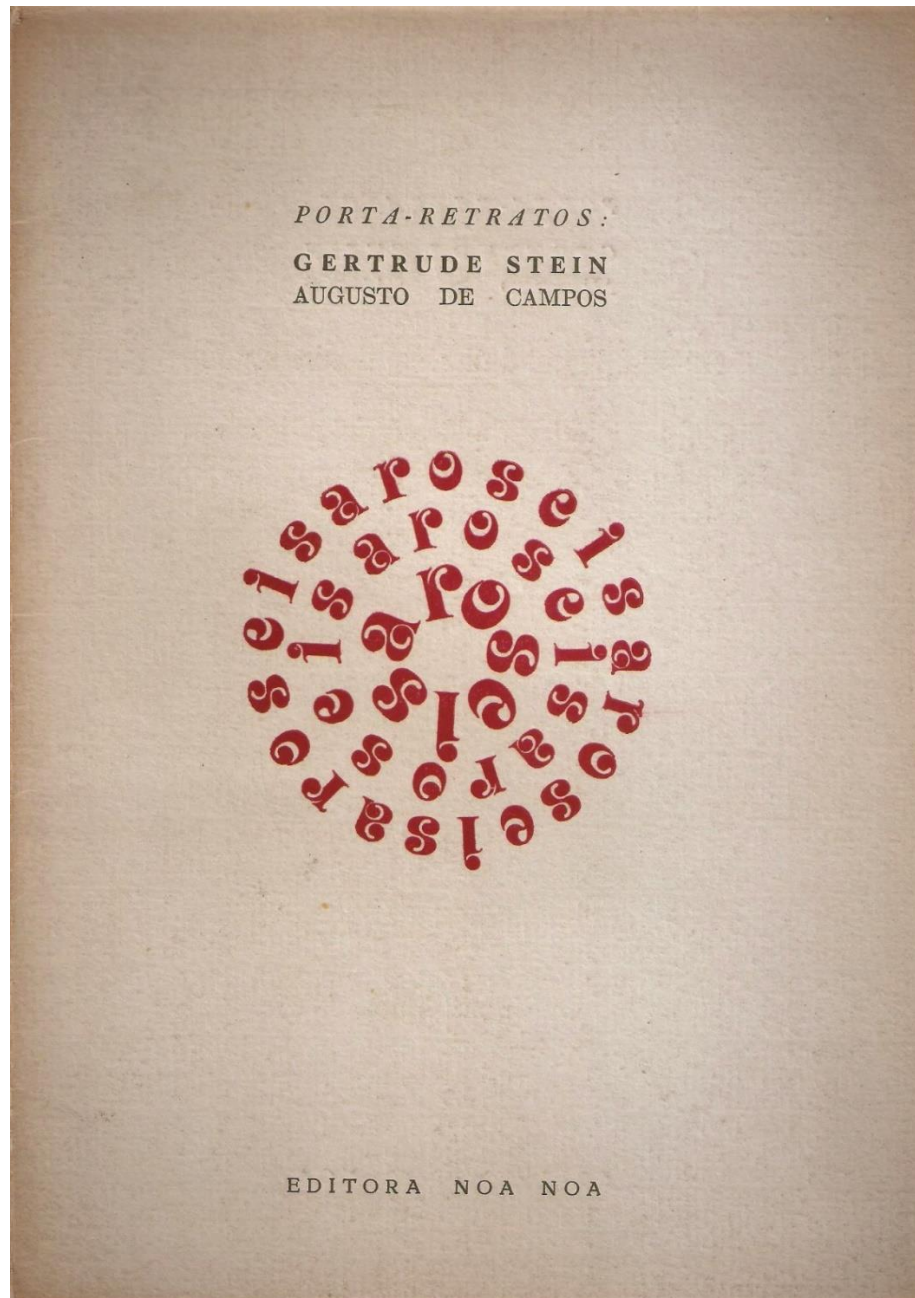
Imagens como as da fiel Penélope a tecer e a esperar, sua pouco solidária serva Euricleia e a deusa virgem-fállica Atena (retiradas por mim da *Odisseia*, via Alice Ruiz e Gerda Lerner), além da vestal literária dos artigos de Caraffa, foram de extrema utilidade para a articulação das minhas ideias e hipóteses a respeito do acesso de mulheres à agora poético-literária e intelectual brasileira, mas também sobre as supostas características “femininas” presentes em seu labor - tão “opostas” àquelas que se poderia reconhecer na poesia concreta brasileira da fase heroica. São *recursos literários*, mas também *termos classificadores* e *categorias de análise*, sendo que me esforcei por conjugar tudo isso em meu texto. E finalmente, à guisa de encerramento desta introdução, gostaria de destacar que, assim como Anna Faedrich em seu trabalho de recuperação da obra poética de Narcisa Amália (2017, p. 169 – 170), não tenho qualquer intenção de valoramento da obra das poetisas que reuni, e está totalmente afastado de meus objetivos demonstrar que “escreviam como os homens e que, por isso, não deveriam ter sido excluídas”. Também não intento “provar” que seu trabalho seria “superior”. Penso com essa autora que a “análise e a abertura de diálogo” entre o trabalho delas e o de poetisas canônicos, são válidos “pois nos ajudam a comprovar que a exclusão é feita por fatores extraliterários, como é o preconceito de gênero, e não intraliterários, associados ao valor estético e à temática (ibidem, os grifos são meus).

Juntamente ao meu interesse pela obra dessas poetisas,
foi essa a convicção a alimentar o meu labor até aqui.

PRIMEIRA PARTE: GERTRUDE STEIN



CAPÍTULO 1 - SENHORITA STEIN, HOMEM DE LETRAS



*"ela é uma chata genial
a única que pegou o outro lado da questão"*
(AUGUSTO DE CAMPOS, 1986, p. 180)

*Rose is a rose is rose is a rose.
Loveliness extreme.
Extra gaiters.
Loveliness extreme.
Sweetest ice-cream.
Page ages page ages page ages.*

1.1. ROSA É UMA ROSA É UMA ROSA É UMA GERTRUDE²

Uma interpretação possível para o verso mais célebre da escritora e poeta modernista estadunidense Gertrude Stein (1874 - 1946) é a de que, ao repetir quatro vezes a *palavra rosa* dentro dessa estrutura mântica, ela estaria reafirmando a existência factual da *coisa rosa*, para o bem ou para o mal: *uma rosa é o que uma rosa é*. A rosa “metafórica” estaria, portanto, “na conta” dos potenciais leitores de seu poema³ e, nas palavras do poeta brasileiro Cassiano Ricardo (1962), “‘rosa’ deixava de ser uma variável ‘rosa dos ventos’ pra ser rosa mesmo, em seu sentido exato, direto”.

Ao mesmo tempo, repetindo dessa maneira uma sentença que segue *brotando de dentro de si mesma através do verbo ser*, a autora parece dessemantizá-la, esvaziando-a de qualquer lirismo, evidenciando, em vez disso, a sua materialidade “nua e crua” através de uma pequena rede de ecos e repetições gráfico-sonoras:

ROSE IS A ROSE IS A ROSE IS A ROSE

Mas “a rose is a rose”, em inglês, é também um homófono de “a rose is a rose” (algo como “uma rosa surgiu”): o mantra supostamente dessemantizado e sem lirismo é iagualmente uma *imagem* dessa rosa que nasce de dentro de si mesma *ad infinitum*. O jogo gráfico de letras que se repetem em sequência como os “O” (ícone rústico e símbolo esquemático de uma flor que se abriu), assim como os “IS” (referindo-se ao caule folhado de um botão que ainda não nasceu) e os “R” e “S” que cercam os “O” (as pétalas sinuosas de qualquer rosa desabrochada) traduzem também essa simples flor que tem a capacidade de nascer eternamente de si própria.

² O título parafraseia outro, de um pequeno ensaio iluminador de Augusto de Campos: “Gertrude é uma Gertrude”, incluído em *O Anticrítico* (1986).

³ Os versos da epígrafe foram extraídos do poema de Stein chamado “Sacred Emily”, de 1913, o qual foi incluído pela autora em *Geography and Plays* (“Geografia e Peças”), publicado pela primeira vez em 1922 (in: <http://www.lettersofnote.com/p/sacred-emily-by-gertrude-stein.html>, acesso em 23.03.20).

E assim como qualquer rosa em qualquer jardim (de São Paulo ou de Paris, da Luz ou de Luxemburgo), ou mesmo a rosa imortal de seu poema ou um alguém chamado Rosa, Stein foi quem foi, para o bem ou para o mal. Sua trajetória pessoal pode não parecer tão coerente quanto a sua trajetória artística, e para o julgamento da posteridade (masculina, em grande parte das vezes), a primeira, em diversos casos, parece ter determinado o valor da segunda: Stein foi uma judia lésbica estadunidense orgulhosa de sua ascendência, mas que colaborou com a invasão nazista na França e que tinha como um de seus livros de cabeceira um tratado filosófico austro-húngaro profundamente misógino, homofóbico, antissemita e elitista.⁴ Mas também foi uma mulher nascida no final da segunda metade do século XIX com resolutas pretensões intelectuais e literárias (teria sido essa a maior de suas “incoerências”?). Pois, em relação a si mesma, “Gertie” estava longe de se perceber apenas como uma privilegiada dama diletante dos EUA, aventureira em terras europeias. Antes de tudo, tinha certeza de que era um “gênio”⁵, ou decidiu fortemente que essa seria sua condição ideal, em direção que caminhou obstinadamente por toda a sua vida.

E não estava errada, afinal. Pois, como disse Augusto de Campos (1986, p. 180) em um pequeno, mas grande ensaio sobre ela, Stein foi uma “chata genial”, a única que “pegou o outro lado da questão”. Porém, esse reconhecimento de Campos parece ter vindo apenas com o tempo e o amadurecimento, mas coerente com a sua particular trajetória de transcriador⁶, estudioso e ensaísta da poesia e outras artes de vanguarda.⁷

Em inglês, sua língua-mãe germânica, cuja integridade por ela foi tão defendida em detrimento das práticas e experimentos de “desafetos geniais” como James Joyce e Ezra Pound⁸, a palavra “gênio” não tem gênero definido - ademais, como a maior parte das palavras

⁴ “She was, after all, a Jewish lesbian interested in the work of Otto Weininger, the author of the anti-Semitic, homophobic and misogynist *Sex and Character*” (“Ela foi, apesar de tudo, uma lésbica judia interessada no trabalho de Otto Weininger, o autor do antissemita, homofóbico e misógino *Sexo e Caráter*”) (SPAHR, 2014, p. 111, a tradução é minha).

⁵ Essa é uma palavra-chave, tanto dentro da trajetória de Stein, quanto dentro desse capítulo, e seguirá na maior parte das vezes aqui entre aspas. Provavelmente, Stein entendia esse termo sob influência das ideias de Otto Weininger, o qual também teorizou sobre a genialidade em *Sexo e Caráter* (1906).

⁶ O conceito de “transcrição” será apresentado mais à frente neste mesmo capítulo.

⁷ No famoso *paideuma* do Grupo Noigandres, referido em textos presentes em CAMPOS et al. (2006b), a ausência de Stein poderá ser sentida pelos que reconhecem os débitos da vanguarda poético-literária internacional para com ela. Também é digno de nota que Stein não pareça ter interessado a Haroldo de Campos e Décio Pignatari (os outros dois membros do Grupo Noigandres e fundadores históricos do Movimento da Poesia Concreta), nem como objeto de tradução, nem como objeto de estudo.

⁸ Ambos, nomes de destaque entre os precursores eleitos pelos jovens poetas concretos paulistas em seu já referido *paideuma*, ao lado de brasileiros como Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto, e de franceses como Guillaume Apollinaire e Stéphane Mallarmé, entre outros. Essa lista de precursores poéticos da poesia

desse idioma. Por uma forte compreensão de seu *environment* socioeconômico e cultural, e não só por razões íntimas ou existenciais, Stein se apoderou dele corroborando-o como um termo subentendidamente masculino, dando por vezes a entender em suas memórias que compreendia a dita “genialidade” como atributo exclusivo de uma natureza “viril”, reconhecendo-a por exemplo em Gustave Flaubert e Paul Cézanne, a quem considerava seus precursores e os inspiradores maiores de seu trabalho. Mas também, ou principalmente, em Pablo Picasso, seu grande amigo e “gêmeo artístico”. Embora insegura no início de sua carreira, ela fez o que pode para convencer a posteridade de que nunca duvidou que compartilhava esse atributo - o espírito do “gênio” - com ele.

1.2. MISS STEIN E SUA AMIGA ALICE

O também escritor estadunidense Ernest Hemingway foi, por algum tempo, um dos frequentadores da famosa casa de número 27 na *Rue de Fleurus* em Paris, onde Stein viveu por tantos anos com Alice B. Toklas, sua secretária pessoal e “esposa”⁹ (Figura 1), e onde expunha também sua extraordinária coleção de arte moderna iniciada junto ao seu irmão mais velho, Leo, a toda uma “fauna” de interessados da fina flor artística (ou nem tanto) e literária da cidade e além, sempre aos sábados ao fim da tarde.

Gertrude Stein era oriunda de uma próspera família de tradição judaica estabelecida nos Estados Unidos, a qual tinha suas origens entre judeus seculares de língua alemã. Nasceu em Allegheny, na Pensilvânia, em 1874, em um lar rico provido por um pai proprietário de diversos imóveis. Viveu em Viena quando criança para aprender alemão e depois em Paris para aprender francês. Teve uma educação cosmopolita, calcada na cultura e gostos europeus, muito embora tenha sempre se afirmado profundamente estadunidense, mesmo morando fora de seu país a maior parte de sua vida. Ainda nos Estados Unidos, Stein estudou

concreta no Brasil, na verdade, não conta com nenhum nome feminino, o que será discutido nos terceiro e quarto capítulos dessa tese. E sobre Pound, não se pode deixar de mencionar, foi justamente o poeta, teórico e crítico que defendeu a eleição de um *paideuma* poético para as gerações futuras, procedimento adotado pelos jovens poetas concretos no início de seu movimento.

⁹ O termo aqui está entre aspas pois, no que concerne à verdadeira natureza da relação entre Stein e Toklas, elas jamais afirmaram qualquer coisa positivamente ou “saíram do armário”. O termo, que conota um certo tipo de “papel” e “hierarquia” no arranjo doméstico das duas, ganha mais sentido e importância principalmente em relação aos laços que Stein construiu com os diversos notáveis que conheceu e a visitavam em sua casa, entre eles Picasso e o próprio Hemingway. Ele tem mais implicações e abriga mais camadas que serão exploradas adiante.

Psicologia Experimental no Radcliff College (Cambridge, EUA), uma faculdade para mulheres, e depois Medicina na John Hopkins University (Baltimore, EUA), tendo como um de seus principais professores o importante filósofo pragmatista e psicólogo William James¹⁰, irmão do escritor Henry James.

Figura 1. Cecil Beaton. *Alice B. Toklas; Gertrude Stein* (1937)



Fonte: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw63019/Alice-B-Toklas-Gertrude-Stein>
(acesso em 25.03.20)

Já Alice B. Toklas nasceu em São Francisco, na Califórnia, em 1877, em uma família, também de tradição judaica, de origem polonesa, tendo seu avô sido rabino. Proveniente de

¹⁰ William James (1842 - 1910) foi um psicólogo e filósofo estadunidense. Formou-se em Medicina antes de lecionar Psicologia e Filosofia. Sua primeira obra importante foram os dois volumes dos *Princípios de Psicologia* (1890). Desenvolveu estudos no campo da Psicologia Experimental e da Fenomenologia da Existência. Tendo um pai teólogo, interessou-se também pela Religião, tendo escrito obras influentes nesse campo. É considerado um dos fundadores do pragmatismo filosófico, junto com Charles Sanders Peirce. A filosofia tardia de William James incluía também um “empirismo radical”, no qual os fluxos de consciência tanto constituem as mentes, se forem encarados de certa forma, como os objetos do mundo exterior, se forem encarados de outra forma. (BLACKBURN, 1997, p. 210-220)

um lar “remediado”, teve boas oportunidades de educação, estudando em escolas de São Francisco e Seattle e por algum tempo na Universidade de Washington, onde cursou Música. Conheceu Stein já em Paris, em 1907, para onde se mudou fugindo dos efeitos do grande terremoto de 1906 que destruiu São Francisco. Tornou-se a companheira de uma vida inteira para Stein, “capitaneando” seu lar, mas também atuando como seu grande esteio emocional. Nos bastidores do número 27 da *Rue de Fleurus*, teve inúmeros papéis: confidente, amante, secretária, cozinheira, musa, editora, crítica e organizadora da obra de Stein. Antes de morrer, determinou que seu nome fosse gravado na parte traseira da lápide do túmulo da escritora, no cemitério Père Lachaise (o que foi, de fato, feito). Foi seu comentário final a respeito de sua própria vida, vivida da maneira mais devotada ao seu grande amor.

Stein havia se transferido para Paris em 1903 junto com seu irmão Leo depois de uma viagem para visitar a Feira Mundial em 1900. Após cogitar Londres, Leo Stein acabou por fixar-se na capital francesa, no famoso endereço já referido acima, próximo aos Jardins e ao Museu de Luxemburgo. Seu outro irmão, Michael, e a esposa dele, Sarah, também se mudaram para a Cidade-Luz, tornando-se posteriormente grandes colecionadores e divulgadores da obra do pintor Henri Matisse e, de certa forma, rivais do salão que seria criado por Leo e Gertrude.¹¹

O igualmente estadunidense Ernest Hemingway ainda era muito jovem naquela época e apenas um promissor candidato a escritor quando conheceu “Miss Stein”, como a chamava. Em suas memórias de Paris nas primeiras décadas do século XX, da qual se lembrava como uma *moveable feast*¹², Hemingway chegou mesmo a descrevê-la fisicamente com detalhes bastante vivos e pitorescos:

Miss Stein era uma pessoa grande, mas não alta, e *corpulenta como uma camponesa*. Tinha belos olhos e um *vigoroso rosto germano-judaico*, que também poderia caracterizar alguém de Friuli, pois *ela me lembrava uma camponesa do Norte da Itália*, com suas roupas, *sua face móvel e seus grossos e brilhantes cabelos de imigrante*, que ela usava penteados para cima, no mesmo estilo que provavelmente adotara desde os tempos do colégio. *Falava sem parar, principalmente a respeito de pessoas e lugares*. (HEMINGWAY, 2019, p. 28, os grifos são meus)

¹¹ Os salões e a atuação dos membros da família Stein (principalmente Leo, Sarah e Gertrude), enquanto colecionadores, expositores, divulgadores e críticos ajudaram os europeus em Paris a lerem e compreenderem a arte de vanguarda que lá nascia e se desenvolvia depois do impacto do Impressionismo. Leo Stein enfatizava para os *habitués* dos “Sábados” (termo que se consagrou entre eles ao invés de “salão”) os aspectos puramente pictóricos nas pesquisas de artistas como Cézanne, Matisse e Picasso, sendo dessa maneira um precursor da crítica formalista. Assim como Gertrude, Leo também foi bastante influenciado pelas pesquisas de William James sobre a percepção (BRAUN, 2011, p. 58).

¹² A expressão pode ser traduzida como “festim ambulante ou móvel”. O livro foi publicado no Brasil sob o título de *Paris é uma festa* (2019).

Alice B. Toklas, a “esposa”, também mereceu uma descrição peculiar de sua parte, seguida de um relato revelador:

Sua companheira tinha uma voz muito agradável, *era pequena, muito morena, com os cabelos cortados como os de Joana d’Arc* nas ilustrações de Boutet de Monvel, e tinha um nariz muito adunco. *Estava fazendo um bordado quando as encontramos pela primeira vez; sem largar o trabalho, cuidava dos comes e bebes e conversava com minha mulher.* Mantinha sua conversa e ao mesmo tempo ouvia a que eu estava tendo com Miss Stein, interrompendo-nos a cada passo. *Explicou-me posteriormente que uma de suas funções era a de conversar com as esposas. As esposas, minha mulher e eu percebemos logo, eram apenas toleradas naquela casa.* (Idem, p. 29, os grifos são meus)

Esse retrato que Hemingway fez de “Miss Stein” no decorrer de suas memórias, foi sendo preenchido também com outras lembranças de episódios e conversas que nos apresentam uma personalidade nem um pouco agradável: Stein teria sido *glutona, autoindulgente, pouco empática, egocêntrica, invejosa, ambiciosa e carreirista do ponto de vista literário, vaidosa, rancorosa, tagarela, autoritária, sabichona*, e, o que talvez fosse pior para ele, *declarava publicamente desgostar de James Joyce e, principalmente, de Ezra Pound*, por quem tinha especial admiração e considerava “muito melhor do que si mesmo” por “demonstrar ter mais caridade cristã com as pessoas” (Ibidem, p. 130).

Na verdade, os dois eram particularmente “mal-vindos” *Chez Stein*... Sendo que “Miss Stein” é, no Festim Ambulante de Hemingway, a mais completa *antípoda*¹³ de Ezra Pound, por quem ela teria desenvolvido uma insuperável antipatia quando este, em visita num dos Sábados¹⁴, quebrou uma de suas cadeiras favoritas ao sentar-se. Egocêntrica, mesquinha e carreirista, Stein estaria sempre pronta a rejeitar quem não corroborasse sua tão alardeada

¹³ Não foi só em relação ao temperamento e caráter que Stein teria sido a antípoda de Pound: ambos percorreram caminhos muito diferentes em direção a duas de suas maiores e mais influentes obras: a pequena coletânea de “retratos literários” voltada para imagens do mundo doméstico, *Tender Buttons* (1914) e o épico *The Cantos* (1917), com a sua longa mirada para a Antiguidade Pagã e estrutura ideogrâmica. Mas, ao mesmo tempo, suas pesquisas literárias e trajetórias pessoais têm pontos em comum, os quais serão tratados mais à frente neste capítulo.

¹⁴ O termo francês *salon* tinha claras implicações “amadoras” relacionadas ao “papel feminino”, além de um recorte de classe que não favorecia ou agradava a Gertrude Stein, o que será exposto mais à frente. De qualquer maneira, ele acabou sendo substituído *Chez Stein* pela expressão “Os Sábados”. Segundo Braun: *Instead the “Saturdays” had a more casual ring, the ‘atelier’ a more professional tone, and both suited the open-door, nondiscriminatory policy of the hosts* (“Ao invés disso, os ‘Sábados’ soava mais casual, o ‘ateliê’ tinha um tom mais profissional, e ambos se encaixavam melhor na política não discriminatória e de portas abertas dos anfitriões”) (2011, p. 64, a tradução é minha).

genialidade ou não a ajudasse em relação às suas ambições literárias. Ezra Pound, ao contrário, “sempre foi um amigo generoso e vivia procurando ajudar a todo mundo” (HEMINGWAY, 2019, p. 129):

O estúdio em que morava com Dorothy, sua mulher, na *Rue Notre-Dame-des-Champs*, era tão pobre quanto o de Gertrude Stein era rico. (...) Ezra foi o mais generoso e desinteressado dos escritores que já conheci. Vivia ajudando a poetas, pintores, escultores e novelistas em cujo valor acreditasse, mas ajudaria igualmente àqueles cuja obra nada lhe inspirasse, desde que estivessem em dificuldades. (Idem, p. 133, os grifos são meus)

O episódio em que Hemingway narra seu “rompimento” com Stein é, todo ele, constrangedor, revelando-nos o choque do escritor ao se ver confrontado com um excesso involuntário e “ameaçador” de “intimidade”¹⁵ com a sua então amiga. Hoje em dia, não temos como nos furtar de o ler sem perceber seu subtexto um tanto puritano, homófobo e machista¹⁶:

Reconheço, porém, que *não havia muito futuro nessas amizades entre homens e mulheres famosas*, embora possam ser agradáveis antes de se encaminharem para melhor ou pior. Sei agora que *há menos futuro ainda quando se trata de escritoras verdadeiramente ambiciosas*. (...) A empregada abriu a porta antes que eu tivesse

¹⁵ A identidade sexual de Stein era igualmente ameaçadora para o *status quo* de alguns, como Hemingway, quanto era um elemento de fascinação para outros, como Picasso (BRAUN, 2011, p. 64). Em outros trechos de suas memórias, narrando conversas com Miss Stein, Hemingway demonstrou sua perplexidade com o tópico homossexualidade, e também sua perplexidade diante da maneira como Gertrude Stein concebia isso, e valorava de forma completamente diferente a homossexualidade feminina e a masculina. Para ela, “a questão principal é que o ato que os homossexuais masculinos cometem é feio e repugnante, tanto que depois disso têm nojo de si mesmos. Bebem e usam drogas para aliviar isto, mas têm repugnância do ato em si, mudam sempre de parceiros e não podem ser realmente felizes. (...) Com as mulheres é o oposto. Nada fazem de que tenham nojo e nada que seja repulsivo, satisfazem-se e podem levar uma vida feliz juntas” (HEMINGWAY, 2019, p. 34-36).

¹⁶ Apontar aquilo que encontro de homofóbico e machista no depoimento de Hemingway poderá me valer críticas futuras e acusações de “anacronismo”: pelas características do seu espaço-tempo já tão longe do nosso, ele não poderia ser “classificado” dessa maneira. Mas recorro a Eleni Varikas (2016, p. 79-80), em sua crítica a Michèle Riot-Sarcey e sua defesa do “progresso irresistível” das sociedades via universalismo republicano, “que associa, ainda hoje, o racismo, o sexismo, o antisemitismo, a xenofobia ou a homofobia ao retardo das mentalidades, aos preconceitos obscurantistas, à modernização incompleta – associação que presume que essas formas de dominação estão destinadas a desaparecer”. Varikas aponta que essa crença no poder redentor do progresso e da universalidade do modelo republicano (que representa aqui um ideal ocidental, europeu, francês de organização social) torna qualquer crítica voltada a manifestações ideológicas excludentes e discriminatórias do passado um “anacronismo”: “apresentado como uma crítica científica que censura a tentação ‘de atribuir a uma época o que pertence à outra’, o anacronismo é mobilizado para negar a pertinência das perguntas que a exclusão das mulheres nas práticas do universalismo republicano formula” (Idem, p. 80-81). Ainda segundo Varikas (Ibidem, p. 81), “Adorno bem viu: o que parece *anacrônico* não se explica somente pela defasagem temporal, mas, antes, pelo veredito da história”. O tempo presente nos prova que precisamos, mais do que nunca, conhecer a trajetória histórica e as manifestações dos diversos mecanismos de exclusão, pois os mesmos são recorrentes, retornam sempre. Há a necessidade da vigilância, pois eles definitivamente não são “incidentes inevitáveis” rumo a um estado de modernidade total e progresso universal dos povos, quando “necessariamente” todas as formas de exclusão terão sido superadas. Esse éden do progresso não existe.

tocado a campainha, fez-me entrar e pediu-me que esperasse um pouco, pois Miss Stein desceria em seguida (...) *quando ouvi a voz de alguém que conversava com Miss Stein num tom que eu jamais ouvira, usado entre duas pessoas, fosse qual fosse o lugar, fosse qual fosse o tempo. (...) Ouvi depois a voz da própria Miss Stein, chorosa, implorando: - Não, gatinha. Não, por favor, não. Farei o que você quiser, gatinha, mas não faça isso. Não, por favor... Não, gatinha!* (...) Esforcei-me por não ouvir mais palavra alguma daquela conversa, mas o diálogo continuava e o único meio de não tomar conhecimento era mesmo dar o fora o quanto antes. (HEMINGWAY, 2019, p. 439 – 441, os grifos são meus)

O retrato literário, físico e psicológico que Hemingway fez de Gertrude Stein, tão calcado nos fatos quanto na subjetividade de seu autor¹⁷, foi um entre vários realizados por diversos artistas que a conheceram. Muitos desses retratos fotográficos (como os de Cecil Beaton e Man Ray) e pictóricos (como os de Félix Vallotton, Pablo Picasso e Francis Picabia) acabaram por fixar a sua imagem sob contornos míticos.

O retrato literário de Hemingway é um dos mais famosos, mas certamente não o mais importante. Esse feito, o de produzir o retrato definitivo de Gertrude Stein, foi realizado e finalizado por Picasso entre 1905 e 1906 (Figura 2), conformando o que ela tinha de egocêntrico e grandioso e dando à sua efígie um tratamento no qual também é possível enxergar aspectos do cubismo nascente que ela tanto admirou. Nas palavras de Debray (2011, p. 224), “Picasso’s portrait of Gertrude Stein magnifies the model, makes her into a monument, enhancing her face and her intelligence”¹⁸. Ela conviveu com esse “duplo” em seu estúdio por muitos anos, produzido por aquele que ela sempre considerou o seu “gênio-gêmeo”.

Em “suas” memórias de Toklas, Stein afirmou ter posado para Picasso noventa vezes antes que ele pudesse concluir a tela. É um fato improvável levando-se em consideração a velocidade com que o artista desenhava e pintava, mas é também uma mentira “compreensível”: ela fez questão de envolver essa pintura em um mito de origem que desse conta de sua paulatina aproximação e identificação mental e espiritual com Picasso, tão importante para a sua obra e reputação enquanto escritora. Mesmo assim, não deve ter sido fácil mirar por tanto tempo uma imagem que sabia tão idealizadora quanto reveladora de si mesma. Ela a manteve próxima enquanto pode, talvez como um lembrete de justamente quão

¹⁷ Nisso, não era diferente da própria Stein em seus textos memoriais, como veremos mais adiante.

¹⁸ “O retrato de Gertrude Stein feito por Picasso magnifica a modelo, faz dela um monumento, realçando seu rosto e sua inteligência”. (a tradução é minha)

grande, mas também quão pequena poderia ser. E do sentido maior do seu encontro com Picasso para sua vida e carreira literária.

Figura 2. Pablo Picasso. *Gertrude Stein* (1905-06)



Fonte: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/488221> (acesso em 25.03.20)

1.3. GÊNIOS, NO “MASCULINO”

O suposto desinteresse de Gertrude Stein por “esposas” que não fossem a sua, referido por Hemingway, e que aparentemente se estendia às questões ditas “femininas” em geral, parece ser algo corroborado pelas suas memórias – o maior sucesso literário que obtivera, diga-se de passagem - escritas como se fossem por e de Toklas:

Como eu disse, Fernande¹⁹ foi a primeira esposa de gênio ao lado de quem me sentei. *Os gênios vinham e conversavam com Gertrude Stein e as esposas sentavam ao meu lado. Elas se sucedem, como uma paisagem sem fim anos a fio.* Comecei com Fernande e depois houve Madame Matisse, Marcelle Braque, Josette Gris, Eve Picasso, Bridget Gibb e Marjory Gibb, Hadley e Pauline Hemingway, Mrs. Sherwood Anderson, Mrs. Bravig Imbs, Mrs. Ford Madox Ford e uma infinidade de outras, *gênios, quase gênios e pretensos gênios, todos com esposas, e eu tinha de sentar e conversar com elas* todas todas as esposas e mais tarde, bem mais tarde sim, eu sentei e conversei com todos. (STEIN, 2009, p. 90, os grifos são meus)

Em outra situação narrada nessa “autobiografia ficcional” sob a máscara de Toklas, Stein recontou²⁰ um episódio de sua juventude nos Estados Unidos, quando ainda estudava Medicina na John Hopkins University, e pensava em desistir do curso por “puro tédio”:

Sua amiga muito íntima Marion Walker insistiu com ela, disse, mas Gertrude, *Gertrude, pense na causa das mulheres*, e *Gertrude Stein respondeu, você não sabe o que é se entediar (...)*. Foi só há poucos anos que Marion Walker, a velha amiga de Gertrude Stein, veio vê-la em Bilignin onde passávamos o verão. Ela e Gertrude Stein não se viam desde os velhos tempos nem tinham se correspondido mas gostavam tanto uma da outra e discordavam tão violentamente sobre a causa das mulheres quanto nessa época. *Não que ela, explicou Gertrude Stein a Marion Walker, se importasse em nada com a causa das mulheres ou qualquer outra causa, mas simplesmente não era o seu interesse.* (Idem, p. 87, os grifos são meus)

Stein deu a entender que a “causa das mulheres” não a interessava, assim como outras tantas também não, minimizando a questão. E poderia se dizer, usando o jargão popular, que era o “homem da relação”: existia de fato, na sua parceria com Toklas, uma divisão de papéis que emulava a de um casal burguês heterossexual “comum”. Gertrude dirigia o *Ford* do casal e era o “gênio” que conversava e trocava ideias e impressões com outros “gênios”, enquanto Alice bordava, pensava no que seria servido no jantar, orientava os empregados e conversava com outras “esposas” sobre chapéus, vestidos e demais assuntos “adequados” para senhoras.

¹⁹ Fernande Olivier era, à época, companheira de Pablo Picasso.

²⁰ Os estudiosos da vida e da obra de Stein, levando em consideração os depoimentos de pessoas que com ela conviveram, nos alertam para “não confiar” nos seus textos memoriais: Stein frequentemente preocupava-se com a forma como seria percebida pelas pessoas pela posteridade, e isso influenciou sua recontagem dos fatos e caracterização de si e das pessoas que conheceu. Hemingway dizia que ela só queria “conhecer o lado alegre do que se passava pelo mundo; nunca o lado real, nunca o lado mau” (2019, p. 39). Isso valia também para a imagem que queria deixar de si mesma: “Gertrude Stein, who at a very young age ‘hunger(ed) and thist (ed) for gloire’, has left texts in which she is always seen in a favorable light” (“Gertrude Stein, a qual desde muito jovem era faminta e sedenta por *gloire*, deixou textos nos quais ela é sempre vista sob uma luz favorável”) (KLEIN, 2011, p. 243, a tradução é minha).

O quanto isso era de fato uma questão de identidade de gênero²¹ ou uma estratégia de autoafirmação em uma realidade que ela sabia ser majoritariamente masculina? Stein sentia-se como um homem “de fato” ou só “agia” como um? E para além disso, essa é, de fato, uma questão relevante a ser feita ou pelo menos formulada dessa maneira?

A historiadora estadunidense da arte Linda Nochlin ocupou-se justamente da ideia de “gênio” no universo das artes visuais em seu famoso ensaio de 1971, “Por que não existiram grandes mulheres artistas?”. Nesse texto, ela expôs e desmontou diversos mitos, sendo o principal deles aquele que afirma que “não há grandes artistas mulheres porque as mulheres são incapazes de grandeza” (2017, p. 16). Essa frase ecoa milênios de cultura ocidental, nos levando de volta, pelo menos, aos antigos gregos:

Uma forte ênfase no racionalismo, na filosofia e na ciência forjou uma tradição de distinguir traços intelectuais, considerados masculinos, e traços mais emocionais e menos mentais, atribuídos às mulheres. *Pensadores gregos apregoavam um bom tratamento para a mulher, ao mesmo tempo em que reforçavam sua inferioridade e seus papéis altamente domésticos. A atuação pública, assim como papéis atléticos, eram reservados aos homens.* Estuprar uma mulher livre era crime, mas merecia punição menor do que seduzir uma esposa – pois isso envolvia conquistar a afeição e lealdade que ela devia ao marido. No entanto, algumas mulheres possuíam propriedade; sua presença pública era maior do que na China. *E as condições melhoraram no período helenístico, pelo menos na alta classe, com a participação das mulheres em atividades culturais e comerciais (embora sob a guarda masculina)* (STEARNS, 2017, p. 38, os grifos são meus)

A filósofa e escritora francesa Simone de Beauvoir, no início do primeiro volume do seu clássico *O Segundo Sexo*, enfatizou com diversos exemplos o fato de, por muito tempo, os

²¹ Segundo a historiadora das mulheres Gerda Lerner, “sexo” é uma classificação baseada em distinções biológicas, ou o que ela chama de “fato biológico”. Mas, para Lerner, “pessoas pertencentes a quaisquer dos dois sexos são capazes e podem ser agrupadas de acordo com uma variedade mais ampla de orientações e atividades sexuais” (2019, p. 288). Já “gênero” é a “definição cultural de comportamento definido como apropriado aos sexos em dada sociedade, em determinada época” (Idem, p. 289). Ainda segundo Lerner (Ibidem): “Gênero é um conjunto de papéis culturais. É uma fantasia, uma máscara, uma camisa de força com a qual homens e mulheres dançam a sua dança desigual”. As definições de Lerner estão longe de ser um consenso acadêmico, e existem disputas entre pesquisadores de diversas áreas, principalmente no mundo anglófono e francófono, sobre quais termos seriam mais apropriados. Em muitos casos, o termo “gênero” abrange tanto “sexo” quanto “gênero”, em argumentações que tendem a não os separar. Gayle Rubin relaciona essas duas noções naquilo que chamou de “sistema sexo-gênero”, um “sistema institucionalizado que distribui recursos, propriedade e privilégios a pessoas de acordo com papéis de gênero definidos culturalmente. Assim, o sexo determina que mulheres devem ter filhos, e o sistema sexo-gênero afirma que elas devem criar os filhos” (Ibidem). Por fim, para pesquisadores como Thomas Laqueur (2001) e Judith Butler (2010), não faz sentido pressupor a divisão entre “sexo” como algo biológico e “gênero” como algo cultural, pois nada existiria como anterior à linguagem, ou seja, anterior à própria cultura. Butler é conhecida por sua defesa da ideia de gênero como algo performativo, que se introjeta enquanto se pratica dentro de uma determinada sociedade.

homens definirem o que uma mulher *(não) é ou (não) pode ser*, fazendo isso sempre em relação a si mesmos. Ela destacou, por exemplo, palavras do filósofo Aristóteles quando este dizia que “a fêmea é fêmea em virtude de certa *carência de qualidades* (...) devemos considerar o caráter das mulheres como sofrendo de *certa deficiência natural*” (2019, p. 12, os grifos são meus).

Fazendo eco à Beauvoir, mas indo mais longe em suas considerações, a historiadora estadunidense das mulheres Gerda Lerner (2019) afirmou que as teorias de Aristóteles sobre a natureza de homens e mulheres foram fundamentais para a instauração do modelo de sociedade desigual em que ainda vivemos. Autora de uma ampla análise, Lerner defendeu a hipótese de que a criação do que chamamos “patriarcado” começou ainda na Pré-história, durante a passagem do sistema coletivo de caça e coleta para o da agricultura, e através da transformação da capacidade reprodutiva das mulheres em um tipo de *commodity* controlado pelos homens. Lola Aronovich resumiu os principais argumentos de Lerner da seguinte maneira:

1) A apropriação pelos homens da capacidade sexual e reprodutiva das mulheres ocorreu antes da formação da propriedade privada e da sociedade de classes. *A mercantilização das mulheres é a fundação da sociedade privada.* 2) Os estados arcaicos eram organizados na forma do patriarcado, ou seja, *desde o início o Estado tinha interesse na manutenção da família patriarcal.* 3) *Os homens aprenderam a exercer dominação e a hierarquia sobre outras pessoas praticando com mulheres do próprio grupo.* A escravização começou com mulheres sendo escravizadas. 4) *A subordinação das mulheres foi institucionalizada já nos primeiros Códigos Penais. A cooperação das mulheres com o sistema era assegurada por meio da força, da dependência econômica em relação ao chefe homem da família, dos privilégios de classe dados a mulheres conformadas e dependentes das classes altas, e da divisão artificial entre mulheres respeitáveis e não respeitáveis.* 5) A classe para os homens era e é baseada em sua relação com os meios de produção (quem tem os meios pode dominar quem não os tem). *Para mulheres, a classe é mediada de acordo com seus laços com um homem, que pode lhe dar acesso a recursos materiais. Mulheres respeitáveis são aquelas ligadas a um homem.* (ARONOVICH, 2019, p. 22-23, os grifos são meus)

Partindo de evidências materiais, revisitando farta documentação sobre as primeiras sociedades mesopotâmicas tais como sumérios, acadianos, assírios, babilônicos e hititas, passando pela tradição judaica e chegando à antiga filosofia grega, Lerner argumentou como, dentro desse processo que partiu da apropriação e comercialização da sua sexualidade e capacidade reprodutiva pelos homens, as mulheres foram sendo aliadas também de sua

importância original dentro de sistemas religiosos e, principalmente, de criação de símbolos e metáforas. Sigamos com Aronovich e seu esquema dos argumentos de Lerner:

6) O poder feminino em dar vida é idolatrado por homens e mulheres (por meio de deusas) mesmo depois de as mulheres estarem subordinadas aos homens. 7) *As deusas poderosas são destronadas e substituídas por um deus masculino dominante após o estabelecimento de um forte reinado imperialista. Sexualidade e procriação são separadas segundo sua função, e a Deusa-Mãe é transformada na esposa ou amante do chefe masculino.* 8) A emergência do monoteísmo judaico e depois judaico-cristão transforma-se em ataque a cultos de várias deusas da fertilidade. *Criatividade e procriação são atribuídas a um deus todo-poderoso, chamado de “senhor” ou “rei”, ou seja, homem, e a sexualidade feminina que não for para procriar fica associada ao pecado e ao mal.* 9) *O único acesso das mulheres a Deus passa a ser na sua função de mãe.* 10) Essa desvalorização simbólica das mulheres em relação ao divino se torna uma das metáforas marcantes da civilização ocidental. A outra é dada pela filosofia de Aristóteles, que pressupõe que as mulheres sejam incompletas e defeituosas, uma espécie diferente da do homem. *É por meio dessas construções metafóricas que a subordinação das mulheres passa a ser considerada natural, ou seja, invisível. É isso, diz Lerner, que estabelece o patriarcado como ideologia.* (ARONOVICH, 2019, p. 23, os grifos são meus)

Lerner nos chama ainda a atenção para a maneira como Aristóteles compreendia o processo humano da reprodução, dando um tratamento científico e filosófico para ideias presentes em narrativas mitológicas correntes na sua época. De maneira dicotômica, ele identificou o princípio masculino ao “espírito” e o da mulher à “matéria”:

Sua teoria da causalidade postulou quatro fatores que tornam algo o que é: (1) uma causa material; (2) uma causa eficiente (que dá ímpeto); (3) uma causa formal (que dá forma); e (4) o *telos*, a finalidade para qual há o empenho. *Alinhado ao pensamento filosófico grego, Aristóteles considera a matéria menos importante que o espírito.* Em sua explicação da origem da vida humana, *três das quatro causas para a existência foram atribuídas à contribuição do homem para a procriação (esperma), sendo que apenas a quarta e menos importante, a material, contribuição da mulher.* (LERNER, 2019, p. 252-253, os grifos são meus)

Essa premissa levou o mesmo Aristóteles a defender uma série de outras: 1) o esperma não contribuiria com nenhum elemento material na reprodução, mas apenas “espiritual” e “divino”; 2) a “matéria” feminina doada na reprodução, a “catamênia”, seria “o sêmen que ainda não está em estado puro e precisa ser trabalhado”; 3) o sangue “mais frio” da mulher impediria que a catamênia se convertesse em esperma; 4) a mulher seria “passiva” dentro do processo reprodutivo, pois doaria apenas uma matéria inerte a ser transformada pelo princípio criativo e ordenador do esperma masculino, portador do elemento espiritual-divino (Idem, p. 253). Indo ainda mais longe em suas conclusões, ele afirmou que a predominância

da catamênia no processo reprodutivo seria responsável por gerar “monstruosidades” tais como “crianças que não se parecem com seus pais” ou... “mulheres”!

Dessa maneira, o filósofo fixou a noção de que a mulher é por natureza um “desvio”, um ser “defeituoso” e, portanto, intrinsecamente inferior (LERNER, 2019, p. 254). Esse “macho mutilado, destituído do princípio de alma” (Ibidem), naturalmente não poderia envolver-se nas discussões públicas realizadas na ágora da pólis, pois para o mesmo Aristóteles, escravos, mulheres e crianças apenas variavam de grau em relação à sua inferioridade diante dos homens livres: “pois o escravo não tem faculdades deliberativas; a mulher tem, mas sem autoridade; e a criança tem; mas sem maturidade” (Ibidem, p. 255).

Retornando a Simone de Beauvoir (2019, p. 12), há um discurso vigente que afirma que “a humanidade é masculina, e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele”. Dentro desse mesmo discurso, “o homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (Idem, p. 13). Mais ainda: “os homens dizem ‘as mulheres’ e elas usam essas palavras para designarem a si mesmas: mas não se põem autenticamente como Sujeito” (Ibidem, p. 15). Já Linda Nochlin, em seu ensaio antes referido, rejeitando qualquer argumento essencialista, apontou indiretamente para toda essa rede de relações que afastava, e em alguns casos ainda afasta, as mulheres de uma formação de excelência e dos ambientes de circulação e legitimação de carreiras artísticas:

No entanto, como todos sabemos, as coisas como estão, e como foram antes, nas artes e em centenas de outras áreas, são estupidificantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a boa sorte de nascer brancos, preferencialmente de classe média e, sobretudo, homens. *A culpa não é dos astros, dos nossos hormônios, dos nossos ciclos menstruais, dos nossos espaços internos vazios, mas das instituições e da nossa educação – educação interpretada para incluir tudo o que acontece conosco desde o momento em que entramos nesse mundo de símbolos, signos e sinais significativos.* O milagre é, de fato, que dadas as esmagadoras adversidades que as mulheres ou os negros enfrentam, que tantos deles tenham conseguido alcançar absoluta excelência em territórios de prerrogativa masculina e branca como a ciência, a política e as artes. (NOCHLIN, 2017, p. 19, os grifos são meus)

Porém, no mesmo texto, essa autora também defendeu a tese de que, no universo das letras, os obstáculos teriam sido menores para as mulheres. Segundo ela, esse seria um campo mais igualitário de disputa, no qual elas puderam inclusive ser inovadoras:

Enquanto o fazer artístico tradicionalmente demanda o aprendizado de técnicas e habilidades específicas em uma determinada sequência, em um contexto institucional fora do lar, assim como exige familiaridade com um vocabulário específico da iconografia e dos motivos, o mesmo não é verdade, de forma alguma, para uma poeta ou romancista. Qualquer pessoa, mesmo uma mulher, tem que aprender a linguagem, pode aprender a ler e escrever, e pode colocar experiências pessoais no papel na privacidade de seu próprio quarto. Naturalmente, isso é uma extrema simplificação das dificuldades e complexidades reais envolvidas na criação de boas ou grandes obras literárias, sejam escritas por homens ou mulheres, mas ainda assim isso nos dá uma pista quanto à possibilidade de existir uma Emily Brontë ou uma Emily Dickinson, e a falta de artistas visuais correspondentes, pelo menos até muito recentemente. (NOCHLIN, 2017, p. 27, os grifos são meus)

A referência que Nochlin fez à “privacidade do quarto” aponta para as ideias presentes no ensaio de uma outra grande interessada na questão, pois que uma das maiores escritoras modernistas: a inglesa Virgínia Woolf. A questão da privacidade com certeza era importante para ela, mas, mais do que isso, para Woolf a possibilidade de sucesso de uma mulher escritora (ou médica, ou engenheira, ou advogada, ou em qualquer carreira) estava intimamente associada também à questão de sua completa “independência”: o fundamental mesmo era ter “um teto todo seu”, título do ensaio que ela publicou em 1929. Esse teto é um símbolo da *independência feminina como um todo*: uma boa formação escolar e acadêmica, liberdade das amarras da tutoria masculina, posse total de seus próprios recursos financeiros e dedicação integral à sua arte, sem abdicação em função das tarefas ditas “domésticas” ou “femininas”.

As motivações de Woolf são muito parecidas com as de Nochlin: convidada a palestrar em uma instituição superior para moças em 1928 sobre “mulheres e ficção”, ela mudou completamente o tema e conteúdo de sua fala ao refletir sobre a diferença gritante no investimento de recursos na educação superior de moças e rapazes na sociedade britânica, a qual destinava verbas muito mais robustas para a educação dos rapazes. O que nasceu dali foi um texto primoroso, rico em ironias e argumentos certos: é célebre a imagem criada por ela das mulheres servindo “há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural” (WOOLF, 2014, p. 54)²², no que é possível reconhecer e antever argumentos de Beauvoir. Seu breve relato da vida de Judith Shakespeare, uma imaginária irmã de William Shakespeare com os mesmos pendores para as letras e o teatro, resume dolorosamente a maioria de seus argumentos no ensaio:

²² O fragmento em questão será retomado, de maneira estendida, como parte dos meus argumentos também no sexto capítulo da presente tese.

Enquanto isso, *sua talentosa e extraordinária irmã, é de se supor, ficava em casa*. Ela era tão aventureira, tão imaginativa, tão impaciente para conhecer o mundo quanto ele. *Mas ela não frequentou a escola*. (...). Apanhava um livro de vez em quando, talvez um dos de seu irmão, e lia algumas páginas. *Mas logo seus pais surgiam e ordenavam que fosse coser as meias ou cozer o guisado e não mexesse em livros e papeis*. Eles teriam sido firmes, mas gentis, porque eram pessoas abastadas, cientes das condições da vida reservadas à mulher, e amavam a filha (...). *Talvez rabiscasse algumas páginas em um pequeno sótão às escondidas, mas tinha o cuidado de escondê-las ou queimá-las*. (WOOLF, 2014, p. 71, os grifos são meus)

O fim da história de Judith Shakespeare não é feliz: Woolf nos conta que para não se tornar à força noiva do filho do comerciante de lã da região, ela reuniu seus poucos pertences e fugiu do lar paterno em direção a Londres, não tendo nem dezessete anos completos. Pensou que poderia atuar, mas foi “gentilmente” lembrada pelo gerente do teatro da cidade de que mulheres não podiam subir em palcos, e que os personagens femininos, sempre escritos por homens, também eram interpretados por eles. Acabou seduzida por um ator-diretor, suicidando-se logo depois, jazendo “enterrada em alguma encruzilhada pela qual passam os ônibus que hoje param na frente de Elephant and Castle” (Idem, p. 72).

Judith Shakespeare não existiu, bem entendido. Porém, inúmeras jovens como ela existiram pela História afora: pertencentes a “boas famílias”, mas educadas apenas na medida em que isso não lhes sugerisse que pudessem “ser” como os homens; treinadas e destinadas a cuidar e a depender deles para o simples ir e vir; sem espaço para atuar profissionalmente nos espaços “masculinos” e sem espaço dentro do mundo doméstico para cultivarem a si mesmas ou a alguma atividade pessoal, particular. O completo oposto do que Woolf (2019, p. 19) julgava fundamental para o sucesso de uma mulher no campo das letras: “tempo livre, dinheiro e um quarto só para si”.

Mas ela própria reconheceu que houve mudanças a partir do começo do século XIX, quando as mulheres inglesas passaram a ter “algum tempo livre e certo nível de instrução” e “escolher o próprio marido não era mais uma exceção” (Ibidem, p. 11), porém identificando essas mudanças entre as mulheres das classes mais altas. Ela nos chama a atenção também para o fato de que, na Inglaterra, “das quatro grandes romancistas mulheres – Jane Austen, Emily Brontë, Charlotte Brontë e George Eliot –, nenhuma teve filhos e duas não se casaram” (Ibidem). Woolf, ecoando ainda algo do argumento de Nochlin acima, dizia que “a ficção era, e ainda é, a coisa mais fácil de uma mulher escrever” (Ibidem, p. 12):

O romance é a forma de arte menos concentrada. *É mais fácil interromper ou retomar um romance do que um poema ou uma peça.* George Eliot parava de trabalhar para ir cuidar do pai. Charlotte Brontë trocava a pena pela faca de descascar batatas. *E a mulher, vivendo na sala, em comum com as pessoas que a cercavam, era treinada para usar sua mente na observação e análise do caráter. Era treinada para ser romancista, não para ser poeta.* (...) Mesmo no século XIX, *uma mulher vivia quase sempre em sua casa e em suas emoções.* E esses romances do século XIX, embora sejam extraordinários, foram profundamente *marcados pelo fato de as mulheres que os escreveram serem excluídas, por seu sexo, de certos tipos de experiência. É indiscutível que a experiência exerce grande influência sobre a ficção.* A melhor parte dos romances de Conrad, por exemplo, caso ele não tivesse podido ser um homem do mar, iria por água abaixo. (...) Todavia, *Orgulho e Preconceito, O morro dos ventos uivantes, Villette e Middlemarch foram escritos por mulheres forçosamente privadas de toda experiência que não fosse a passível de ser encontrada numa sala de visitas de classe média.* (WOOLF: 2019, p. 12)²³

1.4. THE MAKING OF AN AMERICAN IN PARIS

Mas o que o autoproclamado “gênio” de Gertrude Stein tem a ver com os argumentos de Woolf e Nochlin, tão distantes dela no tempo e no espaço? Afinal, Stein jamais teria se permitido um destino semelhante ao da imaginária Judith Shakespeare...ou teria? *In a men's world*, com certeza isso dependeu menos dela do que das circunstâncias favoráveis com as quais sempre contou por conta de seu status social, e que lhe permitiram alçar voos cada vez mais altos: primeiro em direção à Europa, ao colecionismo de arte e ao circuito dos salões, depois ao mundo editorial e daí para a posteridade. Mas nada disso é algo que ela teria gostado de admitir ou mesmo reconhecer.

Muito provavelmente, seu entendimento e valorização da ideia de genialidade tiveram origem em suas leituras anteriores de *Sexo e Caráter*, as quais foram influentes também para os rumos de sua escrita, como veremos mais adiante. Adrian Leverkühn faz um resumo dos argumentos de Otto Weininger a respeito do “gênio” naquela obra:

(...) uma característica distinta e independente do talento: *um matemático, por exemplo, pode ter um grande talento, mas não ser um gênio, e com isso dominará todos os problemas de sua área; Novalis, por sua vez, teria sido um gênio sem nenhum grande talento em particular. A genialidade, para Weininger, consistiria em "originalidade, individualidade e um estado de produtividade geral". O gênio seria, ademais, uma pessoa que tivesse "todas as outras pessoas dentro de si", e ele cita o exemplo de Goethe, que certa vez disse que não havia um único crime, um único vício cuja tendência para qual ele não fosse capaz de reconhecer em si mesmo, e, em algum estágio de sua vida, de entender completamente. O gênio não é uma*

²³ Os argumentos de Woolf sobre o nível das escritoras inglesas no campo da prosa, em detrimento da poesia, serão retomados em discussões importantes presentes no sexto capítulo desta tese.

*condição de saber as coisas, mas sabê-las intuitivamente, "sem as ter aprendido" (os grifos são meus).*²⁴

É condizente com o que sabemos sobre o temperamento de Stein que a mesma pudesse se perceber como alguém que “sabia coisas intuitivamente, sem as ter aprendido”. É uma imagem consonante com a sua gritante autoestima. Mas não podemos esquecer que, ao pertencer a uma família rica, liberal e cosmopolita, a ela foi oferecida a melhor educação possível durante a infância, inclusive fora dos EUA. Ela frequentou uma renomada faculdade de Medicina em seu país, sendo elogiada por seus professores ao ser treinada para uma carreira por muito tempo identificada principalmente com os homens. Além disso, desenvolveu pesquisas em grupo e publicou artigos importantes no campo da Psicologia Experimental, sob a orientação de William James nos tempos do Radcliff College.

Também é importante destacar que, se à primeira vista, essa definição weiningeriana de “gênio” parece ao menos “universal”, sua percepção da natureza das mulheres, registrada também em *Sexo e Caráter*, não nos parecerá das mais positivas, por justamente afastar as mesmas desse tipo de *status*:

*A mulher não deseja ser tratada como um agente ativo, ela quer permanecer sempre e em toda parte – e é nisso que precisamente consiste a feminilidade – puramente passiva, e sentir-se ela própria na dependência da vontade de outrem; ela apenas e tão-somente quer ser desejada fisicamente e ser possuída como uma nova propriedade*²⁵ (os grifos são meus).

Weininger, na senda de Aristóteles e tantos outros antes dele, naturalizou o que chamou de “passividade” como o atributo definidor da “natureza feminina”, ou ao menos do “comportamento feminino ideal”. Essa imagem de mulher como um ser que almeja, pura e simplesmente, ser desejado fisicamente e ser tratado como uma propriedade, também se relaciona de perto com os argumentos de Gerda Lerner sobre a instauração do patriarcado entre nós, e pode muito bem ter sido a origem do entendimento de Stein sobre o que era uma “esposa”: uma *femme décorative* (BRAUN, 2011, p. 53) – categoria na qual ela encaixou Fernande Picasso e Hedley Hemingway. Mas se Gertrude Stein era uma mulher do ponto de

²⁴ Extraído de LEVERKUHN, Adrian. *O Gênio, e alguns outros assuntos menos elevados*. In: https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=959&titulo=O_genio,_e_alguns_assuntos_menos_elevados (acesso em 27.04.2020).

²⁵ Fragmento extraído do site <http://sexismoemisoginia.blogspot.com/2010/11/o-conceito-de-sexo-como-posse.html> (acesso em 27.04.2020)

vista do “fato biológico”, o papel de gênero descrito por Weininger jamais poderia ter servido a ela.

Assim sendo, deve ter reconhecido em si mesma uma contradição difícil de resolver, e ao invés de ser preparada para um casamento heterossexual burguês convencional e para a maternidade nos EUA, foi colocada sob a custódia de seu irmão mais velho, Leo, com quem viveu em Paris em relativa tranquilidade até a entrada de Alice B. Toklas em sua(s) vida(s), e até que começassem os desentendimentos entre ambos pelo protagonismo nos “Sábados”, mas também por conta do início da carreira literária e da celebridade de Stein. É sempre importante lembrar de que foi com Leo que Stein começou a colecionar obras de arte, comprando os primeiros Cézannes, tão fundamentais para os rumos de sua escrita, seus contos e romances. E que foi justamente usando dessa sua melhor arma, a escrita, que ela deliberadamente apagou tanto seus irmãos Leo e Michael, quanto sua cunhada Sarah, da história desses salões tão emblemáticos, fazendo destes uma parte inseparável e praticamente exclusiva de sua mitologia pessoal: é como se, o tempo todo, Stein tivesse pontificado sozinha, mas sempre assessorada por Toklas, entre seus Cézannes, Matises, Picassos e Grises.

O papel fundamental de Leo e Sarah Stein foi sendo então progressivamente relativizado e obscurecido, na mesma medida em que Gertrude Stein foi tornando-se publicamente o “gênio” que sempre defendeu ser. A *Autobiografia de Alice B. Toklas*, sua obra mais difundida e popular, teve grande importância nesse processo: nas suas páginas, Stein recontou os fatos da maneira como queria que eles tivessem sido, e não exatamente da maneira como realmente aconteceram. Leo chegou mesmo a acusá-la de mentirosa ao ler seus textos, mas ela parece não ter se importado.

A questão dos salões e sua importância no sistema de arte em Paris ainda merece destaque por suas implicações sobre o papel e influência que homens e mulheres podiam exercer naquele sistema. Em geral, esses salões e saraus eram patrocinados ou apoiados por homens, mas principalmente organizados e comandados por mulheres das altas classes, e por mais de um motivo:

Men did hold or cohost salons, but the social power traditionally resided with women and the *ideal of feminine politesse*. Such gatherings began as a *means of self-education for women when universities and careers outside the home were denied them*. The most powerful salon women, including Sarah Stein, derived their

influence from personal charisma and the quotient of male celebrity in the drawing room. (BRAUN, 2011, p. 50, os grifos são meus)²⁶

No início uma figura destoante do universo dos salões parisienses, justamente por não encarnar aquele ideal de *feminine politesse* e não exalando o *personal charisma* necessário para reinar entre os convidados, Stein existiu sob a tutela e a sombra de Leo – esse sim uma figura carismática e falante, entusiasta que era da novíssima arte da época. Paralelamente, os salões de domingo comandados por Sarah Stein na sua residência no número 58 da *Rue Madame*, tornaram-se um espaço privilegiado de divulgação e defesa da obra de Henri Matisse.

Gertrude Stein provavelmente não tinha a menor vontade de tornar-se uma anfitriã do tipo de Sarah, mas com certeza almejava a posição de seu irmão Leo (o qual também pretendia ser um “gênio”) como alguém cuja inteligência era reconhecida através de suas ideias e impressões verbalizadas. O lugar social destinado às mulheres naquele universo definitivamente não contemplava as suas ambições pessoais. Afinal, como já dito acima, ela teve uma excelente formação cultural e uma educação superior “masculina”, e estava muito longe de ser ou querer ser uma sáfide flutuando entre convidados e quadros. Ela não queria ser uma *femme décorative* ou exercer o seu intelecto e capacidade de influência dentro dos estreitos limites sociais permitidos ao seu sexo biológico... ela queria ser um “gênio” *just like the other boys*.

Por fim, Stein acabou conseguindo um feito considerável: foi bem-sucedida em se tornar tanto uma anfitriã quanto um “gênio”, uma *maîtresse de maison* e um *cher maître* (BRAUN, 2011, p. 50), roubando por fim os holofotes de Leo e Sarah. Mas não antes de 1909, quando enfim publicou *Três Vidas*.²⁷ Até aquele momento, permaneceu nos Sábados como

²⁶ “Os homens podiam sustentar ou ser coanfitriões dos *salons*, mas o poder social tradicionalmente residia com as mulheres e o ideal de polidez feminina. Tais reuniões começaram como um meio de educação autodidata para mulheres quando as universidades e as carreiras fora dos lares eram negadas a elas. As mais poderosas mulheres de *salons*, incluindo Sarah Stein, derivavam sua influência do carisma pessoal e da quantidade de celebridades masculinas na sala de estar”. (a tradução é minha)

²⁷ Com o aumento de sua confiança, aquilo que supostamente a desabonava tornou-se sua marca registrada: “At the Saturdays, however, it was Gertrude Stein who represented the ultimate of difference, the one whose open personality and sexuality, produced a social aura all its own. Be they men or women, Americans or Europeans, visitors were taken by her fatness, earthy persona, and unconstrained appetite, which far exceeded the norms of femininity and upright Protestant comportment. Most described her calm demeanor and swathed physique as Buddha-like or compared her to a Hindi idol or a Cambodian caryatid” (“Nos Sábados, contudo, foi Gertrude Stein quem representou o fim da diferença, a pessoa cuja personalidade e sexualidade abertas produziu uma aura social por si mesma. Fossem homens ou mulheres, americanos ou europeus, os visitantes eram tomados por sua arredondada e ctônica presença, e apetite irrestrito, que de longe excedia as normas de feminilidade e

uma presença desajeitada em oposição a sílfides eloquentes como sua cunhada, e ninguém lhe prestava muita atenção. É o que nos conta Braun (2011, p. 61): “Indeed, she was noted mostly for her silence, a silence broken by a winning, deep-bellied laugh that left the most lasting impression upon visitors”.²⁸

Mas ela só começou realmente a tomar a dianteira quando mandou para o fotógrafo Alfred Stieglitz, em 1912, alguns textos curtos sobre Matisse e Picasso, depois de Leo declinar de um convite para escrever sobre arte para o periódico *Camera Work*. Seu silêncio sob a sombra de Leo entre os convidados e quadros dos Sábados não era tão quieto afinal: “But Gertrude’s quiet attention belied the creative gestation stimulated by the pictures, personalities, and conversations around her. Trained as a medical researcher, she set about using the salon as a laboratory” (Idem, p. 61).²⁹

E mais do que a então (oni)presença de Alice B. Toklas no outrora excêntrico lar apenas dos dois irmãos, foi justamente o questionamento de Leo em relação aos rumos que a escrita de Stein estava tomando o grande motivo do rompimento entre ambos. Para Stein, nada era mais importante do que a sua escrita: o elemento plasmante de sua autorreconhecida genialidade. Segundo Burns (2011, p. 259), “his failure to believe in her was perhaps the primary factor in the permanent break between brother and sister”.³⁰ Além disso, dois outros elementos foram decisivos para que Stein enfim se tornasse um “gênio no masculino”: sua completa independência nos termos de Woolf e a sua união amorosa com Alice B. Toklas - a qual passou a ocupar o lugar até ali vago de sílfide flutuante dos Sábados, enquanto ela ocupava aquele deixado por Leo, que acabou se mudando posteriormente para a Itália.

Gertrude Stein realmente possuía tudo aquilo que Virginia Woolf declarou indispensável para o sucesso literário de uma mulher: era “livre” do ponto de vista financeiro, vivendo da renda de investimentos de sua família nos EUA; finita a “tutoria” de Leo, era senhora de si e de seu tempo ocioso; tinha um belo “teto todo dela” na *Rue de Fleurus*; e,

comportamento direito protestante. A maioria descreveu seu comportamento calmo e físico coberto como de aparência búdica ou a compararam a um ídolo hindu ou uma cariátide cambojana”). (BRAUN, 2011, p. 63-64, a tradução é minha)

²⁸ “De fato, ela era notada principalmente por seu silêncio, um silêncio quebrado por uma gargalhada vencedora, profunda, que deixava a impressão mais duradora sobre os visitantes”. (a tradução é minha).

²⁹ “Mas a quieta atenção de Gertrude ocultava a gestação criativa estimulada pelas pinturas, personalidades, e conversações ao redor dela. Treinada como uma pesquisadora médica, ela começou a usar o *salon* como um laboratório”. (a tradução é minha)

³⁰ “Sua falha em acreditar nela foi talvez o fator primário no rompimento permanente entre irmão e irmã”. (a tradução é minha).

jamais se casando com um homem, Stein foi, ao contrário, o “homem” da relação que manteve com Toklas pelo resto de sua vida. Os cães de estimação que criaram juntas com certeza não roubavam o seu precioso tempo particular como filhos o fariam, e ela era completamente livre para continuar com seu colecionismo de arte, investir energia em seus experimentos e carreira literária, além de trocar ideias em discussões com os outros “gênios” que a visitavam em sua casa, sendo, por fim, ouvida e respeitada. Mesmo a rotina doméstica, com seus vários afazeres diários, e a lida de receber os convidados constantes, não lhe diziam respeito diretamente: *eram preocupação exclusiva de sua “esposa” Alice*.

De certa maneira, o reconhecimento do “gênio” tão almejado por Stein só era plenamente possível através dos diversos privilégios masculinos. Ela, então, não pensou duas vezes em se utilizar dos privilégios de classe com os quais já contava para subverter e obter os outros que ainda não tinha, garantindo assim esse reconhecimento e enfatizando no processo a sua diferença em relação a “mulheres decorativas” como Fernande Olivier e Hedley Hemingway. Mas isso não significa que reconhecesse apenas a si mesma como uma mulher capaz e pensante, muito embora tenha afirmado certa vez a Picasso: “there are two geniuses in art today, you in painting and I in literature” (KLEIN, 2011, p. 248).³¹ Se assim fosse, ela jamais teria permitido a Toklas qualquer contato ou influência sobre o rumo de seus escritos.³² Enquanto “gênio”, já vimos que se colocava como “apenas mais um dos rapazes”, mas em relação às outras mulheres, ela fazia uma clara distinção entre as *femmes décoratives* já referidas e as *femmes d'intérieur* (BRAUN, 2011, p. 53), entre as quais incluía Amélie Matisse, esposa do pintor de mesmo sobrenome e mulher de decisão/ação na defesa dos interesses de sua família.

Braun nos chama a atenção para uma leitura mais acurada dos textos memoriais de Stein-Toklas no que concerne aos tópicos que apontariam para um suposto (e falso) desprezo de Stein pelas mulheres em geral:

Closer reading, however, reveals that *Gertrude acknowledge the key roles played by her domestic goddess, Toklas, and their loyal cook, Hélène*. And whereas Toklas chatted about perfumes, hats, and babies with several female *habitués*, *Gertrude dutifully recorded the presence of professionals such as Mildred Aldrich and Dr.*

³¹ “Há dois gênios na arte hoje, você na pintura e eu na literatura”. (a tradução é minha)

³² Na “autobiografia” de Toklas, lemos que esta atuou como revisora e datilógrafa dos originais manuscritos de Stein. Seu trabalho para a finalização de *The Making of Americans* foi fundamental. Depois da morte de Stein, ela tornou-se depositária de sua obra literária, atuando como organizadora, editora e divulgadora.

*Claribel Cone. The Saturday evening featured “New Women” such as the writers Mabel Dodge and Neith Boyce Hapgood, whose contacts were instrumental in furthering Gertrude’s career*³³. (BRAUN, 2011, p. 53, os grifos são meus)

Ademais, a lista de mulheres artistas que frequentaram os Sábados de Gertrude Stein (muitas delas solteiras) conta com nomes importantes: Anne Goldwaithe, Achille Schille, Kathleen Bruce, Grace Gassette, Janet Scudder, Grace Mott Johnson, Ethel Mars, Mand Hunt Squire, Mina Loy, Marguerite Zorach, Georgette Agutte, a miniaturista Myra Edgerly, a pintora Marie Laurencin (à época, amante de Guillaume Apollinaire) e Sonia Terk (futura Sra. Delaunay) (BRAUN, 2011, p. 53).

Certa vez, o marchand alemão Daniel-Henry Kahnweiler, o qual representou Picasso durante o seu período cubista e manteve boas relações com Stein, afirmou que ela lhe parecia ser “o grande homem da família”. Ele a colocou em uma posição em relação à literatura, ao lado de Picasso nas artes visuais e de Arnold Shoenberg na música (DEBRAY, 2011, p. 229), algo que ela aprovaria. Um outro episódio que deve ter significado a Stein uma pequena vitória foi aquele em que, em um envelope endereçado a ela em março de 1911, Picasso escreveu: “Para Senhorita Stein, Homem de Letras” (Idem, p. 224). Mais uma vez, foi ele quem melhor compreendeu e representou sua ambiguidade inerente.

1.5. ESCRIVE UMA ROSA ESCRIVE UMA ROSA ESCRIVE UMA ROSA ESCRIVE

Mas o episódio do rompimento de Gertrude e Leo Stein mostra que, mesmo reconhecendo-se extraordinária em seu *métier* desde jovem, ela parece ter sentido forte insegurança em relação à própria pesquisa literária, pelo menos no começo de sua carreira, quando desejou apoio e compreensão dos familiares e amigos mais próximos. É o que outro episódio de “sua autobiografia de Toklas” nos sugere:

O inverno seguiu. *Três Vidas* foi escrito. Gertrude Stein pediu para sua cunhada vir e ler. Ela veio e ficou profundamente comovida. Isso agradou imensamente a Gertrude Stein, *ela não acreditava que ninguém pudesse ler alguma coisa que ela tinha escrito e se interessar. Nessa época ela nunca perguntava a ninguém o que achava do*

³³ “Uma leitura mais atenta, contudo, revela que Gertrude reconhecia os papéis-chave desempenhados por sua deusa doméstica, Toklas, e a leal cozinheira de ambas, Hélène. E enquanto Toklas conversava sobre perfumes, chapéus e bebês com diversas *habitués* femininas, Gertrude registrou obedientemente a presença de profissionais tais como Mildred Aldrich e a Dra. Claribel Cone. A noite de sábado contou com a participação de “Novas Mulheres” tais como as escritoras Mabel Dodge e Neith Boyce Hapgood, cujos contatos foram instrumentais para promover a carreira de Gertrude”. (a tradução é minha)

trabalho dela, mas sim se estava interessado em lê-lo. Agora ela diz que se chegassem a ler seu trabalho teriam se interessado. (STEIN, 2009, p. 56, os grifos são meus)

Sobre isso, há também um trecho ainda mais revelador de seu gigantesco romance, *The Making of Americans*³⁴, em que expõe claramente essa sensação de insegurança diante de potenciais reações negativas dos outros em relação aos seus já bastante radicais experimentos narrativos:

*You write a book and while you write it you are ashamed for every one must think you are a silly or a crazy one and yet you write it and you are ashamed, you know you will be laughed at or pitied by every one and you have a queer feeling and you are not very certain and you go on writing. Then some one say yes to it, to something you are liking, or doing or making and then never again can you have completely such a feeling of being afraid and ashamed that you had then when you were writing or liking the thing and not any one had said yes about the thing*³⁵. (STEIN apud BURNS, 2011, p. 259, os grifos são meus)

Porém, o seu primeiro livro publicado foi *Três Vidas* (1909), que deve muito aos *Três Contos* (1877) de Gustave Flaubert, obra que Stein havia traduzido anteriormente como um tipo de exercício literário. Nesse livro, o conto “Um coração simples” oferece uma chave não só para acessar os três contos incluídos em *Três Vidas* (“A gentil Anna”, “Melanchta”³⁶ e “A boa Lena”), mas também para começar a compreender a busca literária de Stein na labuta de seu romance: Flaubert (2011, p. 9) desafiou-se em “Um coração simples” a “escrever sobre quase nada”, abdicando de um enredo complexo. Pois “quase nada” acontece na vida sua

³⁴ Algo como “A Construção dos Americanos”. O romance é uma espécie de épico familiar escrito no estilo circular e repetitivo de Stein, com um vocabulário deliberadamente reduzido e uso constante do particípio presente do inglês, como uma forma de obter o efeito de “eterno presente” tão caro a ela em suas narrativas. Tem como subtítulo: *Being a History of a Family's Progress* (“Sendo a história do progresso de uma família”), o que já revela algo das intenções experimentais de sua autora.

³⁵ “Você escreve um livro e enquanto você o escreve você se envergonha por cada um que deve pensar que você é tolo ou louco e ainda você o escreve e você está envergonhado, você sabe que todo mundo rirá ou sentirá pena de você e você tem um sentimento estranho e você não tem muita certeza e você continua a escrever. Então alguém diz sim para isso, para algo que você está gostando, ou fazendo ou construindo e então nunca outra vez você poderá sentir completamente esse sentimento de estar assustado e envergonhado que você teve então quando você estava escrevendo ou gostando da coisa e não ninguém disse sim para a coisa”. (a tradução é minha)

³⁶ Dos três contos, “Melanchta” é o mais longo, e também o bem-sucedido no que concerne aos recursos narrativos inusitados de Stein. Esses conseguem nos proporcionar tanto uma visão da complexa paisagem interna de seus personagens principais Melanchta Herbert e Jefferson Campbell, rodando em círculos com suas ideias fixas e obsessões particulares, quanto uma estranha percepção do alongamento do relacionamento de ambos, fadado desde o começo ao fracasso, mas estendido pelas hesitações de seus integrantes. Com protagonistas negros, o conto já foi acusado de conter caracterizações racistas, e ao mesmo tempo de ser um libelo feminista por conta da trajetória de sua personagem principal. Caetano Veloso traduziu fragmentos desse conto, os quais foram reunidos e publicados no décimo volume da revista soteropolitana *Código*, em 1983.

personagem principal, Félicité, uma empregada doméstica que serve à mesma senhora por toda a vida sem maiores ambições, mas que ganha e perde, ama e tem medo, não compreende e aceita, respira, vive e segue existindo até simplesmente falecer. O que importa no conto não é a vida da personagem como uma sucessão romanesca de eventos, mas a paisagem interna de seu declarado “coração simples”: Félicité é uma alma prosaica cujo psiquismo parece acontecer em um *eterno presente*...

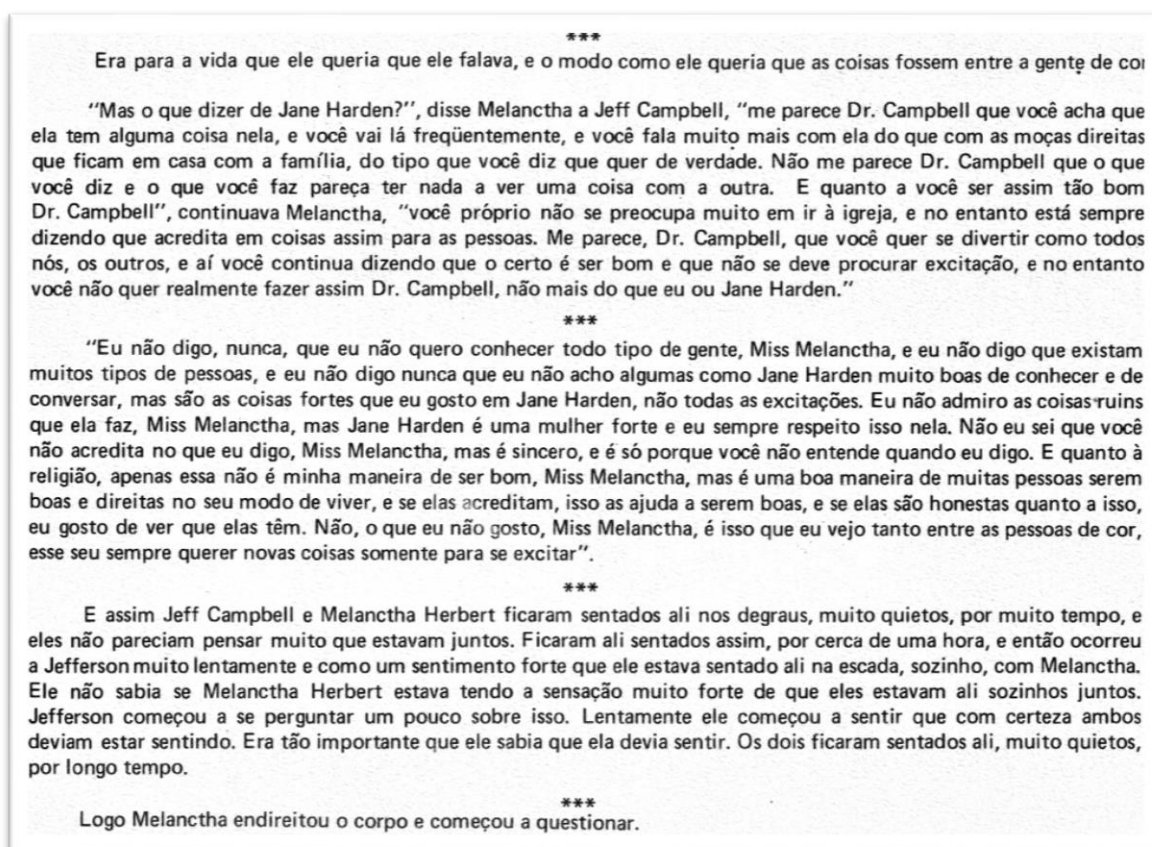
Impactada, Stein escreveu suas *Três Vidas* em uma linguagem reiterativa e circular, valendo-se de um vocabulário enganosamente simples e restrito (Figura 3). Libertar-se de um enredo complexo, nesse caso, equivaleu para ela concentrar-se no *texto em si* de forma *processual e material*, em busca de realizar na linguagem aquele “eterno presente” que se dobra sobre si mesmo através de sequências de repetições, algo que ela também reconhecia na pintura de Cézanne, a qual considerava a sua outra matriz ao lado da escrita de Flaubert:

Neste particular, retomemos o texto da autobiografia: “eu sinto com meus olhos [...] com meus olhos vejo palavras e frases”. *Ela compõe a página com os olhos, assim como Cézanne, Picasso e Matisse compunham a tela*. Interessou-lhe no convívio com os pintores a feitura da obra – o modo de composição, a ética da forma. *Ela transpôs o saber visual para a escrita literária*. (SANTIAGO, 2009, p. 274, os grifos são meus)

Esses procedimentos tornaram-se mais evidentes no já referido *The Making of Americans*, publicado em 1925, mas escrito antes da I Guerra Mundial, entre 1903 e 1911. A princípio tão monumental quanto assustador pela quantidade de páginas (10.001), dele já se disse que “é uma tentativa de construir um *continuum* espaço-temporal cubista” (BRADBURY et al, 1989, p. 512):

Seus métodos são sincrônicos, alógicos, baseados na *repetição e acumulação de motivos verbais*. *A simplicidade léxica gera complexidade através de uma reformulação padronizada*, estilo que se mostra melhor em alguns de seus retratos verbais, como analogias cubistas diretas. (Idem, p. 512-513, os grifos são meus)

Figura 3. Caetano Veloso. *Fragmentos selecionados e traduzidos do conto “Melanctha”* (1983)



Fonte: CÓDIGO 8, 1983, p. 43.

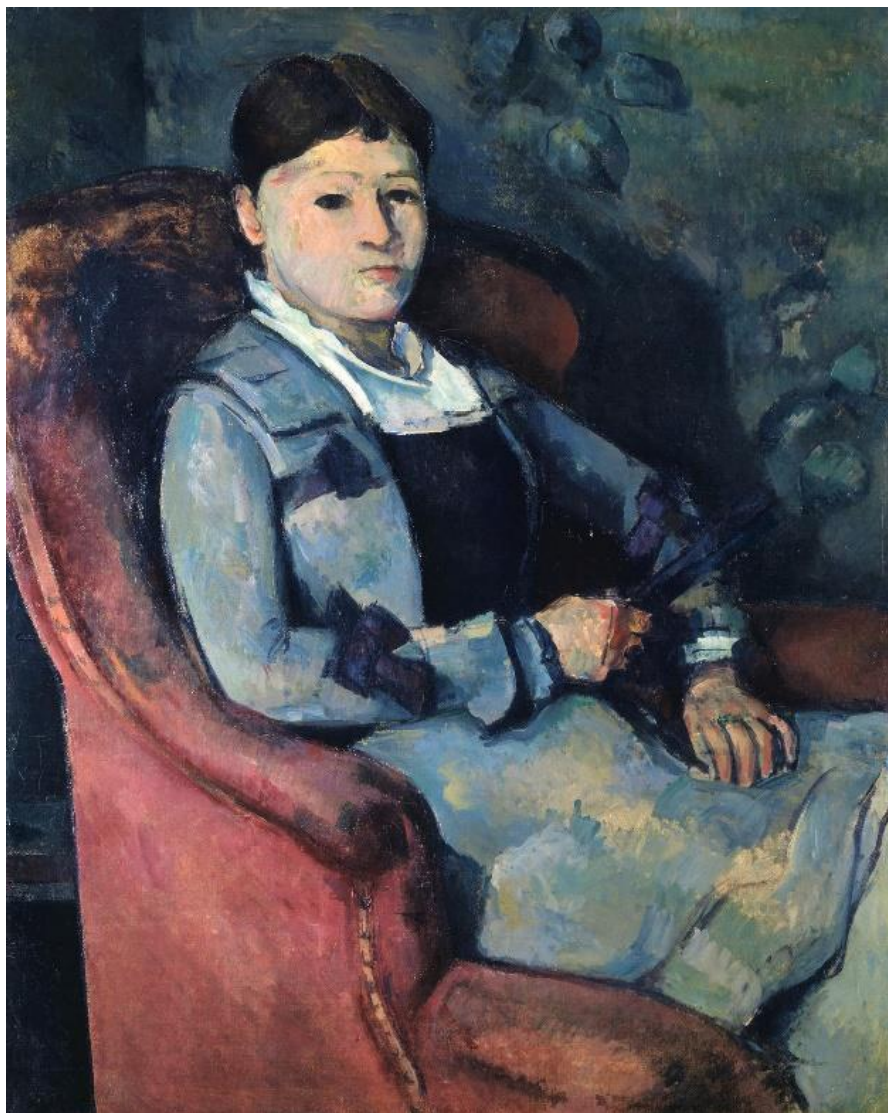
Seus estudos anteriores em Psicologia da Percepção e Escrita Automática com William James, nos tempos da faculdade de Psicologia também tiveram um papel importante em sua trajetória em busca de formas novas de “narrar” e “retratar” as personagens. Igualmente, a leitura do *Sexo e Caráter* de Otto Weininger a impactou, fazendo-a mudar de direção em relação ao texto original (BURNS, 2011, p. 259). Mas, segundo Rabinow (2011, p. 43), “she drew inspiration from the painting on her walls”.³⁷ Debray (2011, p. 223) afirma ainda que “what is important to remember where Gertrude is concerned is that she would embrace her calling as a writer thanks to the presence in her life of those works, especially the tutelary paintings *Madame Cézanne with a Fan* (Figura 4) and *Woman with a Hat* (Figura 5)”.³⁸ Stein mesmo escreveu certa vez, sobre seus primeiros escritos ficcionais: “I’m very proud of it,

³⁷ “Ela se inspirou nas pinturas em suas paredes”. (a tradução é minha)

³⁸ “O que é importante lembrar no que diz respeito à Gertrude é que ela abraçaria seu chamado como escritora graças à presença na sua vida daquelas obras, especialmente as pinturas tutelares *Madame Cézanne com um leque* e *Mulher com um chapéu*”. (a tradução é minha)

nothing will discourage me. I think it a noble combination of Swift and Matisse”³⁹ (RABINOW, 2011, p. 38).

Figura 4. Paul Cézanne. *Mulher com um leque* (1878 – 88)



Fonte: <https://www.buehrle.ch/en/collection/artwork/detail/madame-cezanne-with-a-fan/>
(acesso em 27.03.20)

A convivência com Picasso em pessoa e com os diversos estudos e pinturas do artista que Stein mantinha em sua coleção, nas paredes de seu estúdio na *Rue de Fleurus*, foram bem mais fundamentais para o pleno desenvolvimento e legitimação pública de sua escrita. A multiplicidade de estudos, a repetição dos mesmos temas, as simplificações dos rostos e

³⁹ “Eu estou muito orgulhosa disso, nada me desencorajará. Eu penso nisso como uma nobre combinação de Swift e Matisse”. (a tradução é minha)

corpos através de hachuras, curvas e contracurvas, permitiu uma pesquisa conceitual e formal semelhante à sua no campo das letras (DEBRAY, 2011, p. 225). Ainda segundo Debray (Idem, p. 228), “cubism provided a foundation for her literary pursuits, it gave legitimacy to her research into the object, the flatness of the continuous present, and a syntax that was taken apart and deconstructed as she played with the oral nature of repetition”.⁴⁰

Figura 5. Henri Matisse. *Mulher com um chapéu* (1874)



Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/f/fb/Matisse-Woman-with-a-Hat.jpg>
(acesso em 27.03.20)

⁴⁰ “O cubismo proveu a fundação para a sua busca literária, deu legitimidade para a sua pesquisa sobre o objeto, a planicidade do presente contínuo, e uma sintaxe que foi separada e desconstruída enquanto ela jogava com a natureza oral da repetição”. (a tradução é minha)

De fato, Stein foi capaz de se alimentar do espírito do cubismo que tanto admirava, principalmente através das obras de Picasso e Juan Gris, enquanto o traduzia para as letras. Ela também se tornou uma célebre “retratista” por assim dizer, desenvolvendo um gênero literário entre a prosa curta e a poesia que se tornaria absolutamente identificado consigo e seu estilo pessoal. Produziu retratos literários de Cézanne, Matisse, Picasso, Duchamp e de muitas outras pessoas com quem conviveu. O seu retrato de Picasso⁴¹ provavelmente pretendia ser tão “fidedigno” a ele quanto aquele que, um dia, ele pintou dela (Figura 6).

1.6. ALGUNS TENROS BOTÕES

No decorrer de sua carreira, escrever sobre “quase nada”, à maneira de Flaubert e seu “coração simples”, acabou por levar Stein a escrever de fato sobre “as coisas em si” como quem escreve sobre “coisa alguma”, mas valendo-se de “alguma coisa”. Stein tornou-se uma das maiores prosadoras/poetas de significantes da literatura moderna, evidenciando a materialidade das palavras da língua inglesa, vistas como seus únicos veículos possíveis de autoexpressão. Mesmo vivendo em Paris por tantos anos, dizia praticamente nunca ler nem escrever em francês.

(...) eu sinto com meus olhos e não faz nenhuma diferença para mim em qual língua eu escuto, eu não escuto numa língua, eu escuto tons de vozes e ritmos, mas com meus olhos eu vejo palavras e frases e para mim só existe uma língua e é o inglês. Uma das coisas de que gostei todos esses anos foi de estar cercada por gente que não sabe inglês. Me deixou mais intensamente sozinha com meus olhos e meu inglês. Não sei se teria sido possível possuir o inglês tão completamente para mim de outra forma. (STEIN, 2009, p. 74-75, os grifos são meus)

Stein rejeitou procedimentos vanguardistas como a criação de palavras novas e a fusão ou justaposição de palavras de línguas diferentes, tornados célebres por seus dois principais “desafetos”, James Joyce e Ezra Pound, os quais, já se disse, não eram bem-vindos em sua casa-salão. Sobre esses tipos de experimentos literários, chegou a escrever sob a máscara de Toklas para quem, reafirmando o trecho acima, “a língua inglesa era o seu instrumento e com a língua inglesa a tarefa tinha de ser cumprida, o problema solucionado” (STEIN, 2011, p. 123).

⁴¹ Intitulado *If I Told Him, a Completed Portrait of Picasso* (“Se eu lhe contasse, um Retrato Completo de Picasso”) foi escrito em 1923 e publicado pela primeira vez na revista estadunidense *Vanity Fair*. Posteriormente, foi incluído na coletânea *Portraits and Prayers* (“Retratos e Preces”) em 1934.

Figura 6. Gertrude Stein. *Fragmento de If I told him, a Completed Portrait of Picasso* (1923)

If I told him would he like it. Would he like it if I told him. Would he like it
would Napoleon would Napoleon would would he like it.
If Napoleon if I told him if I told him if Napoleon. Would he like it if I told him if I told
him if Napoleon. Would he like it if Napoleon if Napoleon if I told him. If I told him if
Napoleon if Napoleon if I told him. If I told him would he like it would he like it if I told him.
Now.
Not now.
And now.
Now.
Exactly as as kings.
Feeling full for it.
Exactitude as kings.
So to beseech you as full as for it.
Exactly or as kings.
Shutters shut and open so do queens. Shutters shut and shutters and so shutters shut and
shutters and so and so shutters and so shutters shut and so shutters shut and shutters and so.
And so shutters shut and so and also. And also and so and so and also.
Exact resemblance to exact resemblance the exact resemblance as exact resemblance, exactly
as resembling, exactly resembling, exactly in resemblance exactly and resemblance. For this is so.
Because.
Now actively repeat at all, now actively repeat at all, now actively repeat at all.
Have hold and hear, actively repeat at all.
I judge judge.
As a resemblance to him.
Who comes first. Napoleon the first.
Who comes too coming coming too, who goes there, as they go they share, who shares all,
all is as all as as yet or as yet.
Now to date now to date. Now and now and date and the date.
Who came first Napoleon at first. Who came first Napoleon the first. Who came first,
Napoleon first.
Presently.
Exactly do they do.
First exactly.
Exactly do they do.
First exactly.

Fonte: <https://www.poetryfoundation.org/poems/55215/if-i-told-him-a-completed-portrait-of-picasso>
(acesso em 27.03.20)

Ainda segundo Stein-Toklas (2011, p. 123), “o uso de palavras fabricadas a ofendia, era uma fuga para um emocionalismo imitativo”. Sua radicalidade voltou-se então para o arranjo de sentenças (frases, como costumava dizer) obsessivamente construídas, destacando nelas, através das várias repetições e subordinações, aspectos rítmicos não somente sonoros, mas

também viso-gráficos. Voltou-se também para a unidade-palavra inglesa em si, cada vez mais simples, atomizada e evidenciada em seus aspectos mais “palpáveis”, sendo que um marco dessa trajetória é *Tender Buttons* (1914)⁴² - uma pequena coletânea de prosas poéticas aparentemente ininteligíveis, na qual Stein reuniu em volume “retratos textuais” aparentemente alógicos de objetos, alimentos e ambientes, como se pode perceber no fragmento abaixo:

ROASTBEEF

In the inside there is sleeping, in the outside there is reddening, in the morning there is meaning, in the evening there is feeling. In the evening there is feeling. In feeling anything is resting, in feeling anything is mounting, in feeling there is resignation, in feeling there is recognition, in feeling there is recurrence and entirely mistaken there is pinching. All the standards have steamers and all the curtains have bed linen and all the yellow has discrimination and all the circle has circling. This make sand. (STEIN, 2019, p. 35)

Se em *Portraits and Prayers* ela reuniu alguns de seus “retratos textuais” de amigos igualmente “geniais”, antes disso, em *Tender Buttons*, reuniu menos retratos do que *still lives*⁴³, divididas em três categorias: *objetos, comida e quartos*. Stein voltou seu olhar para o interior de sua casa e da vida doméstica (reino aparentemente pertencente à Toklas) para representar com palavras a natureza “peculiar” de seus silenciosos componentes: *caixas, guarda-chuvas, selos, pratos, garrafas, chapéus, folhas de papel, rosbifes, açúcar, leite, ovos, maçãs, bolos e batatas*, entre tantos outros.

As dificuldades de tradução, mais precisamente de transcrição⁴⁴ dessas pequenas prosas poéticas de Stein, para aqueles que conhecem um pouco de inglês, saltam diretamente

⁴² Pode-se traduzir como “Botões tenros”. A princípio, o título parece se referir a botões de flores. Mas, como tudo nessa pequena obra, a expressão não parece realmente “significar” algo da maneira convencional, ou se conectar de maneira imediata com o conteúdo dos textos integrantes à primeira vista.

⁴³ Segundo Debray (2011, p. 228), as naturezas mortas eram um tema básico dos quais se valiam os cubistas para seus experimentos formais, e não gratuitamente Gertrude Stein também compôs as suas.

⁴⁴ A tradução de textos poéticos é um imenso desafio: dado à inseparabilidade entre forma e conteúdo, há de se esperar sempre uma perda imensa de força, praticamente irreparável, quando os mesmos são traduzidos apenas levando-se em consideração o sentido ordinário dos versos. O resultado quase sempre é de uma pobreza decepcionante. A postura do “transcriador”, defendida pelos poetas concretos paulistas históricos, procura vencer a tarefa por outro caminho: traduzir poesia é *traduzir a sua forma*, como afirma Haroldo de Campos (1977, p. 98). Dessa feita, o que se propõe é recriar a “estrutura” do poema na sua passagem da língua original para a que o recebe, o que pode inclusive significar o uso de diversas liberdades, por parte do transcriador, no que concerne ao “significado” original das palavras, ou mesmo na manutenção das mesmas na estrutura recriada. Ainda nas palavras de Haroldo de Campos: “na tradução de um poema, o essencial não é a

aos olhos: há uma tecedura bem amarrada de ecos e repetições sonoro-gráficas que impressiona por sua coesão, além da presença oculta de diversos jogos de palavras. Como, por exemplo, traduzir satisfatoriamente para o português a frase *in the inside there is sleeping, in the outside there is reddening*⁴⁵, dando conta de todos os seus jogos gráficos (por exemplo, a proposital semelhança entre as formas tipográficas de “n” e “h” e a sequência de “i”), sonoros e rítmicos em uma forma convincente em nosso idioma, e não apenas fixando-se no mero significado das palavras e das frases que, ademais, não são aqui o que se esperaria delas? Há uma rede intrincada de sons vocálicos (“ee”, “eh”, “e”, “i”, “aw”) e consonantais (“n”, “ng”, “d”, “th”, “s”, “r”) ingleses ecoando uns aos outros tanto para os ouvidos quanto para os olhos, praticamente impossível de se recuperar totalmente em outro idioma, mesmo que germânico.

Talvez “Roastbeef” e os outros tenros botões de Stein *funcionem melhor* para um leitor hipotético que conheça o alfabeto e a fonética do inglês, mas não o significado pleno das palavras dentro daquele idioma. E que, assim como afirmou fazer a própria Stein, “sinta com os olhos” e “ouça tons e ritmos” ao invés das palavras e frases de um idioma. Há aqui aquela musicalidade mântica já referida anteriormente no célebre verso da rosa, e diversos padrões compostos pelo engenhoso arranjo das letras que não serão devidamente percebidos e valorizados por alguém apenas em busca de *meaning* (sentido como significado), em detrimento do *feeling* (sentido como sentimento ou sensação)⁴⁶. Porém, os trocadilhos escondidos necessitam de um conhecimento mais autônomo do vocabulário e da gramática do inglês para serem percebidos: em *all the curtains have bed linen* (“todas as cortinas têm roupa de cama”) há, por exemplo, um jogo sonoro-semântico com o homófono *all the curtains have bad linen*⁴⁷ (“todas as cortinas têm tecido ruim”). Da mesma maneira, o último verso, *this make sand* (“isso faz areia”) soa parecido com *this make sense*⁴⁸ (“isso faz sentido”) ou *this make send* (“isso faz enviar”): procurar aqui por algo como um discurso “lógico” com

reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada essa mensagem, da *informação estética*, não da informação meramente semântica” (Idem, p. 100).

⁴⁵ Ao pé da letra, ela pode ser traduzida como “do lado de dentro há sono, do lado de fora há avermelhar” (a tradução é minha).

⁴⁶ Não à toa, Stein contrapõe em “Roastbeef” essas duas palavras: *meaning* versus *feeling*.

⁴⁷ A palavra inglesa *linen* tem muitas traduções: pode ser traduzida como tecido de linho e, por extensão, peças feitas do mesmo tecido, tais como lençóis e outras roupas de cama.

⁴⁸ É interessante notar que a palavra *sense* consegue reunir em si *meaning* e *feeling*, servindo de sinônimo para ambas.

“começo, meio e fim”, ou por um eu lírico individualizado e facilmente identificável, é uma tarefa fadada ao fracasso.

ROSBIFE

*Por dentro é dormir, por fora é carmim, na manhã há sentido, na noite há sentir. Na noite há sentir. Em sentir é descanso, em sentir tudo assenta, em sentir tudo aceita, em sentir se conhece, no sentir recorrência e erro e por inteiro há um ferir. Todo padrão tem vapor e toda cortina tem roupa e todo amarelo separa e todo círculo circula. Faz sentido.*⁴⁹

1.7. ANTÍPODAS, MAS NEM TANTO

David Lodge, ao analisar *Tender Buttons* dentro da produção geral de Stein, vê similaridades entre os procedimentos adotados por ela e os dos dadaístas. Mas afirma que os resultados são só superficialmente semelhantes, pois se para os primeiros o objetivo seria “desafiar a racionalidade humana e/ou demonstrar que a natureza é capaz de gerar os seus próprios significados” (1989, p. 400), para Stein o que estaria em jogo é “uma estética da compreensão, uma busca da coisa em si mesma” (Idem, p. 401). Alfandary (2011, p. 256) diz que “the portraits are an attempt to capture the singularity that each individual carries within”⁵⁰. Para reforçar seu argumento, esse autor recupera uma frase da própria Stein: “but in my portraits I had tried to tell what each one is without telling a story” (Idem).⁵¹ Mas voltemos a Lodge:

Esta é, essencialmente, a poética simbolista – exposta por Mallarmé em termos de evocação e sugestão, por Pound em termos da “imagem”, por Eliot em termos de “correspondente objetivo”. (...) afora a apresentação tipográfica, as seções de Tender Buttons são indistinguíveis dos poemas líricos simbolistas ou surrealistas. Como diz Jakobson, a prosa avança basicamente por contiguidade, e a narrativa é inseparável do eixo combinatório da linguagem; o descaramento desse aspecto da linguagem retira totalmente o escritor do âmbito da ficção em prosa - e, no caso de Stein, do âmbito da comunicação dotada de sentido, num grau muito raro no modernismo. (LODGE, 1989, p. 401, os grifos são meus)

⁴⁹ Apresento aqui uma primeira tentativa pessoal de transcrição dessa prosa-poema de Stein, em lugar de uma tradução literal que, de qualquer maneira, não daria conta de evocar a radicalidade do texto.

⁵⁰ “Os retratos são uma tentativa de capturar a singularidade que cada indivíduo carrega dentro de si”. (a tradução é minha)

⁵¹ “Mas em meus retratos eu tentei contar o que cada um é sem contar uma história”. (a tradução é minha)

Já Scott (1989, p. 167) diz que o poema simbolista “é animado (...) pelo olho que vagueia incessantemente, para a frente e para trás, por sobre a página, preso num instante sempre recorrente e de importância variável”. Afirma ainda que “a ausência de direção entusiástica da frase, como diz Mallarmé em *Cris de vers* (...), possibilita uma arte que deve mais às formas do que ao poeta” (Scott, 1989, p. 167). Seguindo ainda os argumentos de Lodge (1989, p. 401), o “objetivo artístico geral” de *Tender Buttons*, assim como o de *The Making of Americans* é o de “apresentar essa qualidade fugidia, a ‘existência’”:

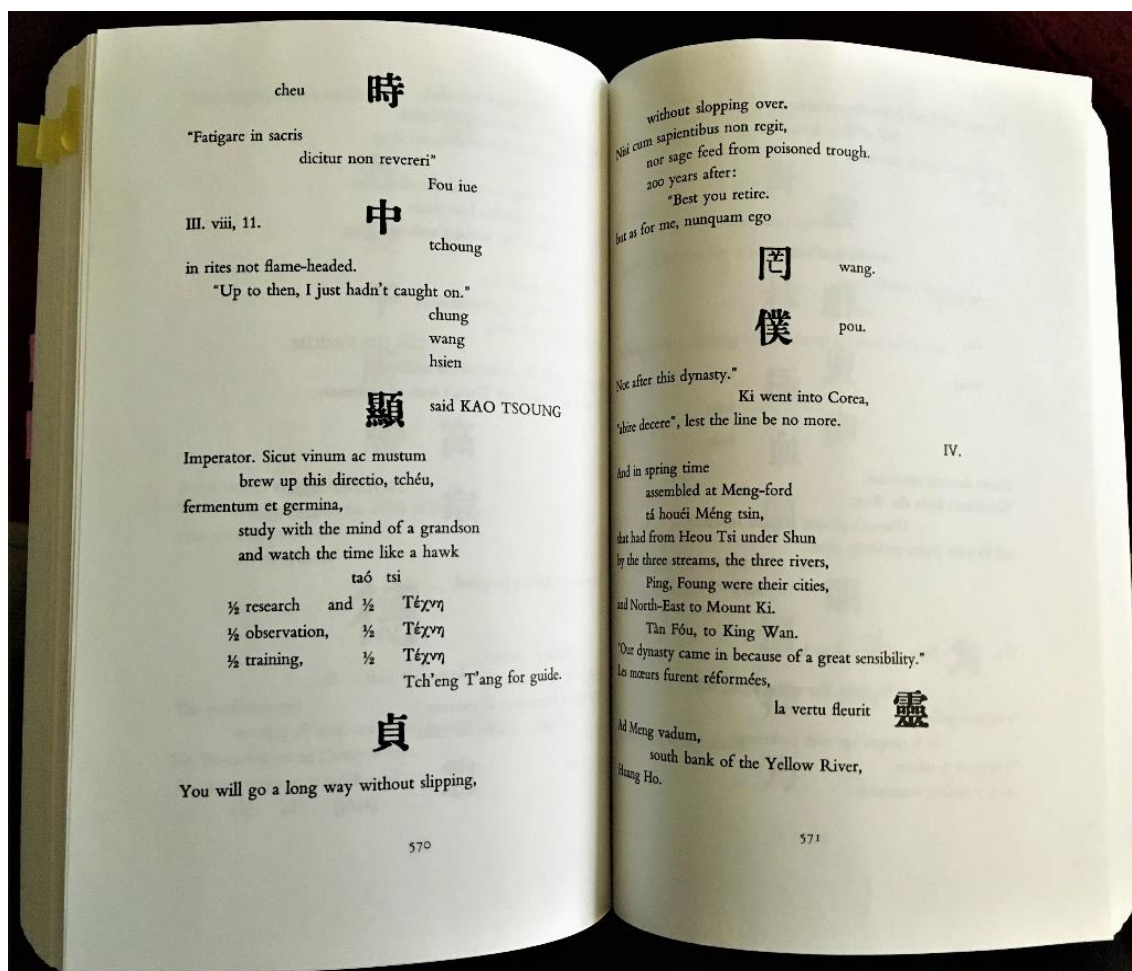
Em Gertrude Stein, o uso da repetição com ligeiras variações, em sua prosa metonímica anterior, gera o efeito de converter o dinâmico em estático, o temporal em espacial; *isso está de pleno acordo com o propósito do verso simbolista e imagista, orientado para a metáfora, ou com a definição de Pound sobre a “imagem” em si, que “apresenta um complexo intelectual e emocional num instante de tempo”*. Essa instantaneidade é, necessariamente, uma ilusão, dado o caráter sequencial da linguagem, mas *é uma ilusão mais fácil de ser obtida na poesia do que na prosa. Stein mostrou como a prosa poderia alcançar efeitos semelhantes*. (Idem, os grifos são meus)

Apesar de todas essas semelhanças insuspeitas entre dois criadores que escolheram caminhos tão diferentes (Stein, particularmente, detestaria constatar que estava tão próxima assim das teorias de Pound em seus objetivos e resultados), *Tender Buttons* não deixa de ser praticamente o antípoda de uma obra como *The Cantos* (Figura 7), por caracterizar-se como uma seleta de prosas poéticas curtas divididas em seções, e que tem como matéria-prima um vocabulário extraído do registro mais básico do inglês e do universo de elementos comuns da vida doméstica, publicada em forma de livreto: “It is tempting to say that *Tender Buttons* says something feminist, something queer⁵², something opposed to those big modernist epics such as T. S. Eliot’s *The Waste Land* or Ezra Pound’s *The Cantos*, works that were being written at the same time Stein was writting hers” (SPAHR, 2019, p. 111).⁵³

⁵² Em livre tradução, *queer* pode significar “estranho”, “esquisito”, “desviante” e, no contexto anglófono, é/foi um termo de acusação para agredir homossexuais. Com o advento das mobilizações pelos direitos LGBTQIA+ e a liberação sexual ao longo das décadas de 1970 e 1980, o termo adentrou a reflexão teórica para repensar a forma de constituição de subjetividades e relações de poder, especialmente relacionadas às temáticas de sexualidade e gênero. Os escritos de Foucault contribuíram para a conformação posterior de uma teoria *queer* que contemporaneamente ocupa grande espaço na academia e nos movimentos sociais. Ver mais em ABIGAIL, 2017.

⁵³ “É tentador dizer que *Tender Buttons* diz algo feminista, algo *queer*, algo oposto a esses grandes épicos modernistas tais como o *The Waste Land* de T. S. Eliot ou *The Cantos* de Ezra Pound, obras que foram escritas ao mesmo tempo em que Stein estava escrevendo as delas”. (a tradução é minha).

Figura 7. Ezra Pound. *Fragmento de The Cantos*



Fonte: <http://metadefect.com/wp-content/uploads/2016/02/pound-85.jpeg>
(acesso em 24.04.2020)

Até mesmo em suas trajetórias pessoais, Stein e Pound são *opostos e complementares*: de personalidade carismática, atuando como figura de proa de vanguardas como o Imagismo e o Vorticismo, agitador cultural, divulgador, editor, teórico e crítico revolucionário das formas poéticas, Pound voltou-se em *The Cantos* para um desses projetos “maiores que a vida”, revisitando o gênero épico ao mesmo tempo em que utilizou-se do ideograma chinês⁵⁴ como

⁵⁴ Estudiosos da língua chinesa, como Viviane Alleton, rejeitam a classificação dos caracteres chineses como “ideogramas”: “Os caracteres chineses foram chamados ideogramas porque se supunha não terem relação fônica com uma língua falada e representarem diretamente ideias” (2010, p. 9). Para basear seu argumento, ela relembra que Leibniz e outros “que buscavam inventar uma ‘língua universal’, acreditaram ver na escrita chinesa uma prova do fundamento de sua hipótese, segundo a qual uma escrita pode funcionar independentemente de

método de composição em uma imensa obra polifônica e polilíngua.⁵⁵ *The Cantos* seria então o resultado da

(...) interpenetração de estruturas, a interpenetração de temas e motivos. *O básico: a dialética entre os métodos de montagem ou princípios do ideograma* (...) com a ideia de metamorfose (Ovídio). *Por isso, nos mesmos Cantos, passa-se muitas vezes, como de flash a flash, de um tema, assunto, mote ou alusão para outro, heterogêneo, rompendo-se assim com os cânones da linearidade* (...) Em paralelo, não apenas a reprodução dos ideogramas chineses e das passagens em grego, como *inúmeros trechos ou fragmentos e expressões em diversas línguas estrangeiras*. (GRÜNEWALD, 2006, p. 19, os grifos são meus)

Já Stein, como visto até aqui, tinha uma personalidade idiossincrática, embora gostasse de ter jovens escritores admiradores, como Ernest Hemingway, ao redor de si, e sobre os quais exerceu uma certa influência. Mas ela foi, de certa maneira e por vontade própria, *a vanguarda de uma pessoa só*, sempre obstinada na construção de sua aura pessoal e carreira literária. Seu diálogo com o cubismo nascente foi fundamental para o desenvolvimento de sua poética prolixa, mas rarefeita, embasada na oralidade da língua inglesa manejada de maneira reiterativa e circular. Aventurou-se pelo conto, novela e romance, mas foi com obras como *Tender Buttons* que marcou sua diferença maior, criando seus retratos literários não-literais, as suas sugestivas naturezas mortas.

O poeta concreto, crítico e tradutor carioca José Lino Grünewald (ele mesmo um tradutor de *The Cantos*) definiu Ezra Pound como:

(...) o maior poeta pagão neste mundo “cristão e ocidental”. Mas não se trata apenas disso. Ele é também o maior poeta “participante” dentro deste mesmo mundo “cristão e ocidental” – o maior poeta anticapitalista. E, nisso, durante diversas partes

toda referência à expressão oral. (...) Diríamos hoje que eles interpretavam o sistema gráfico chinês como uma lógica formal” (Idem, p. 8-9). Alleton prefere os termos *caractere chinês* ou *sinograma* (Ibidem, p. 12). No caso de Pound, sob a influência das ideias do filósofo estadunidense Ernest Fenollosa, o mesmo concebeu o chamado “método ideogrâmico” de compor: uma espécie de “poética da justaposição e sugestão”, reconhecida por Serguei Eisenstein e utilizada por ele também na montagem cinematográfica. Evocando o próprio Pound, Haroldo de Campos definiu o método ideogrâmico como aquele que “permite produzir uma definição de ‘vermelho’ a partir da justaposição das pinturas abreviadas de ‘rosa’ + ‘ferrugem’ + ‘cereja’ + ‘flamingo’ (...) o que importa aqui, porém, é o processo de ‘sugestão’ por extensão, a partir do concreto (...), da ‘lógica da relação’” (CAMPOS, 2000, p. 94).

⁵⁵ José Lino Grünewald enumerou, no seu pequeno texto de apresentação à sua tradução de *The Cantos* (2006, p. 16-18), as diversas facetas de Ezra Pound: poeta; ensaísta; redescobridor de poetas esquecidos como Cavalcanti, Laforgue e Corbière; descobridor/empresário de poetas e escritores como James Joyce, T. S. Eliot e Ernest Hemingway; tradutor; epistológrafo; músico; teórico, com seu famoso sistema de classificação de poemas entre melopeia, fanopeia e melopeia, e de escritores e poetas entre inventores, mestres e diluidores; político, com sua atuação de militância anticapitalista (muito embora ele tenha se associado ao fascismo italiano).

dos Cantos, sabe contrapor a naturalidade do comportamento, do estar pagão, à hipocrisia da civilização cristã. *Dizia ser legítimo substituir o Velho Testamento, como texto sagrado, pelas Metamorfoses, de Ovídio*. Enfim, em matéria de criar, do fazer, constitui a sua obra um dos lances mais elevados da poesia no século atual. (Idem, p. 16, os grifos são meus)

Mas esse mesmo Ezra Pound, registrado como “bondoso” e “generoso” nas memórias de Ernest Hemingway⁵⁶, foi simpático, em algum momento de sua vida, assim como a própria Stein, às ideologias totalitárias que surgiram e cresceram durante a primeira metade do século XX. Em 1924, Pound mudou-se para Rapallo, na Itália, e “suas crescentes preocupações fiscal-culturais levaram-no a ver Mussolini como um salvador econômico” (BRADBURY et al, 1989, p. 510). Em sua defesa, Grünewald reafirmou a

(...) sua posição permanente antiusura, antidinheirocracia, antibanqueiros / corretores / intermediários; e bastando ler Cantos como o XII, XIV, XV, XLV, XLVIII ou LI – o seu apoio a Mussolini foi um desvio idealista, vazado em evidente boa-fé, que não o impedia, mesmo assim, de chamar Il Duce de “campônio vulgar” e Hitler de “histérico”, enquanto ao mesmo tempo, alegava que seus ataques radiofônicos não eram, contra sua nação, os EUA, mas contra o governo de Roosevelt – enfim, de qualquer forma, pagou caro pelo simples verbo e a pecha de traidor: foi trancafiado na gaiola do campo de concentração em Pisa e, depois, internado, como louco, no Hospital de Santa Elizabeth, em Washington, em 1946, do qual somente sairia em 1958 – foi nessa época, melhor dizendo, um pouco antes, em dezembro de 1957, que escreveu mais uma carta a Augusto e Haroldo de Campos, propondo a hipótese de vir para o Brasil. (GRÜNEWALD, 2006, p. 17-18, os grifos são meus)

No mínimo paradoxal, Pound era desta feita feita pelo menos dois, como nos diz Gerald Thomas (2006, p. 8): “aquele que defendia Mussolini e aquele que defendia uma América para a qual nunca mais queria retornar”. Ainda refletindo sobre a importância capital de Pound, Thomas se pergunta: “Quem foi o primeiro poeta concreto da História? Mallarmé? Malevich com seu quadro negro colocado em cima da porta? Joseph Albers com Branco sobre o Branco? Marcel Duchamp com sua Roda de Bicicleta? Os Irmãos Campos? Ezra Pound?” (Idem, p. 10).

⁵⁶ Grünewald, no texto citado aqui, utilizou-se de um fragmento das memórias de Hemingway em defesa de Ezra Pound, que diz o seguinte: “(...) Pound consagra, digamos, um quinto de seu tempo à poesia e, o restante, a ajudar seus amigos, do ponto de vista material e artístico. Defende-os quando são atacados, consegue-lhes publicação nas revistas e tira-os da prisão. Empréstos dinheiro, vende seus quadros. *Apresenta-os a mulheres ricas*” (HEMINGWAY apud GRÜNEWALD, 2006, p. 18, o grifo é meu). Como já dito antes, não concordo com o argumento de anacronismo quando leio registros como esses me usando de um arcabouço teórico atual. Hemingway desconfiava de mulheres “verdadeiramente ambiciosas” e parecia achar um sinal legítimo de afeição entre homens o fato deles instrumentalizarem mulheres uns para os outros. E ao que parece, se confiarmos em seu relato, Pound também.

Mas, sintomaticamente, prossegue se perguntando: “Gertrude Stein no *The Making of Americans*?” (Ibidem).

Muito embora Stein se sentisse o “gênio-gêmeo” de Picasso, todo duo de arquinimigos é, no fundo, a antítese e o espelho do outro, e não é surpresa que essa regra também valha para ela e Pound. Ainda assim, *Tender Buttons* é o oposto de um épico grandiloquente como *The Cantos*, e é também o oposto do realismo e nacionalismo literários característicos do final do século XIX. Jean Cocteau apelidou os tenros botões de Stein, sintomaticamente, de *radiotelegramas*, elogiando-os pela concisão e “abruptas mudanças de tema” (DEBRAY, 2011, p. 233). Por tudo isso, a referida obra obteve o reconhecimento como uma das mais importantes da literatura do século XX:

That *Tender Buttons* is revolutionary has been said many times. What is meant by this is something about how it is made, something about its aesthetics, not something about its political affiliations. It is a work, the story goes, that broke apart the aesthetic conventions of Literature, of nineteenth-century literature, of realism, of literary nationalism. It is often said to be *sui generis*. And a hundred years later, there is no denying that *Tender Buttons* is a major work. One that continues to do some breaking⁵⁷. (SPAHR, 2019, p. 109, os grifos são meus)

1.8. O OCASO DA ROSA

Mas Miss Stein era, como já se disse aqui, portadora de uma personalidade idiossincrática: embora fosse secular, era bastante orgulhosa de sua ascendência judaica, e não a escondia. Pelo contrário, criticava quem o fazia para obter aceitação na sociedade gentia (BRAUN, 2011, p. 63). Porém, já vimos anteriormente, isso não a impediu de ler o também antissemita *Sexo e Caráter* com interesse, a ponto da obra ter influenciado a sua caracterização de personagens em *The Making of Americans*. As ideias de Otto Weininger sobre a natureza dos sexos/gêneros parecem ter feito sentido para ela, mesmo sendo uma “lésbica masculinizada”, ou justamente por isso. Penso que, mais do que a caracterização da “feminilidade” como algo “passivo” e “disposto a ser possuído” (a paisagem interna das “esposas” que ela aparentava desprezar), o que calou mais fundo em Stein foi o conceito de

⁵⁷ “Que *Tender Buttons* é revolucionário se tem dito muitas vezes. O que se quer dizer com isso é algo sobre como ele foi feito, algo sobre sua estética, e não algo sobre suas afiliações políticas. Ele é uma obra, conta a história, que rompeu as convenções estéticas da literatura, da literatura do século XIX, do realismo, do nacionalismo literário. Se diz frequentemente dela que é *sui generis*. E cem anos depois, não há como negar que *Tender Buttons* é uma grande obra. Uma que continua a romper convenções”. (a tradução é minha)

gênio como um *privilégio inato e elitista: uma distinção de superioridade que alguns “homens” tem, mas a maioria não.*

Sua origem judaica e seu relacionamento com Toklas também não a impediram de admirar o Marechal Phillippe Pétain, colaborador da invasão nazista da França e chefe de estado do Regime de Vichy de 1940 a 1944 (DEBRAY, 2011, p. 238). Porém, graças à sua ligação pessoal com Bernard Faÿ, diretor da Biblioteca Nacional Francesa durante a ocupação daquele país, ambas obtiveram proteção e sobreviveram (DEBRAY, 2011, p. 238). Seu conservadorismo político foi maior do que sua capacidade de visão, e até mesmo que seu apreço aos antigos laços de amizade - pois que também era uma admiradora do regime de Francisco Franco na Espanha, segundo o próprio Picasso:

He (Picasso) must have known, too, that in Bignin (near Belley, in the Ain), where she spent the war years, she began in 1942 to translate Pétain's *Paroles aux français, messages et écrits, 1934-1941* for an American edition that in the end was never published. This was the basis, to some extent, for Picasso's remarks regarding Gertrude Stein, as related by James Lord: "A real fascist, what's more. She always had a weakness for Franco... For Pétain, too".⁵⁸ (KLEIN, 2011, p. 244-245, os grifos são meus)

De fato, durante os anos da II Guerra Mundial, o interesse de Stein voltou-se do cubismo para a pintura de Francis Picabia (e para algumas formas de abstracionismo), de quem se aproximou e com quem descobriu afinidades: "their love of dogs, their 'open tomb' style of driving, the abundance and fluidity of their artistic and literary production – as well as a shared political conservatism and blindness all through World War II" (DEBRAY, 2011, p. 238).⁵⁹ Picabia, assim como Picasso, pintou um célebre retrato de Stein. O mesmo está longe de ter a mesma força e monumentalidade do anterior, mas a abordagem paródica de Picabia, nos apresentando aqui uma Gertrude Stein de ombros nus, grandes seios aparentes e face maquiada, aos moldes de uma Mona Lisa, "afeminada" e desconstruída de si mesma, talvez a represente melhor naquela fase de sua vida (Figura 8).

⁵⁸ "Ele (Picasso) deve ter sabido, também, que em Bignin (próximo a Belley, no Ain), onde ela passou os anos da guerra, ela começou em 1942 a traduzir *Paroles aux français, messages et écrits, 1934-1941* para uma edição americana que no fim nunca foi publicada. Isso foi a base, até certo ponto, para observações de Picasso sobre Gertrude Stein, como relatadas por James Lord: "uma verdadeira fascista, isso sim. Ela sempre teve uma queda por Franco... Por Pétain também". (a tradução é minha)

⁵⁹ "Seu amor pelos cães, seu estilo imprudente de dirigir, a abundância e fluidez de suas produções artísticas e literárias – assim como um compartilhado conservadorismo político e cegueira durante toda a II Guerra Mundial". (a tradução é minha)

Figura 8. Francis Picabia. *Portrait of Gertrude Stein* (1933)



Fonte: <https://npg.si.edu/exhibit/stein/pop-ups/01-07.html> (acesso em 28.04.2020)

Por fim, Stein faleceu aos 72 anos, após uma cirurgia de câncer no estômago – ironia das ironias para quem fez de sua obesidade e apetite voraz marcas de sua aura pessoal. E como teria sido de seu gosto, o episódio de seu passamento também ganhou ares de anedota e mitologia, tal como referido abaixo:

elizabeth sprigge / conta q as últimas palavras de gertrude / foram: / “qual é a resposta”? / e como ninguém respondesse: / “então qual é a pergunta?” / marcel duchamp disse: / “não há solução / porque não há problema” / e flaubert, antes: / “a imbecilidade / consiste / em querer concluir” (CAMPOS, 1986, p. 184-185, os grifos são meus)

Augusto de Campos, dos poetas concretos brasileiros históricos, foi o único a dedicar-se a transcriber e refletir sobre a obra literário-poética de Stein, avaliando sua importância para a vanguarda internacional, mesmo que em poucos poemas e textos curtos. Ele mesmo fala sobre o fato abaixo, expondo as dificuldades para quem se propuser à tarefa como ele:

Faltam textos de Gertrude Stein em português. *Textos experimentais, para além das “autobiografias” que fizeram dela o que se diz que ela gostava de dizer de Joyce: “o incompreensível que todos podem entender”*. Uma das razões dessa carência está na dificuldade de traduzir o molecularismo de sua linguagem, aparentemente simples, mas organizada em função da materialidade da língua inglesa, idioleto de idioleto, a partir de paronomásias, homonímias e minissílabos. (CAMPOS, 1989, p. 9-10, os grifos são meus)

Para Campos, “em termos pignatarios / ela é linguagem / enquanto os surrealistas / (q marxfreudizaram dadá) / são muito mais língua / além de posteriores” (Idem, p. 181-182). Ainda segundo ele, “joyce e gertie / respondem quase q sozinhos / na 1ª metade do século / por uma prosa de significantes / (romances sem estória) / “as coisas importantes / ‘escritas nessa geração / não contam uma estória” / diz Gertrude (Ibidem, p. 182).

1.9. EU NÃO SOU NENHUMA IDIOTA!

As escolhas “domésticas” de Stein para *Tender Buttons*, que possui um certo sabor feminista e *queer*, segundo Juliana Spahr (2014), são ainda mais interessantes quando cotejadas com sua trajetória pessoal idiossincrática no que concerne ao sexo e ao gênero: o papel masculino que ela reservou para si enquanto gênio “autorreconhecido” via Weininger, e seu aparente desinteresse pela “passividade” e “futilidade” do universo dito feminino estranhamente se flexibilizam. Afinal, nessa obra, é para dentro de casa e seus componentes, do espaço das “rainhas do lar” (de Toklas?) que ela escolhe mirar. Ao mesmo tempo, fortalecem a percepção da sua postura “masculina” como um ato de enfrentamento em relação ao lugar que lhe estaria destinado primeiramente dentro do sistema sexo-gênero, e de autoafirmação dentro do cenário literário, artístico e cultural parisiense.

A verdade é que não é possível saber com certeza. Por ser proveniente de uma família judia rica e liberal estabelecida no Novo Mundo, vivendo sob custódia do pai e depois de um irmão mais velho, ela pôde contar com privilégios que mulheres das classes mais baixas e de outras etnias e nacionalidades (tais como as suas personagens Lena, Anna ou Melanctha de *Três Vidas*) não poderiam, entre elas o aprendizado de idiomas, a obtenção de educação superior em áreas tradicionalmente “masculinas” e a realização de viagens de formação. Ao livrar-se da tutela do irmão mantendo sua casa, coleção de arte e renda, e ao “casar-se” com Alice B. Toklas, ela garantiu um “teto todo dela” que possibilitou em grande parte a construção de sua carreira literária, incorporando em si a ambiguidade tão bem captada por Pablo Picasso ao referir-se a ela como “Senhorita Stein, Homem de Letras”.

Penso que a pergunta sobre a identidade de gênero de Stein acaba se mostrando então como uma “armadilha patriarcal”, por assim dizer: ela ainda é feita porque evoca milênios de naturalização da ideia de que a mulher, considerada por Aristóteles “incompleta e defeituosa”, e idealizada por Otto Weininger como “passiva” e “desejosa por ser possuída”, seria “incapaz de grandeza”, tal como ironizou Linda Nochlin (2017). Supostamente nascidas para serem guardadas por seus pais como um objeto caro, dentro de casa e longe de olhos masculinos alheios até o momento de serem transferidas para a tutela de um irmão mais velho ou, a situação ideal, de um marido, delas se esperava apenas que fossem bonitas, boas anfitriãs e, principalmente, parideiras e boas mães.

Como, ainda segundo o velho Aristóteles, a simples portadora de uma matéria inerte a ser moldada pelo homem (este sim portador da centelha criadora e ordenadora divina), poderia agir de maneira *oposta à sua natureza*? Se ela assim o fizer, é porque se tornou um *perigoso desvio da norma*: uma “mulher masculinizada” que, no caso de Stein, escreveu livros ao invés de ter filhos. Uma mulher que aspira ao *status de indivíduo*, privilégio historicamente naturalizado como masculino por pensadores homens como os já referidos acima. Desta feita, *como ser um gênio sendo uma mulher? Sendo uma mulher que também é um homem?* E como uma mulher que reconhece em si esse atributo “tão masculino” deve se pensar? Mas *ela deve (se) pensar?*

Talvez, se a mesma Stein tivesse vivido em um espaço-tempo onde essas dicotomias tivessem sido superadas (o que ainda não é o caso do nosso, como os fatos do presente não cansam de nos mostrar), e a veríamos simplesmente como a pessoa que era: *profundamente*

inteligente, mas contraditória, muito ambiciosa e com grandes aspirações artísticas para si mesma, a qual pôde contar com as oportunidades necessárias para tanto. Mas, segundo Eleni Varikas:

Nascer na pele de uma mulher e se sentir, ser educada para se pensar, ter a certeza de ser um “puro e simples ser humano”; aspirar a valores, a atos, a escolhas reputadamente humanos, os quais – *muito cedo se compreende isso – só podem ser reivindicados por usurpação, por travestimento, a título de exceção*. Compartilhar as paixões, os terrores, a busca pela liberdade das personagens literárias; “reencená-las” antes de dormir, em cenários imaginários, sem nunca desconfiar de que *se está forjando, assim, uma hibridez existencial que nunca a abandonará*. É claro, dizer “nunca” também é demais! Há, entretanto, *essa dúvida que paira nos elogios ambíguos que acompanham a bravura de goleira, o seu jeito de bater que nem garoto (...); essa dúvida que desponta por detrás da compaixão inconfessa que se sente do infeliz para sempre desonrado por ter “apanhado de uma garota”; essa dúvida que se afoga, mal e parcamente, no orgulho do reconhecimento*. “É que eles não viram as outras”, se poderia dizer. (VARIKAS, 2016, p. 12, os grifos são meus)

Essa autora, uma teórica greco-francesa feminista e autora do fragmento memorial acima, escreveu lindamente também sobre essa possibilidade de compreender-se, sendo mulher, como um ser diverso, mas singular, integral e universal:

Multiplicidade que conforta aquilo de que, no fundo, você já suspeitava: *que você não é uma bizarrice, que seu comportamento, suas proezas e suas faltas de jeito são marcas não de desvio, mas de singularidade; que você não é uma “exceção” já que não há regra*. Não mais que o uniforme que você veste, o seu sexo não teria como dizer quem você é – você não é transparente! Ninguém teria como prejudicar o que você maquina em silêncio enquanto, como todo mundo, se submete estoicamente à oração matinal coletiva. (Idem, p. 12-13, os grifos são meus)

Para ela, “nascer mulher e reivindicar o estatuto do puro e simples ser humano, a dignidade do indivíduo singular”:

(...) *é levar uma vida interior dupla; é negociar existências (pessoais, políticas, intelectuais) separadas ora entre os homens, ora entre as mulheres – mensageiro insólito e autoproclamado de uma universalidade que se furta. A ausência de uma linguagem disponível para formular a liberdade das mulheres, e o fato de essa ausência ser algo politicamente impensado, introduz um anteparo entre a experiência singular do sujeito feminino e o seu acesso ao universal*. (...) Eu bem que me recusei a “me tornar mulher”, isto é, eu resisti à sina que está reservada a todas aquelas que, como eu, nascem mulheres; de toda forma, sou percebida como tal por causa da minha nascença. *E, vamos supor que eu o deseje, não posso me desfazer do meu sexo como de uma camisa velha. Não que eu pertença irremediavelmente às “fêmeas da espécie humana”, cuja essência, como lembra o Petit Robert, é conceber e pôr crianças no mundo*”; é, antes de tudo, que a pertença me impede de ter acesso à humanidade genérica, de ser percebida – logo de saída e antes de qualquer coisa

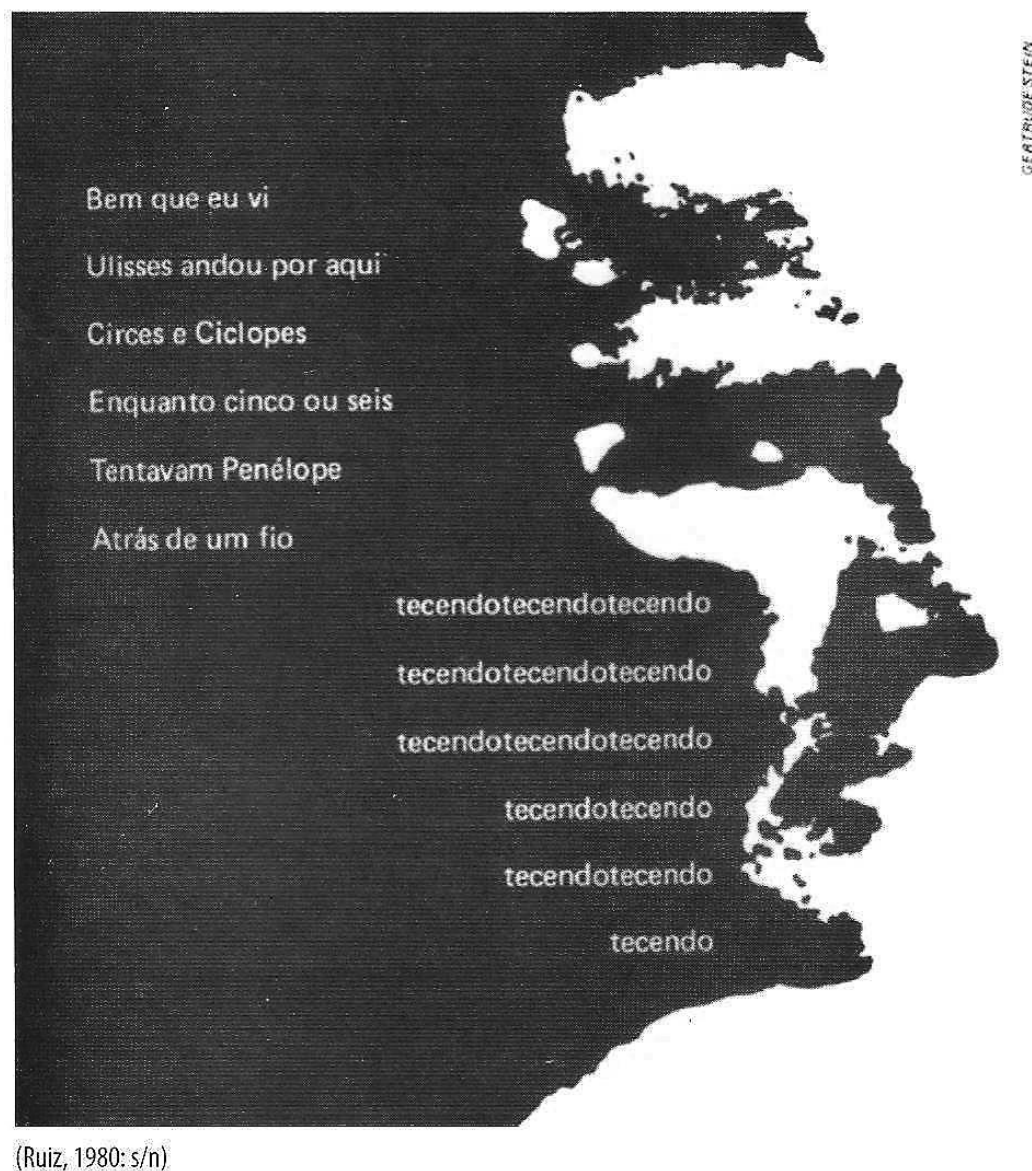
– como fazendo parte da “espécie animal mais evoluída (...)”. (Ibidem, p. 14-16, os grifos são meus)

E, no final das contas, quem foi Gertrude Stein? Um ser humano contraditório (existe algum que não seja?), com fortes ambições intelectuais e artísticas, e que abriu uma seara própria na selva dos experimentos literários e poéticos modernistas. Diferente de outras poetisas e escritoras como Hilda Doolittle e Amy Lowell, que se aproximaram do Imagismo via Pound (ou seja, *via um homem*), Stein insistiu em construir seu próprio caminho no diálogo com pintores e escultores no alvorecer do cubismo. Ela encontra-se no mesmo patamar renovador de Ezra Pound e James Joyce e, se no final, não se pode dizer que tenha dado origem a algo como uma escola ou tradição “steineana”, sua influência no desenvolvimento posterior da prosa e da poesia de vanguarda, construtiva e experimental, não podem de forma alguma ser deixados de lado, mas sim ser (re)descobertos e (re)avaliados. No Brasil, isso se faz urgente:

a fofoca experimental / e a autovalorização / de suas “autobiografias” / às vezes chateiam mortalmente / mas isso não elimina a sua importância / *ela descobriu algo / não é dadá não é surrealista / é gertrude stein / gertrude é uma gertrude é uma gertrude é uma / “escutem aqui! / eu não sou nenhuma idiota / eu sei muito bem q na vida cotidiana / ninguém sai por aí dizendo: / ‘...é uma...é uma...é uma...’ / sim / eu não sou nenhuma idiota / mas eu penso que nessa linha / a rosa está vermelha / pela primeira vez / na poesia inglesa / em cem anos”* (CAMPOS, 1986, p. 180-181, os grifos são meus)

Afinal, Gertrude Stein não era nenhuma idiota!

CAPÍTULO 2 - PENÉLOPE E O PAIDEUMA



*"Se outra das mulheres que me pertencem
viesses me acordar do sono com a mesma novidade..."*
PENÉLOPE, para EURICLEIA⁶⁰

⁶⁰ In HOMERO, 2006, p. 268.

Em sua Penélope, Alice Ruiz mostra a possibilidade do texto como trama da espera, na poesia em homenagem a Gertrude Stein. A poeta toca a temática mítica ao apontar a metáfora de Penélope tecendo a mortalha para construir sua alegoria. Percebe-se que a questão não é a espera, mas a irritação com a imagem de mulheres “resguardadas” enquanto seus maridos viviam o mundo da aventura (...). (MURGEL, 2013, p. 47)

2.1. ELA TECIA MORTALHAS, ELE CEGAVA CICLOPES...

O poema visual da curitibana Alice Ruiz que escolhi como imagem de capa deste capítulo me fez pensar sobre muitas coisas. Uma delas, em um primeiro momento surpreendente, foi a relação que a poeta⁶¹ estabeleceu entre o relato poético-mitológico de Penélope, a fidelíssima e sofredora esposa do herói grego Ulisses, e a trajetória pessoal de Gertrude Stein, a “Senhorita e Homem de Letras” de quem tratei no capítulo anterior. A pesquisadora Ana Carolina Murgel recuperou as circunstâncias e as motivações para a criação do poema em questão por parte de Ruiz:

Segundo ela, o poema partiu de uma provocação de Décio Pignatari. Nos anos 70, sabendo que *Alice era uma militante feminista*, o poeta concretista gostava de provocá-la. *Em uma conversa sobre poesia concreta, ele afirmou que as mulheres não tinham, “por natureza”, a objetividade necessária para ter consciência da linguagem, e, que nas raras vezes que isso acontecia elas se voltavam para o misticismo ou para a psicologia. Alice perguntou de volta: “Gertrude Stein, não?” (...) Ao que Décio respondeu: “ela era um homem”.* Alice, aproveitando-se do discurso masculino que dividia o mundo pelos órgãos sexuais, da mesma forma que o poeta estava fazendo, retornou: *“um homem com buceta?”*. Quando criou o poema-montagem acima com a figura de Gertrude respondia também a Décio – o mito de Penélope lembrando as mulheres como guardiãs do texto e da palavra, e o acróstico “Buceta” estampado no poema (...) *A publicação desse poema foi uma ousadia de Alice, uma forma de ironizar e subverter a provocação de Pignatari* (MURGEL, 2013, p. 48-49, os grifos são meus)⁶²

Seja como for, mesmo negando que a “feminilidade” fosse um atributo presente em Stein, ou talvez por isso mesmo, Pignatari a incluiu em uma pequena lista de *homens* (talvez

⁶¹ Alice Ruiz considera-se *poeta*, e não *poetisa*, termo muito utilizado pela crítica especializada (inclusive por pesquisadoras e críticas literárias) para classificar criadoras como ela, mas também como Cecília Meirelles (muito embora a mesma tenha se afirmado poeta em “Motivo”, um de seus poemas mais famosos do qual trataremos no sexto capítulo), Henriqueta Lisboa e mesmo Gilka Machado.

⁶² No mesmo artigo, Murgel apontou também que “apenas uma década antes, a censura prévia havia se instalado justamente porque uma mulher, Leila Diniz, atriz de grande destaque, disse palavrões e pregou o amor livre em uma entrevista a *O Pasquim*, em 1969” (idem, p. 49). Mas ressaltou que o “problema” não foi exatamente o uso de palavrões e a pregação do amor livre em si: “é evidente que o problema era o fato de uma mulher dizer aquilo, já que palavrões e discussões sobre o amor livre eram frequentes em *O Pasquim*” (ibidem).

Stein preferisse “gênios”) que, antes e como ele, compreenderam os mecanismos internos da linguagem poética naquilo que a torna diversa da prosa. São nomes como os de Edgar Allan Poe, Stéphane Mallarmé, João Cabral de Melo Neto, Thomas Mann⁶³, Ingmar Bergman e Lewis Carroll:

A consciência da linguagem, essa espécie de vampirismo signico-artístico, é o campo de indução, onde do *retrato oval* ou de um nome refletido num espelho, ou seja, especularmente – *Bedlo/Olded* – sobre o qual se monta a estória de um avatar, chega-se à *l’absente de tous bouquets* (Mallarmé, *Crise de vers*), *que calha ser a “flor é a palavra flor”*, de João Cabral de Melo Neto, ou *“a rose is a rose is a rose”*, de Gertrude Stein, chega-se à definição de poesia por Tonio Kröger/Thomas Mann: “a poesia é uma doce vingança contra a vida”; ao filme *Persona*, de Ingmar Bergman (na sequência em que a película se queima, descobre-se que o suporte, o *film*, o celulóide, é o signo básico); ao chamado *efeito de distanciamento* do teatro brechtiano – ou a uma sequência narrativa caligrâmica, em forma de rabo de rato, segundo o isomorfismo olho/ouvido criado por um matemático, escritor e fotógrafo, num livro infantil (PIGNATARI, 2004, p.101, os grifos são meus).

Particularmente, não conseguia identificar grandes semelhanças entre o *arquétipo de esposa fiel* Penélope e o *selfmade genius-husband* Gertrude Stein. Na verdade, meu primeiro movimento foi o de ligar Penélope a Alice B. Toklas: “Penélope B. Toklas” zelando pelo lar e pelas posses de um “herói” que optou por guerrear sua própria guerra de dentro de casa. Mas foi o guerrear doméstico⁶⁴ de “Ulysses⁶⁵ Stein” que Ruiz evocou como uma resposta à altura das provocações de Décio Pignatari: um ente autorreferido como feminino⁶⁶ que conhecia e

⁶³ É digno de nota o fato de que os amores gays de Thoman Mann não o tenham tirado da lista de Pignatari: não parecem tê-lo tornado menos “masculino” e, portanto, menos apto ao “design da linguagem” diante dos olhos do mesmo, muito embora a homossexualidade de Stein possa ser entendida aqui justamente como aquilo que a tornou previamente “apta” a estar na lista: o elemento “masculinizante” de seu espírito que permitia a ela dominar os meandros matéricos da linguagem. Se assim não parecesse, a definição de poesia de Mann não teria sido selecionada por Pignatari e incluída na referida citação acima, porque considerada exemplar.

⁶⁴ Essa imagem de um “guerrear doméstico”, veremos mais adiante, de fato acaba ligando Stein à Penélope. Porém, Stein era uma personagem de várias facetas, o que também será discutido à frente.

⁶⁵ A grafia do nome aqui é proposital, pois que faz referência ao título da obra maior de James Joyce, “Ulysses”. É um trocadilho e uma provocação. Joyce, já vimos anteriormente, foi um dos principais desafetos de Miss Stein. Opto no resto do texto pela forma romana Ulisses, porque a mesma é mais conhecida do grande público, mas o nome grego original do personagem é Odisseu – daí o título *Odisseia*, palavra que entrou nos dicionários da língua portuguesa significando *uma longa jornada ou sequência de percalços, perigos e aventuras*.

⁶⁶ O episódio recuperado por Murgel dá a entender que, para Ruiz, a evidência indiscutível da condição “feminina” de Stein seria a sua genitália, em si um “fato biológico” incontestável. Em entrevista concedida a mim em sua casa na cidade de São Paulo, em 09 de agosto de 2019, gravada em mp3 e posteriormente transcrita, a poeta comentou novamente que a orientação sexual de Stein era, para Décio Pignatari, evidência de que ela não era “exatamente uma mulher”. Contra essa ideia, em certo ponto da entrevista, Ruiz reafirmou: “Como ela não era mulher? Ela tinha uma buceta!”. A busca por evidências “biológicas” para as supostas diferenças entre os gêneros, presente nos argumentos de Ruiz, na verdade é bem próxima dos argumentos e ideias de Pignatari sobre as particularidades de homens e mulheres, que serão melhor apresentadas e discutidas mais à frente neste mesmo capítulo. Mais atualmente, a noção de “fato biológico” é contestada por pesquisadores como Laqueur

dominava os meandros mais matéricos da linguagem, mas que o fez sem descuidar da observação e descrição psicológica de suas personagens, antes utilizando seu domínio da forma para enfatizá-los e torná-los “palpáveis” aos olhos e percepção do leitor, como se pode perceber, por exemplo, na “trama” de temporalidade elástica e circular de “Melanchta”.

A primeira parte do poema de Ruiz é um acróstico, uma forma poética na qual as letras iniciais dos versos, quando lidas separadamente, mas unidas, formam uma “palavra secreta”, uma palavra-chave relacionada ao sentido do poema como um todo.

Bem que eu vi
Ulisses andou por aqui
Circes e Ciclopes
Enquanto cinco ou seis
Tentavam Penélope
Atrás de um fio⁶⁷

tecendotecendotecendo
tecendotecendotecendo
tecendotecendotecendo
 tecendotecendo
 tecendotecendo
 tecendo

O poema foi encaixado e diagramado dentro de uma foto P&B em alto contraste do perfil de Gertrude Stein, e a segunda parte (“tecendotecendotecendo...”) está exatamente onde fica a boca e também o queixo da prosadora/poeta, acompanhando seu perfil. Mas é preciso ir ao texto da Odisseia para melhor enxergar naquele poema de Ruiz uma imagem do labor e do engenho da virtuosa Penélope, que fugindo dos diversos pretendentes que a assediavam diariamente durante a ausência de vinte anos de seu marido Ulisses, prometeu

(2001) e Butler (2010): todo e qualquer fenômeno nos seria mediado pela cultura e pela linguagem, não existindo como “fato” autoevidente fora da esfera da cultura, mas apenas como uma “interpretação” contingente, a qual dependeria justamente das circunstâncias culturais, históricas e econômicas, e dos limites da(s) própria(s) linguagem(s). Tanto Ruiz quanto Pignatari apoiam-se em uma concepção que enxerga na anatomia dos corpos sentidos autoevidentes e imutáveis. Ela, defendendo a ideia de que homens e mulheres são diferentes biologicamente, mas capazes das mesmas coisas, ou de coisas diferentes, mas de mesma importância; ele, de que as diferenças biológicas entre homens e mulheres só fazem evidenciar suas “naturezas” opostas e complementares: existiriam *a priori* aptidões “masculinas” e “femininas”. Segundo esse entendimento, Ulisses e Penélope são “parceiros”, mas não podem ser “camaradas”.

⁶⁷ O destaque em negrito das letras iniciais foi dado por mim, sendo que no poema original essas letras apenas comparecem em caixa alta. O poema é datado de 1980, mas foi extraído de MURGEL, 2013. Infelizmente, não disponho da paginação exata.

enfim escolher um deles apenas após concluir a mortalha que estava tecendo para o sogro Laertes. A história é conhecida: *Penélope tecia durante o dia e destecia durante a noite, e assim procedendo pretendia adiar a conclusão da tarefa o mais que pudesse, ainda guardando dentro de si a esperança do retorno do esposo e da estabilidade de seu lar.*

Entre outros ardis, imaginou em seu âmago o seguinte: *instalado em seus aposentos um grande tear, pôs-se a tecer um pano delicado e demasiado longo e daí nos disse: “Moços, pretendentes meus, visto como morreu o divino Odisseu, pacientai em vosso ardor pela minha mão, até eu terminar a peça, para que não desperdice o meu urdume; é uma mortalha para o bravo Laertes, para quando o prostrar o triste destino da dolorosa morte, a fim de que nenhuma das aqueias do país se indigne comigo por jazer sem um sudário quem possuiu tantos haveres”. Assim disse ela e nosso coração ativo deixou-se persuadir. Daí, de dia ia tecendo a trama imensa; de noite, mandava acender as tochas e a desfazia. Assim, por três anos, trouxe enganados os aqueus sem que o notassem; mas quando, com o passar das estações, começou a correr o quarto ano e, com o perpassar dos meses, se preencheram dias incontáveis, uma das mulheres, que sabia do logro, no-lo revelou e surpreendemo-la destecendo a magnífica trama.* Dessarte ela a completou, mau grado seu, constrangida. Quando Penélope, tecida e lavada a longa trama, nos mostrou, enfim, o manto brilhante como o sol ou a lua, eis que um deus adverso trouxe Odisseu não sei de onde (...).⁶⁸ (HOMERO, 2006, p. 280, os grifos são meus)

É quase irônico, mas também bastante significativo, tendo em vista o relato dessa pequena “guerra dos sexos” entre esses dois poetas brasileiros, que encontremos também nos escritos de Pignatari um poema que fala da linguagem e do texto como uma trama têxtil⁶⁹, como uma hábil tecedura de signos, o que nos permite traçar um paralelo entre este e o tecertecertecer de Penélope-Stein-Ruiz:

Nem só a cav
idade da boca

Nem só a língua

Nem só os dentes

⁶⁸ O fragmento do poema de Homero nos diz que Penélope foi traída em seu estratagema por uma de suas próprias servas. Dá a entender que a escrava em questão não se solidarizava com o drama de sua senhora por alguma razão não explicada. Esse trecho justamente adianta uma importante discussão que terá espaço ainda neste capítulo: a das ligações entre mulheres e homens, e entre mulheres e mulheres dentro dos sistemas hierárquicos de sociedades fortemente patriarcais, como foi a da Grécia Antiga. Utilizei uma tradução em prosa feita diretamente do grego antigo por Jaime Bruna

⁶⁹ As imagens que Pignatari evocou para o referido poema são referentes ao artesanato, ao labor manual e sua relação com a cultura da oralidade e da escrita (do reino dos idiomas, portanto), pelo qual também passou a se interessar, paralelamente ao seu conhecido entusiasmo pela cultura e prática do design gráfico e industrial de décadas anteriores. O poema acompanha justamente um ensaio fotográfico sobre práticas artesanais tradicionais realizado para o *Catálogo Phillips* de 1980, e tanto o ensaio quanto o poema foram incluídos em *Poesia Pois É Poesia*, reunião da obra poética de Pignatari.

e os lábios

Fazem a língua

Ouçã
as mãos
tecendo a língua
e sua linguagem

É a língua têxtil
que sai das
mãos
sem palavras
(PIGNATARI, 2004)

Ambos, o “profilograma”⁷⁰ de Stein by Ruiz e o pequeno poema-trama de Pignatari foram publicados em 1980. E tanto Alice Ruiz quanto Décio Pignatari estavam defendendo seus pontos de vista a respeito da relação de homens e mulheres com a(s) linguagem(s) em um Brasil já sob o impacto de um novo *corpus* de teorias pós-beauvoirianas - a chamada “Terceira Onda” do Feminismo:

A luta organizada das mulheres por sua emancipação passou por três etapas nos tempos modernos: *as reivindicação dos direitos políticos pelas sufragistas*; *a afirmação de uma igualdade ontológica com os homens* (contra a “igualdade na diferença”, que conduziu Beauvoir, em *O segundo sexo*, a demonstrar e a profetizar uma “fraternidade” entre o homem e a mulher para além de suas especificidades naturais, a obtenção da contracepção e a interrupção voluntária da gravidez; por fim, na esteira de Maio de 1968 e da psicanálise, *a busca da diferença entre os dois sexos*, portadora de *uma criatividade original por parte das mulheres* tanto na experiência da sexualidade como na extensão das práticas sociais, da política à escrita. (KRISTEVA, 2019, p. 19-20, os grifos são meus)

Simone de Beauvoir pensava a possibilidade da emancipação feminina não somente em relação à permanência de uma narrativa hegemônica dos homens a respeito das mulheres, o “estatuto secundário que a obriga a ser o *outro* do homem, sem ter nem o direito nem a oportunidade de se constituir igualmente *como outro*” (Idem, p. 20), mas também a partir da reflexão sobre as peculiaridades do corpo percebido como feminino propriamente dito e suas contingências, tais como o aspecto interno dos órgãos sexuais, a menstruação e a capacidade da maternidade.

⁷⁰ O termo foi cunhado por Augusto de Campos para nomear uma série de trabalhos desenvolvidos entre 1966 e 1974, para os quais se utilizou de fotografias ou ilustrações dos rostos, preferencialmente de perfil, de poetas e músicos de vanguarda os quais admirava e entre os quais percebia afinidades, como entre Ezra Pound e Maiakóvski e Anton Webern e John Cage.

A psicanalista e semióloga franco-búlgara Julia Kristeva sintetizou tais preocupações daquela filósofa/prosadora francesa da seguinte maneira:

Privada da possibilidade de projetos e de transcendência, a mulher assim constituída pela história de uma sociedade dominada pelo patriarcado e pelos homens estaria destinada à imanência, petrificada como um objeto, “pois sua transcendência (é) perpetuamente transcendida por uma outra consciência essencial e soberana”. *Quando Beauvoir luta contra a redução da mulher ao biologicismo – “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (LDS, II, p. 13) -, na realidade, é contra a metafísica que a filosofia se encoleriza, isso porque é a metafísica que aprisiona a mulher no outro para concebê-la como facticidade e imanência e recusar seu acesso à verdadeira humanidade: a da autonomia e da liberdade. (...) A questão que a preocupa não é tanto “O que é ser mulher?”, mas, sim, “Como eu posso ser livre?”. Jamais será suficiente afirmar que Beauvoir é a herdeira do que a filosofia grega, a teologia cristã e a filosofia moderna têm de mais precioso: o culto ao indivíduo livre, ao sujeito conquistador de si mesmo e do mundo por meio de sua própria vontade, cuja universalidade a autora não questiona. (...) como, na condição feminina, o ser de uma mulher pode se realizar e concretizar sua chance individual em termos de liberdade, que é o sentido moderno da felicidade?* (KRISTEVA, 2019, p. 20-51, os grifos são meus)

Beauvoir acreditava que o “destino biológico” da mulher, ratificado por uma sociedade patriarcal, era um empecilho ao seu auto cultivo e transcendência de si. Esse destino-sina, por exemplo, incluía a maternidade como algo tornado compulsório, uma obrigação totalmente absorvente e potencialmente auto obliterante – argumento com o qual Kristeva não concorda completamente:

Ao liberar as mulheres da condição biológica na qual diversas sociedades se empenharam em enquadrá-la (as democracias avançadas tentam com dificuldade constituir exceção a essa regra), Simone de Beauvoir traça uma visão naturalista e vitimizadora da maternidade. Alienação para a mãe, vítima da imposição de partos repetidos; maternidade trágica que se abate sobre a criança, refém da depressão e da loucura maternas (Idem, p. 52, os grifos são meus)

Voltando ao embate anterior, a motivação secreta do “duelo” entre Ruiz e Pignatari sobre a “natureza” de Stein provavelmente estava no entendimento que ambos aparentavam ter das noções de igualdade e diferença entre os sexos/gêneros. Alice parecia ser partidária da noção feminista de “igualdade na diferença” e Décio da noção mais tradicional que opõe os dois sexos/gêneros como ontologicamente complementares, e por isso mesmo completamente diferentes: *Penélope tecia mortalhas dentro do lar, enquanto Ulisses viajava e cegava ciclopes*. Mas, uma vez que Stein tinha a capacidade de “cegar ciclopes” dentro de

sua casa enquanto “tecia mortalhas”⁷¹, o que seria ela? De fato, um “homem com buceta” ou *apenas uma mulher genial*? O que fazer com esse hiato entre *gênio* e *genitália*?

Mais ainda: se Penélope resolvesse e pudesse compor uma “Penelopeia”, me pergunto então sobre o que ela escreveria, já que nunca foi treinada para cegar ciclopes⁷² e muito menos para compor poemas. Seu “épico feminino” geraria menos interesse por isso? Geraria escândalo? Seria simplesmente ignorado e esquecido? Me vejo aqui tecendotecendotecendo essas questões...

2.2. TECENDOTECENDOTECENDO...

Alice Ruiz enxergou em Penélope uma imagem de resistência por parte das mulheres cerceadas socialmente, e foi o que me contou na conversa que tivemos:

Ao mesmo tempo em que ela está fiando, em que está esperando Ulisses, está desfiando para enganar os caras que querem casar com ela, vírgula, que querem tomar o reino dela! (...) É de novo essa questão de fazer um filme sobre a Sylvia Plath mostrando que a Sylvia Plath estava ali apenas apaixonada por aquele seu marido e por isso se matou, porque ele não lhe dava amor suficiente. Não! Ela estava desesperada porque não conseguia ocupar o lugar que ela teria que ocupar dentro do universo literário. Ela está ali defendendo o reino dela. (...) Essa que é a grande questão⁷³ (os grifos foram feitos por mim a partir de ênfases presentes na fala da própria poeta)

Penélope teria então se valido das armas de que dispunha dentro de uma sociedade marcadamente patriarcal como a dos antigos gregos, nas qual as mulheres nem consideradas cidadãs eram. E como poderiam, ainda mais depois das influentes formulações de Aristóteles sobre a sua “natureza” incompleta, imperfeita, passiva e dependente? Mas... o que Penélope estava de fato defendendo? Se o que Ruiz chamou de “seu (dela) reino” equivale ao lugar no

⁷¹ Stein cegava os “ciclopes da linguagem” tecendo suas “tramas-textos” de frases, palavras, sílabas, e até aqui Alice Ruiz tem razão. Mas, como dito anteriormente, outras personagens menos domésticas também habitavam Gertrude Stein que, ao fundir dentro de si Penélope e Ulisses, converteu-se em uma personagem “atênica”, dissolvendo binarismos: nem Ruiz, nem Pignatari, portanto. Essa imagem será melhor explorada mais à frente neste capítulo.

⁷² *Tender Buttons* é, de certa forma, uma “Penelopeia”, em oposição à grandiloquente odisseia poundiana d’*Os Cantos*: um *anti-épico* que se caracteriza como uma viagem para dentro da casa, do universo doméstico, mas igualmente como uma jornada à natureza secreta dos objetos que o compõem através de uma hábil e quase compulsiva tecedura dos signos da língua inglesa.

⁷³ Extraído de entrevista concedida por Alice Ruiz a mim, gravada em mp3 e posteriormente transcrita, em 09 de agosto de 2019, em sua casa na cidade de São Paulo.

mundo que Penélope queria ou achava que devia ocupar, então o que ela estava defendendo não era, de forma alguma, o *seu* reino, mas o reino de *seu marido* Ulisses, o qual seria herdado por *seu filho com ele*, Telêmaco.

Nesse sentido, estaria Penélope “apenas” defendendo o seu *status* e, por consequência, os seus *privilégios enquanto rainha*, além de sua *reputação pública* enquanto mulher fiel até o fim - uma das bases sobre as quais seus “privilégios” se sustentavam naquela sociedade? Porém, ao defender o seu *status*, ela também não acabou por defender com unhas e dentes o *status quo* que justamente limitava seu próprio campo de ação? Ela jamais poderia, por exemplo, pegar em armas para se defender sozinha de seus pretendentes-assediadores, e por isso mesmo teve que reinventar seus instrumentos domésticos de trabalho *urdingo uma trama*.

Mas teria outra escolha? Penélope é, claro, apenas uma personagem. Uma das mais memoráveis personagens femininas da Literatura Ocidental, mas foi provavelmente *escrita por um homem ou vários*⁷⁴, e isso não é um dado desprezível. Assim como a irmã mais nova de Shakespeare imaginada por Virginia Woolf, ela não existiu factualmente. Contudo, diversas mulheres como ela potencialmente existiram na Antiga Grécia, assim como existiram diversas Ladies Shakespeare na Inglaterra Elisabetana. Que escolha elas tinham, afinal? O que teria sido de Penélope se cedesse a um de seus pretendentes, depois do retorno e da sangrenta vingança de Ulisses? Qual foi mesmo o destino de Lady Shakespeare?

Ditoso filho de Laertes, engenhoso Odisseu! Palavra! *Adquiriste uma esposa de grandes virtudes*. Que bela alma a da impecável Penélope, filha de Icário! *Que fidelidade à memória de Odisseu, seu legítimo esposo!* Por isso jamais se extinguirá a fama de suas virtudes; os imortais suscitarão entre os seres terrenos *um canto deleitoso celebrando a constância de Penélope*. Não assim a filha de Tíndaro; esta concebeu malefícios e assassinou o marido legítimo; por isso um canto odioso lhe entoará a Humanidade e *ela acarretará má fama para as mulheres, inclusive aquelas que forem honestas*. (HOMERO, 2006, p. 281, os grifos são meus)⁷⁵

⁷⁴ São conhecidas as dúvidas dos especialistas quanto à existência factual e histórica de Homero, o *aedo* “Cego”. Para eles, Homero não foi um, mas muitos, manejando uma certa tradição oral e de formas poéticas pelos séculos afora, até o momento do seu primeiro registro textual. De qualquer maneira, me parece plausível acreditar, até por conta da antiguidade das tradições orais que permitiram à *Odisseia* sobreviver até os nossos tempos, que esse coletivo de poetas no tempo e no espaço foi composto na sua grande maioria, se não completamente, por homens. Assim sendo, Penélope continua uma personagem feminina criada pela imaginação masculina da Antiga Grécia: *uma imagem ideal de feminilidade enquanto docilidade, labor, servilidade, modéstia e fidelidade afetiva e sexual total ao legítimo esposo*.

⁷⁵ O trecho é um monólogo de Agamêmnon, antigo rei dos Aqueus, povo ao qual pertencia Ulisses e que guerreou com os Troianos. Já morto no Hades, o tombado rei encontra-se a louvar a “constância” e fidelidade de Penélope em relação a Ulisses, em comparação ao comportamento de sua própria esposa, Clitemnestra, mãe de Orestes

Durante a sua *Odisseia*, esse mesmo Ulisses sofreu com os ataques de um inimigo, Poseidon⁷⁶, mas contou com os conselhos e a proteção de uma grande aliada, Atena. A “deusa de olhos verde-mar”, como é referida por todo o poema, é a dileta filha de Zeus, a qual nasceu adulta da cabeça de seu pai⁷⁷, já vestida de armadura e empunhando lança e escudo (Figura 9). Deusa sempre virgem, assim como Ártemis e Héstia⁷⁸, era considerada a deidade da Sabedoria e das Artes, mas também uma das divindades da guerra ao lado de Ares, o Marte romano, mais precisamente a da estratégia bélica.

e Electra, a qual o assassinou. Nesse fragmento, Clitemnestra é apresentada quase como uma *Eva Helênica*, cuja memória mancha mesmo as das mulheres “honestas” como Penélope. A honestidade da mulher, nesse contexto, equivale à total submissão e eterna fidelidade àquele que a adquiriu, ou seja, seu marido e “proprietário”.

⁷⁶ Irmão de Zeus, o Senhor dos Céus, do Raio e Rei do Olimpo, e de Hades, o Senhor dos Mundos Inferiores, Poseidon é o Senhor dos Mares e Oceanos. Era chamado de Netuno pelos antigos romanos.

⁷⁷ Ou seja, não foi gestada por uma outra “fêmea”, mas nasceu diretamente da “mente e espírito” de seu pai, após este ter devorado sua “mãe”, Métis, deidade que personificava a Prudência. Outra versão do mito dá conta de que Atena teria nascido exclusivamente da cabeça de seu pai, sem qualquer participação feminina. O fato teria enfurecido Hera, esposa-irmã gêmea de Zeus, que então teria gerado sozinha a Hefesto, o Vulcano romano. Outro mito conta ainda que Hera rejeitou Hefesto por este ter nascido coxo, “imperfeito”, jogando-o do Monte Olimpo abaixo. Laqueur (2001) recupera em sua obra *Inventando o Sexo* as concepções aristotélicas sobre o papel do homem e da mulher no processo reprodutivo, as quais estão totalmente de acordo com as imagens que esses mitos nos trazem sobre homens e mulheres: “Da mesma forma que a humanidade é mais perfeita que o resto dos animais, dentro da humanidade o homem é mais perfeito que a mulher, e a razão básica é seu excesso de calor, pois o calor é o instrumento básico da Natureza”. (...) a fêmea sempre fornece o material, o macho fornece o que o molda, pois esse é o poder que nós dizemos que eles possuem, e isso é o que faz deles macho e fêmea... Enquanto o corpo é da fêmea, a alma é do macho. (...) Para Aristóteles, ser macho *significava* suprir a alma sensível, sem a qual “é impossível existir rosto, mão, carne ou qualquer parte de um cadáver (...). O morto era feito rapidamente pela centelha, pelo *sperma* incorpóreo (sêmen). Um sexo era capaz de misturar o alimento no seu estágio mais alto e criar vida, no verdadeiro esperma; o outro não” (p. 42-46).

⁷⁸ Respectivamente, as deusas da lua, da caça e da vida selvagem; e da família e do ambiente doméstico. Eram chamadas de Diana e Vesta pelos romanos. Vesta era especialmente cultuada por esses últimos, e a manutenção do chamado “Fogo Sagrado de Vesta” pelas suas sacerdotisas, as vestais, era entendida como fundamental para a sobrevivência do império em si. Mais adiante, no sexto capítulo, as vestais voltarão a ser abordadas como uma imagem-chave para se entender o estabelecimento e manutenção de certos espaços e o escopo da atuação literária de diversas poetisas e escritoras, de diversos tempos e espaços.

Figura 9. Alan LeQuire. *Réplica da estátua de Atena Parthenos* (1990)



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Athena_Parthenos_LeQuire.jpg
(acesso em 17.09.2020)

Durante a narrativa da Odisseia, é apenas com Ulisses e seu herdeiro Telêmaco que Atena se comunica diretamente, através de inúmeros disfarces. Ela os aconselha, guia e luta ao lado deles mais de uma vez durante o épico, quase sempre se valendo de formas animais ou humanas masculinas. Em relação à Penélope, sozinha, angustiada e acuada em sua própria

casa, Atena não parece demonstrar especial empatia, e limita-se a manipular seu sono e sonhos algumas vezes. Em certo momento do poema, permitiu-se assumir a forma de uma jovem aia sem nome⁷⁹ para manipular Nausícaa⁸⁰, filha do rei Alcínoo, com temores sobre seu futuro casamento e reputação pública, para que saísse de casa e encontrasse Ulisses no próximo ao rio, dele se enamorasse e o levasse então até a presença do pai:

Embora se achassem fechadas as luzidias portas, a deusa alou-se como um sopro até o leito da jovem, pairou sobre sua cabeça e *falou-lhe, assumindo o aspecto da filha de Dimas, famoso armador*, que era da mesma idade da princesa e cara a seu coração. Sob a sua figura, disse Atena de olhos verde-mar: - *Nausícaa, como pôde tua mãe gerar-te negligente a esse ponto? Lá estão descuradas tuas brilhantes roupas e estão perto tuas bodas; então precisará de trajes bonitos para vestir e para ministrar às pessoas do cortejo. Tais cuidados é que suscitam na sociedade a boa reputação, para alegria do pai e da augusta mãe*. Bem, vamos lavá-las apenas raie a aurora; eu irei contigo ajudar-te, para que estejas preparada quanto mais cedo; *não continuarás solteira muito tempo, pois já disputam a tua mão em todo o país os mais nobres de todos os feácios, raça a que tu mesma pertences*. (HOMERO, 2006, p. 71-72, os grifos são meus)

Atena, já se disse mais de uma vez, é uma “donzela fálica”: não foi a sua *natureza de deusa*, mas sim o seu *autoimposto celibato e perpétua virgindade* que lhe permitiu evitar os destinos sociais das antigas mulheres gregas, dos quais Hera era o arquétipo e a sacralização, tais como o *casamento, a fidelidade, a maternidade e o confinamento no lar como propriedade privada de um homem*. Armada de lança e escudo, ela na verdade os acompanhava nos combates e nas pilhagens em terras distantes, onde acabavam por escravizar outras mulheres que viriam a servir a si, suas esposas e filhos legítimos.⁸¹ O Lar de Ulisses zelado por Penélope, por sinal, era repleto de servas e escravas estrangeiras, como aquela que, já idosa, reconheceu a cicatriz de seu senhor depois de tantos anos. Mas se Atena não tecia mortalhas encerrada no palácio de seu pai no topo do Olimpo, urdia tramas pairando sobre campos de batalha... E feria mortalmente com lanças!

⁷⁹ A aia não é nomeada, mas é “individualizada” por seu vínculo com o homem a quem deve obediência enquanto virgem e solteira: seu pai Dimas, um “famoso armador”, e por isso mesmo membro da elite dos feácios, o povo de quem Nausícaa é a princesa.

⁸⁰ Em *Noigandres* 1 (1952), foi incluído na íntegra o livro de Décio Pignatari intitulado “Rumo a Nausícaa”, no qual estão incluídos poemas como “Noção de Pátria”, de 1951, e “Eupoema”, de 1952.

⁸¹ Esse é um tópico fundamental que será tratado mais à frente neste mesmo capítulo, relacionado às questões do sistema hierárquico e das relações entre os sexos/gêneros em antigas sociedades patriarcais, como as da Antiga Grécia. Escravizar mulheres estrangeiras, capturadas como espólio de guerra, era uma importante atividade comercial e econômica das antigas cidades-estados helênicas.

2.3 ATENAS, PENÉLOPES E EURICLEIAS

Por tudo isso, nesse processo de associação entre Stein e Penélope, penso que Gertrude, ao fundir em si esse arquétipo mulhêr com o do viril Ulisses, também tornou-se muito próxima do espírito de Atena: *um ente reconhecido como feminino, mas cuja condição privilegiada permitiu estar e partilhar com os homens de seus interesses e experiências com conquistada igualdade, mas por vezes também com (auto) reconhecida superioridade*. E se Stein não era exatamente virgem, ainda assim pode se preservar e não se permitiu tutelar por homem algum por muito tempo, nem mesmo pelo irmão Leo. Guerreava suas próprias guerras, a maior parte do tempo de dentro de um teto que era *todo dela*, mas em pé de igualdade e inclusive contra eles. Para tanto, diferente da deusa de olhos verde-mar, mas assim como o aventureiro Ulisses, contou com a fidelidade de outra Penélope, a sua: *Penélope B. Toklas*. Mas essa outra Penélope não esperava, ao contrário. Zelava pelo lar de Stein, é fato, mas viajou com ela por onde fosse, compartilhou de suas aventuras (inclusive intelectuais e literárias), e lhe garantiu a retaguarda enquanto ela cegava os seus ciclopes da linguagem. Não precisou tecer mortalias *o tempo todo*, portanto... Talvez, apenas a da própria Gertrude, no derradeiro fim.

De qualquer forma, a Penélope de Homero não deixa de ser uma grande personagem, e uma síntese-imagem, das complexas estratégias utilizadas por tantas mulheres para sobreviverem com o mínimo de dignidade dentro de um sistema que as restringiu, oprimiu e explorou, mas também de um certo grau de “cumplicidade” para com esse mesmo sistema que, na maioria das vezes, não tinha mesmo como ser evitado. Gerda Lerner apresenta uma análise da Odisseia focando nos relatos em que as relações entre os sexos/gêneros se mostram mais tensas e cruéis - como aquele em que Ulisses conversa com a sua velha serva e ama Euricleia, depois ser reconhecido através de uma cicatriz em sua perna, mesmo estando disfarçado e passados vinte anos de sua ausência (Figura 10):

- Tu és, não há dúvida, Odisseu, meu amado filho; eu só te pude reconhecer depois de tocar todo o corpo de meu amo. (...) – Mãezinha, porque me queres deitar a perder? Tu mesma me criaste em teu seio; agora regresso, transcorridos vinte anos, à terra pátria, depois de passar por muitas vicissitudes. Já, porém, que me descobriste e um deus te pôs a verdade no coração, cala-te, para que ninguém mais o saiba no solar. *Dou-te a minha palavra e será cumprida: se a divindade sujeitar a mim os fidalgos pretendentes, nem a ti que és minha ama hei de poupar quando exterminar as demais servas na mansão.* (...) Volveu-lhe, então, a circumspecta

Euricleia: - Meu filho, que palavras te escaparam à barreira dos dentes! Conheces a firmeza e a tenacidade do meu caráter; serei calada como a dura pedra ou como o ferro. *Guarda em tua mente outras palavras que te vou dizer: se a divindade sujeitar a ti os fidalgos pretendentes, então eu te revelarei quais mulheres neste solar te desrespeitaram e quais são inocentes.* (...) Respondendo-lhe, disse o solerte Odisseu: (...) – *Mãezinha, para que há de denunciá-las tu? Não é preciso; eu próprio as descobrirei e identificarei uma por uma.* Não, conserva-te calada e deixa o caso entregue aos deuses. (HOMERO, 2006, p. 232-233, os grifos são meus)

Euricleia⁸², ansiosa por provar sua fidelidade ao amo, não titubeou quando este lhe pediu, enfim, que denunciasse as companheiras mais jovens de servidão:

Pois bem, filho, eu te direi por certo a verdade. *Vivem em teu solar cinquenta mulheres escravas, a quem ensinamos o serviço, a cardar a lã e a suportar a servidão. Dentre elas doze ao todo palmilharam a trilha da vergonha, sem respeitar a mim, nem sequer à Penélope.* Telêmaco mal acaba de atingir a maioridade e sua mãe não o deixava dar ordens às servas mulheres. (Idem, p. 265-266, os grifos são meus)

A vingança de Ulisses se confunde, então, com um imenso rito patriarcal de sangue e morte para a retomada de suas “propriedades”: terras, mansão, mobília, gado, servos... mas também escravas, filho e esposa. Com a ajuda de dois servos que lhe permaneceram fiéis e do filho adolescente, e sob as bênçãos de Atena, matou sem piedade todos os antigos pretendentes de Penélope valendo-se de flechas, lanças e espadas. Mas não só eles:

(...) vai chamar para aqui *aquelas que no passado conceberam indecências.* (...) Assim falou ele; a velha atravessou a sala e saiu a dar ordens às mulheres e apressá-las a vir. Entrementes, Odisseu chamou para junto de si Telêmaco⁸³, o vaqueiro e o porcarão e disse-lhes aladas palavras. (...) – *Começai agora a remover os corpos, pedindo ajuda às mulheres; em seguida, limpai as belas cadeiras e mesas com água e esburacadas esponjas. Quando tiverdes posto em ordem a casa toda, levai as servas para fora do bem construído salão, entre o celeiro e a impecável cerca do pátio, e golpeai-as com espadas pontiagudas, até que a todas tenham tirado, com a*

⁸² Euricleia, destacou Lerner (2019, p. 135), havia sido comprada “bem jovem” (o que naquele contexto provavelmente queria dizer impúbere) por Laertes, pai de Ulisses, pelo “preço de 20 bois”. Gozava da predileção de seu senhor: “E ele a reverenciou mesmo como reverenciava sua querida esposa nos salões, mas nunca se deitou com ela, pois evitava a ira da esposa”. Gozou do privilégio de ser a ama do herdeiro de seu senhor, e a ela foi dado o comando das outras servas da casa. Ou seja, estava inserida dentro de um sistema de servidão, mas tinha “privilégios” graças às ligações que mantinha com seus amos homens.

⁸³ Lerner (2019, p. 135) ressaltou também o fato de que o adolescente Telêmaco é constantemente referido, durante o texto da Odisseia, como jovem e fraco demais para defender o lar de seu pai contra os diversos pretendentes à mão de sua mãe, além da honra das várias mulheres da casa. Mas nos chamou a atenção principalmente para o evento do seu, enfim, macabro *rito de passagem para a vida adulta pela vontade do pai*: Telêmaco se recusa a “tirar a vida dessas mulheres com uma morte limpa, elas que trouxeram desonra a mim e a minha mãe, e se deitaram com esses galanteadores”. Em vez disso, “estrangula as mulheres amarrando laços em volta do pescoço delas e içando-as por uma corda robusta”. Enfim, tornara-se um senhor de escravos e escravas. Enfim, tornara-se adulto e o “legítimo” futuro dono das “propriedades” de seu pai.

vida, a lembrança dos amores que desfrutavam entregando-se às escondidas aos pretendentes. (HOMERO, 2006, p. 265-266, os grifos são meus)

Gerda Lerner definiu de maneira lapidar no que se baseavam essas tensas e cruéis relações hierárquicas e econômicas entre homens e mulheres, e entre mulheres livres, casadas e mulheres escravizadas, em regime de servidão, em sociedades como as da Grécia Antiga:

A principal diferença de classe entre uma esposa que vivia sob dominância/proteção patriarcal do marido e uma escrava que vivia sob dominância/proteção de seu senhor era que a esposa poderia ser dona de escravo, homem ou mulher, e de outras propriedades. A escrava não podia sequer ser dona de si mesma (LERNER, 2019, p. 134, os grifos são meus).

Vejamos então como, segundo Lerner, estava organizada essa estrutura hierárquica, e onde estavam engastadas tanto Euricleia quanto a própria Penélope:

A hierarquia entre os homens era embasada nas relações de propriedade, sendo reforçada com poder militar. O lugar das mulheres na hierarquia era mediado pelo status dos homens de quem elas dependiam. Na base, ficavam as mulheres escravas, cuja sexualidade era usada por homens poderosos como se fosse uma mercadoria; no meio, ficava a escrava-concubina, cujo desempenho sexual poderia resultar em sua ascensão social, na concessão de alguns privilégios e no direito à herança para os filhos; no topo ficava a esposa, cuja servidão sexual a um homem dava-lhe direitos legais e de propriedade. Em algum lugar além da esposa estavam as mulheres excepcionais, que em razão da virgindade e da função religiosa, gozavam de direitos de outro modo reservados apenas aos homens.⁸⁴ (Idem, os grifos são meus).

⁸⁴ O destaque que Lerner deu aqui às mulheres “excepcionais” por sua virgindade consagrada à função religiosa, e que por isso estavam dispensadas das obrigações e cerceamentos impostos às mulheres casadas ou em regime de servidão, evoca novamente a figura da Vestal, já referida anteriormente. Não que a Vestal estivesse de todo livre de cerceamentos, mas gozava de um grau de liberdade completamente desconhecido pelas mulheres não-consagradas e disponíveis para o casamento e/ou usos sexuais por parte dos homens. Voltarei a esse tópico no sexto capítulo.

Figura 10. Anônimo. *Ulisses reconhecido por sua antiga ama (detalhe de vaso)* (Século V a.C.)



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/572520171362358353/> (acesso em 17.09.20)

Ao despojar a *Odisseia* de seu status de obra-prima canonizada e encará-la como um documento das mentalidades de um outro tempo, espaço e cultura, dentro de uma rigorosa investigação sobre as relações assimétricas e por vezes injustas entre os sexos/gêneros no mundo ocidental, Lerner nos apresenta um retrato mais acurado dos diversos Laertes, Ulisses, Penélopes e Euricleias que potencialmente existiram na Antiguidade Clássica:

Penélope, com destreza e trabalho incessante, foi capaz de defender a própria honra, mas não tentou evitar, nem podia, o assassinato de suas escravas. *Barreiras de classe unem Penélope ao marido e ao filho*. As vítimas de estupro são culpadas; são desonradas por serem desonrosas. *A violação cometida contra elas não configura estupro ou crime sexual, mas um crime de propriedade contra o senhor⁸⁵, que é dono delas*. Enfim, as mulheres subordinadas, todas as escravas, são divididas: *a escrava Euricleia, mero instrumento das vontades de seu senhor e alguém que age totalmente de acordo com os interesses dele*; as “boas” escravas separadas das “más”. *Nenhum vínculo de fraternidade pode ser formado em tais condições. Quanto ao senhor, seu amor se manifesta de forma violenta e possessiva*. Matar e sentir um doce desejo não são incompatíveis para ele. *E o filho do senhor se torna homem ao participar do ataque às escravas*. (LERNER, 2019, p. 136, os grifos são meus)

Penélope, enquanto *esposa legítima*, “fiel”, “constante” e mãe de seu único herdeiro homem, estava assim no topo da hierarquia das mais de 50 mulheres que “pertenciam” a Ulisses, e das quais ele podia fazer os “usos” que quisesse, inclusive sexuais. Como tal, Penélope gozava de conforto, luxos, segurança material e, mais do que isso, do direito a um *certo ócio e relativo tempo de autocultivo*, já que as escravas eram ensinadas a realizar as tarefas domésticas pesadas e também uma série de outras tarefas de relevância econômica para o solar, tais como artesanias diversas, entre elas a tecelagem. As artesanias eram (e para muitos ainda são) fazeres “femininos”, os quais podem ser realizados dentro do isolamento doméstico, e que exigem certa docilidade e muita paciência. Euricleia, antiga favorita do pai de Ulisses (o qual a desejava sexualmente na juventude), subiu na hierarquia das escravas tornando-se primeiro a ama do herdeiro de seu senhor, e depois um tipo de “governanta” no solar de Laertes, com autoridade sobre as suas companheiras. Ambas pagavam o preço da completa submissão e fidelidade aos “homens de suas vidas” para a manutenção de suas posições dentro daquela engrenagem bastante cruel, e com isso, a preservação de seu *status social* maior.

Afinal, caso tivesse optado por um dos diversos pretendentes que a assediavam, o que estaria no seu direito, visto que publicamente Ulisses já era dado como morto, teria sido punida com a desonra pública e uma morte humilhante pelo marido que retornou, infiel⁸⁶,

⁸⁵ No caso, homens como Laertes, Ulisses e Telêmaco após a maioridade.

⁸⁶ Se de Penélope só se poderia “tolerar” castidade e fidelidade ao marido, mesmo que esse demorasse vinte ou trinta anos para retornar, de Ulisses seria muito “natural” que, durante todos aqueles anos de ausência, se envolvesse com outras mulheres, ou mesmo ninfas ou semideusas... Seus *affairs* com Calipso e Circe, pelos quais Atena em momento algum o julga, são eventos importantes para a trama do épico. Ambas intentavam manter Ulisses como amante exclusivo ou marido, e o fizeram de maneiras diferentes: Calipso deu-lhe conforto material e afetivo; Circe tentou forçá-lo a ficar em sua ilha transformando sua tripulação em porcos através de feitiçaria, mas também através do luxo e dos prazeres sensuais. Ambas lhe ofereceram também a imortalidade, e só não conseguiram seu intento, cada uma em sua vez, porque os deuses (Zeus e Hermes, mas também Atena) ou as

mas rancoroso, porque muito ciente das lesões sofridas em seu “patrimônio”. Talvez seu filho único, Telêmaco, como parte de seu rito de transformação em “proprietário”, a tivesse estrangulado sob as ordens e olhares do pai. No fim, Penélope possuía escravas, é verdade... Mas também não possuía a si mesma.

2.4. UM HOMEM COM B.U.C.E.T.A.?

Voltando no tempo e para o Brasil de hoje, a discussão sobre a “natureza”, os papéis sociais e as funções dos sexos/gêneros tornou-se novamente um feroz campo de batalha, talvez ainda mais acirrada do que nos anos 70 e 80. O ambiente cultural da década de 90 e a primeira década do século XXI talvez tenham dado a muitas mulheres pertencentes às alas mais esclarecidas das classes médias e altas a impressão de que a sua demanda por emancipação e igualdade de direitos já havia sido atendida, o que parecia ter se estendido, mesmo que parcialmente, também à população LGBTQIA+. ⁸⁷ Ledo engano. Hoje, grupos (re) organizados travam sua renovada batalha contra um velho fantasma que (re) batizaram de *ideologia de gênero* ⁸⁸. As razões para tanto, como sempre, são políticas e econômicas, muito embora a massa-de-manobra dentro desses coletivos não tenha muita ideia disso:

forçaram a desistir, ou interferiram diretamente instruindo Ulisses sobre como escapar. Calipso, mesmo sendo um ser sobrenatural, é também um ser sexual/sexuado, um ser feminino. E como tal, lamenta-se de que mesmo ela está sujeita aos privilégios masculinos: “Vós, os deuses, sois cruéis e ciumentos acima de todos; tendes ciúmes de que as deusas se deitem abertamente com homens, quando alguma toma um deles como esposo dileto” (HOMERO, 2006, p. 62). É também digno de nota o momento em que Calipso percebe o estado de ânimo de Ulisses depois de alguns anos sob a sua hospitalidade: “Após ouvir as mensagens de Zeus, a majestosa ninfa procurou o intrépido Odisseu. Encontrou-o sentado na praia; as lágrimas nunca secavam em seus olhos; deixava escoar a doce existência a chorar pelo regresso, pois a ninfa não mais o encantava” (Idem, p. 63). Passado o entusiasmo pela amante (mesmo ela sendo uma ninfa), Ulisses deseja voltar para onde é rei. Mesmo que ganhasse a imortalidade, com Calipso ou com Circe, ele seria um apenas consorte e não um rei, seria submisso a elas em certo sentido. Ao que parece, não foi bem por saudades da esposa ou do filho legítimos que Ulisses desejou tanto retornar...

⁸⁷ Nos anos 90, no Brasil, a sigla “GLS” (Gays, lésbicas e simpatizantes) tornou-se bastante popular, mas sua cunhagem não se deu a partir da militância propriamente dita, e sim a partir de estratégias comerciais em uma década que acreditou que a inclusão e emancipação das ditas “minorias sexuais” viria pela via do consumo. Foi o otimismo do *pink money*, o qual não mais se sustenta diante dos fatos políticos e econômicos do presente. Ele nasceu da apropriação e ressignificação do nome de um carro: *Grand Luxo Super*. Já o termo oficial da militância, “LGBT”, tornou-se corrente a partir dos anos 2000, substituindo o antigo “GLBT”, tendo em vista antigas demandas do movimento lésbico em relação à secundarização de sua agenda por um machismo implícito ao movimento como um todo, encabeçado (ele também) por *homens gays*. Mais recentemente, em uma tentativa de dar visibilidade a todos os grupos, a sigla “LGBTQIA+” (Lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, *queers*, intersexos, assexuais e mais) passou a ser utilizada, mas de maneira não oficial. Para mais informações, ver AGUIÃO, 2018.

⁸⁸ A expressão “ideologia de gênero” tem seu primeiro uso no final dos anos 1990 em uma Conferência Episcopal da Igreja Católica realizada no Peru. A expressão está relacionada com uma articulação entre setores

Começou muito antes, em tempos pré-históricos, quando *a primeira divisão sexual do trabalho imposta pela necessidade biológica evolutiva demonstrou a homens e mulheres que era possível fazer distinções entre as pessoas com base em características visíveis*. (...) Em condições de complementaridade – interdependência mútua -, as pessoas aceitavam prontamente que grupos divididos por sexo tivessem atividades, privilégios e obrigações diferentes. *É bem provável que a subordinação das “mulheres enquanto grupo” a “homens como grupo”, que deve ter levado séculos para se estabelecer com solidez, tenha ocorrido em um contexto de complacência dentro de cada grupo de parentes, a complacência dos jovens em relação aos mais velhos*. (...) *Quando as mulheres descobriram que o novo tipo de complacência exigida delas não era da mesma categoria, o sistema já devia estar estabelecido com tanta solidez, que parecia irrevogável*. (...) uma vez estabelecida a dominância masculina, as mulheres passaram a ser vistas de uma nova maneira (...). *Uma vez comercializadas, não eram mais consideradas seres humanos, mas sim instrumentos à disposição dos homens, semelhantes a uma mercadoria*. “As mulheres passam a ser reificadas porque são conquistadas e protegidas, enquanto os homens passam a ser os reificadores porque conquistam e protegem”. (LERNER, 2019, p. 137, os grifos são meus)

Para os integrantes desses grupos, a maioria ignorante dos aspectos verdadeiramente importantes da discussão, genitália é “destino”. Ecoam Simone de Beauvoir ao contrário, quando esta fala do “destino biológico”⁸⁹ das mulheres como algo a ser *transcendido*. Por tudo isso, costumam considerar intelectuais como a filósofa estadunidense Judith Butler, já referida anteriormente, seus principais “inimigos ideológicos”.

Mas, na exata virada dos anos 70 para os 80, Alice Ruiz indignou-se com a declaração de Décio Pignatari de que a “atênica” Gertrude Stein (uma fusão de Penélope e Ulisses que a ambos transcendia) fosse um “homem”, e só por isso tivesse sido capaz de habilmente reconfigurar a matéria bruta da linguagem. Afinal, segundo o próprio Pignatari, “mulheres normais” usariam as “línguas naturais” para descrever situações e o interior de personagens envolvidos em ações romanescas, ou então escrever versos sobre o Sagrado ou o Sublime⁹⁰.

conservadores estadunidenses que viam nas Conferências da ONU por direitos sexuais e reprodutivos a construção global de uma “agenda de gênero”, pró-aborto e em defesa de direitos civis de minorias sexuais. Ao longo dos anos 2000 essa articulação e divulgação cresceu a ponto de ter interferido em diferentes instâncias públicas, tais como o debate sobre o “kit gay” e a legislação sobre o aborto que permeou as eleições presidenciais brasileiras de 2010. Para saber mais ver JUNQUEIRA, 2018.

⁸⁹ Atribui-se a Sigmund Freud (1856-1939), o pai da psicanálise, o aforismo “anatomia é destino”, do qual também ouvimos o eco através das formulações de Beauvoir e das demandas reacionárias atuais.

⁹⁰ É possível encontrar, dispersas pelos seus principais livros teóricos, diversas afirmações diretas e indiretas de Décio Pignatari sobre a relação entre os sexos/gêneros e os usos da linguagem, as quais valeriam muito a pena serem referidas, analisadas e discutidas. Em algumas delas, o mesmo se apoia em sua apreensão das ideias do teórico canadense da comunicação Marshall McLuhan. Mas tendo em vista que foram todas escritas e publicadas durante os anos 60 e 70, escapam do escopo temporal da presente tese, e por isso não as incluirei aqui. Por hora, posso dizer que muitas delas seriam mal recebidas atualmente em certos círculos acadêmicos, entendidas como essencialistas e, por consequência, machistas. Ao mesmo tempo, Pignatari foi um artista e um pensador

Stein, já se disse aqui, não era exatamente uma “donzela”, mas seria então um “homem com buceta”? Por que, afinal, mulheres tecelãs-da-língua-têxtil não poderiam ser também designers da linguagem? Refaço a pergunta de linhas anteriores: *o que a genitália das pessoas tem a ver com isso?*

Se para a maioria das pessoas, e não só para os grupos militantes anteriormente mencionados, as genitálias humanas são interpretadas como *destino*, é porque as mesmas são interpretadas antes como *fatos* que não necessitam de muito mais do que a observação direta para serem atestados pelo *indivíduo comum* : ou se tem um pênis e um escroto (de preferência, com dois testículos dentro), ou se tem uma vagina (de preferência, com uma entrada) e, por extensão, um útero. Seria simples assim⁹¹, não fosse a questão de que não, não é tão simples.⁹² Os genitais só se convertem em destino para o senso comum porque assim são interpretados dentro da esfera dos costumes de uma cultura, e sabemos que todo indivíduo cuja identidade esteja em desalinho com a sua genitália aparente sofrerá as duras consequências de diversas punições sociais, legais e informais⁹³, caso esteja fora dos parâmetros dessa mesma cultura em que estiver inserido.⁹⁴

complexo e multidimensional, e soube admirar a poesia feita, entre outras, por Marianne Moore, Emily Dickinson, Marina Tzvetáieva e pela própria Alice Ruiz, além de Maria do Carmo Ferreira (as últimas, com importantes poemas publicados através de seus esforços), entre outras. Interessou-se também pela obra da pioneira feminista brasileira Nísia Floresta. E, como já vimos antes, reconhecia os méritos de Gertrude Stein mesmo negando-lhe o que reconhecia como feminilidade. Falarei disso novamente mais à frente, neste mesmo capítulo.

⁹¹ Dorothy Sayers (apud LAQUEUR, 2001, p. 13) nos alerta para o fato de que “a primeira coisa que atrai o observador descuidado é que as mulheres são diferentes dos homens. São o sexo oposto (embora eu não saiba por que “oposto”; qual é o “sexo semelhante”?). Porém, o fundamental é que as mulheres se parecem mais com os homens que qualquer outra coisa no mundo”.

⁹² Não são raros os casos de crianças que nascem com genitálias “ambíguas”. Em casos assim, o “Tribunal da Medicina” decide por “adequá-las” ao protótipo do qual estariam mais “próximas”. Em muitas dessas situações, apenas se conseguiu mutilar pessoas tanto no corpo quanto na alma, levando-as a um perpétuo sentimento de (auto) inadequação, e em casos mais trágicos, à depressão e à morte. Porque hoje sabemos que, sim, existem homens com B.U.C.E.T.A. e mulheres com C.A.R.A.L.H.O., muito embora essa também não seja a verdadeira questão. No caso da querela Ruiz x Pignatari, tanto classificar compulsoriamente alguém como “mulher” pela presença desse ou daquele aparelho genital, ou então negar certas capacidades ou habilidades a alguém pela presença desses mesmos genitais, acabam por ser abordagens bastante reducionistas e, por que não dizer, preconceituosas?

⁹³ Em algumas culturas, inclusive o assassinato, e o Brasil é um bom exemplo: desde 2011, o Grupo Gay da Bahia, entidade fundada em 1980, vem divulgando relatórios anuais sobre a morte de LGBTQIA+ no Brasil a partir de uma rede colaborativa que busca informações em jornais, sites e entidades locais. No relatório publicado em 2019 foram contabilizadas 329 mortes violentas, um dos números mais altos do mundo. Para saber mais, ver MOTT; OLIVEIRA, 2020.

⁹⁴ Nem todas as culturas do mundo são tão intolerantes com aquelas/es que não se identificam com o sexo/gênero com o qual foram designados pelas “evidências”; na Tailândia, por exemplo, a figura das *kathey* (um termo genérico em tailandês para pessoas apontadas como homens biológicos, mas que se comportam como mulheres socialmente, e mantém relações afetivo-sexuais com homens biológicos que se comportam

As semelhanças, para Ruiz, e as diferenças, para Pignatari, entre seres masculinos e femininos, eram vistas por ambos como pontos importantes e posicionamentos válidos no que concerne à discussão sobre a prática da poesia: a querela de ambos sobre Gertrude Stein foi manifesta através de argumentos que versavam justamente sobre o sexo e o gênero dentro de um sistema evidentemente binário. Mas nem sempre os genitais, essas supostas evidências incontestáveis do pertencimento a um sexo/gênero, foram concebidos da forma dual com a qual a maioria das sociedades contemporâneas lida ainda hoje: no Mundo Ocidental, partindo da Antiguidade Clássica, passando pelo Renascimento e chegando pelo menos até o século XVIII e o advento do Iluminismo, muitas das maiores autoridades nos campos da Biologia e da Medicina operavam com outro sistema, o qual à época também lhes parecia igualmente inquestionável porque atestável mediante uma simples observação: o do *sexo único*.⁹⁵ Nesse sistema, homens e mulheres diferiam apenas “em grau”, por assim dizer, mas não em “essência”. E os comportamentos compreendidos social e culturalmente como masculinos ou femininos estavam muito mais relacionados a um sistema de hierarquia socioeconômica do que à ideia de um “destino biológico” propriamente dito.⁹⁶

A simples observação⁹⁷ que leva ainda hoje tantos a reafirmarem o “evidente” e dividir o mundo entre os complementares, mas opostos machos e fêmeas, também levou autoridades médicas da Antiguidade Clássica como Claudio Galeno⁹⁸, conhecido por suas

socialmente enquanto tal) é onipresente na sociedade local, sendo que a cultura do país também reconhece diversas outras identidades de gênero. Isso não significa que as *kathay* e outros indivíduos não-heteronormativos tenham seus direitos civis plenamente garantidos na Tailândia, e por isso mesmo, existe uma militância LGBTQIA+ no país.

⁹⁵ O termo foi cunhado por Thomas Laqueur (2001), e nele a palavra “sexo” se refere especificamente aos aparelhos reprodutores humanos em sua dimensão eminentemente fisiológica. Laqueur opõe aqui “sexo” a “gênero”, no que se aproxima de Gerda Lerner: se a primeira palavra dá conta de questões fisiológicas, a segunda se refere às performances sociais dos indivíduos dentro de uma dada cultura.

⁹⁶ Muito embora seja possível encontrar, já em Aristóteles, argumentos para a defesa da mesma.

⁹⁷ Essa insistência no sentido da visão como suficiente para atestar o sexo/gênero de alguém me faz pensar nas antigas casas de *peep show*, nas quais as pessoas (majoritariamente homens) pagavam por minuto para interagirem com profissionais do sexo de todos os gêneros através de uma vitrine. O pagante não podia se aproximar fisicamente da/do performer, mas podia comandar a performance dizendo o que queria ver. Imagino que esse tipo de estabelecimento sexual não faça mais sentido no mundo atual, uma vez que existem centenas de sites na Internet que oferecem exatamente os mesmos serviços, ou ainda pessoas que exibem suas genitálias de graça pelo simples prazer de exibi-las, em sites de relacionamento como o Omegle. Em tempo: *peep*, em inglês, significa “espiar”.

⁹⁸ Médico grego, nasceu no ano de 129 em Pérgamo, na Ásia Menor. É considerado um dos médicos mais importantes da Antiguidade, criador da Fisiologia Experimental. Desde os 16 anos, estudou Filosofia e Medicina, primeiro em Pérgamo e depois em Esmirna, na Anatólia, Corinto, na Grécia e em Alexandria, no Egito, onde praticou dissecações em animais e manteve contato com eminentes pesquisadores da época. Em Roma, escreveu a maior parte de sua obra: cerca de 400 livros, dos quais 98 são conhecidos. Galeno realizou várias descobertas,

habilidades de dissecação, a enxergar as genitálias masculina e feminina como uma só. A questão é que, nas mulheres, ela se encontraria disposta de forma “errada”, porque ao “avesso” e “para dentro” do corpo. No mais, em tudo a genitália exposta de um homem e a oculta de uma mulher seriam iguais: corpo do pênis = canal vaginal, testículos = ovários, saco escrotal = útero, prepúcio = lábios vaginais, glândula = clitóris, e assim por diante.⁹⁹ Dentro desse modelo, os genitais chamados femininos são simplesmente aqueles que permaneceram internos, que não saíram de dentro do corpo para se posicionarem da forma “correta” (Figura 11).

Ou seja, no mundo do *sexo único*, a “conformação masculina” era considerada *prototípica, normativa e ideal*. A “conformação feminina”, em consonância com os já conhecidos argumentos aristotélicos, era vista como o *resultado de um erro, de um desvio*, como portadora de uma *imperfeição em relação ao modelo*. Ou, no mínimo, como o resultado da falta de “calor corporal”. Mas para além disso, as mulheres também eram consideradas como seres particularmente luxuriosos, portadores de uma forte sensualidade e grande capacidade para sentir prazer, o que estava relacionado naquele sistema com a sua capacidade potencial para ter filhos. O orgasmo feminino era entendido por muitos especialistas antigos como a condição *sine qua non* para o sucesso da fecundação, tanto quanto o do homem.

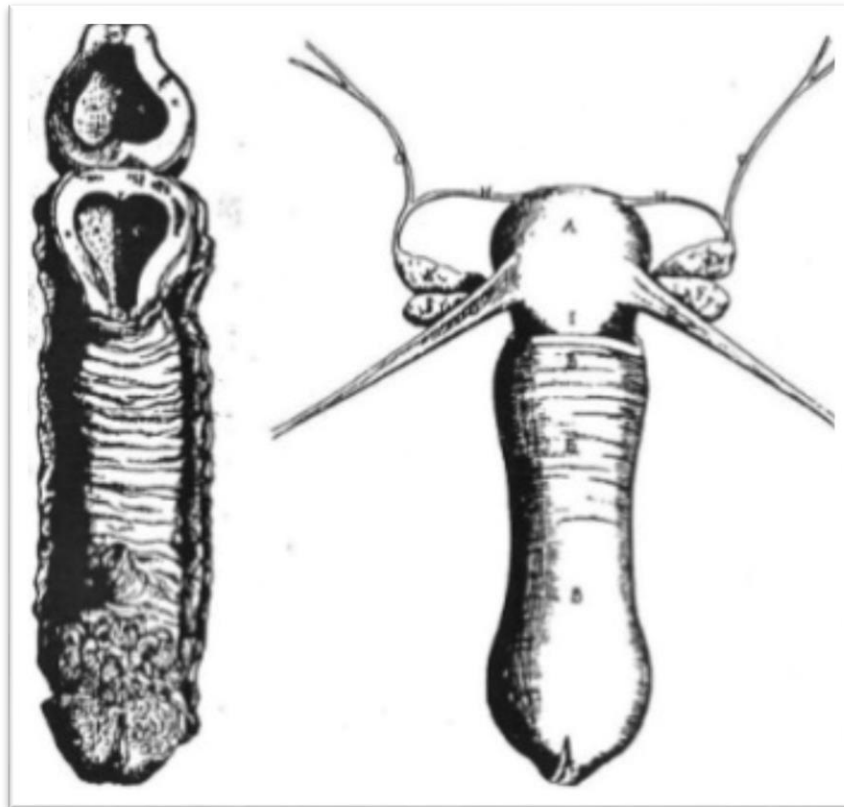
Ou seja, para muitos dos antigos sábios das Ciências Médicas e Biológicas embebidos na Filosofia Aristotélica, e por muito tempo (pelo menos, até a virada do século XVIII para o XIX), só poderiam existir mulheres com C.A.R.A.L.H.O. Até porque, no fundo, o sistema de sexo único estava lidando com um único sexo: *o masculino, tal como um paradigma*. Nomear um ser como homem equivalia a dizê-lo perfeito, de configuração ideal. Por isso, como veremos

baseado em experimentos com macacos. Morreu no ano de 201. (extraído e adaptado de <http://www.fiocruz.br/biosseguranca/Bis/Biograf/ilustres/clauidiogaleno.htm>, acesso em 28.10.2020).

⁹⁹ É importante destacar aqui que esse modelo não nasceu de uma simples observação superficial das genitálias, mas também do trabalho pioneiro de médicos-dissecadores que acreditavam ter encontrado o que consideravam evidências para a sustentação científica do mesmo, entre eles o próprio Galeno. Uma parte considerável desses especialistas se manteve fiel ao sistema de sexo único mesmo com o advento de novos avanços técnicos, como instrumentos e aparelhos para análise de tecidos. Isso acaba por relativizar a noção de “fato biológico”: gerações e gerações de médicos desde a Antiguidade continuaram a “ler” as duas genitálias reconhecidas atualmente como uma só entidade em “posições diferentes”, porque seguiam fieis ao paradigma vigente em suas culturas, grandemente fortalecido pelo trabalho de Aristóteles. Eles liam o que encontravam segundo o paradigma vigente. Mais adiante, veremos que o advento e a popularização do modelo dos dois sexos na passagem do século XVIII para o XIX estava diretamente ligado com mudanças de paradigma relacionadas a transformações políticas, religiosas, econômicas e culturais.

adiante, o mesmo sistema jamais poderia ter concebido algo como um homem com B.U.C.E.T.A. Aqui, o direito e o avesso não são, de maneira alguma, equivalentes.

Figura 11. Antigos modelos anatômicos do *Sexo Único* (1611)



Fonte: LAQUEUR, 2001, p.108

2.5. UMA MULHER QUENTE AINDA É UMA MULHER?

Já o *calor corporal* era interpretado, pelo menos desde Aristóteles, como um *atributo masculino* mantido pelo seu *comportamento ativo*, fundamental para o bom funcionamento de diversas funções de seu corpo e diretamente ligado ao mundo do sexo e ao sucesso da procriação. Já o *corpo da mulher* era relacionado não exatamente com o frio, mas com a *ausência de calor* mantida pela *passividade* que dele se esperava, relacionada também com a umidade e com a fertilidade do solo. Elementos como o ar e o fogo, nos quais podemos perceber movimento, além de graus diversos de capacidade destrutiva, eram vistos como atributos masculinos. O ar, relacionado ao céu e aos deuses, também estava relacionado ao espírito ordenador do sêmen em relação à catamênia, como já visto anteriormente.

O calor era, portanto, desejável para o bom funcionamento do ser de conformação masculina: dele, esperava-se (ainda se espera) que exercitasse corpo e mente enquanto viajasse, cavalgasse, guerreasse, espoliasse, violasse, conquistasse, dominasse, controlasse e, em alguns casos, até cegasse alguns ciclopes pelo caminho... No entanto, uma mulher que se prestasse a esse tipo de coisa estaria aumentando de forma anormal o calor de seu corpo, o que poderia fazer com que seus genitais *saíssem para fora*, tornando-a assim... um homem.

Na França do século XVI, o cirurgião-chefe de Carlos IX, Ambroise Paré, registrou um curioso relato sobre um jovem peculiar chamado Germain Garnier:

O servente Germain era um rapaz de corpo bem-feito, com uma barba vermelha cerrada, que até os quinze anos de idade (...) vivia e vestia-se como mulher, sem mostrar “nenhum sinal de masculinidade”. *De repente, no calor da puberdade, a menina salta por cima de uma vala quando corria atrás dos porcos num campo de trigo, e “naquele mesmo instante a genitália e o membro masculino desenvolveram-se nele, rompendo os ligamentos que até então o prendiam”*. Marie, que em breve não seria Marie, correu para a casa da mãe, que *consultou médicos e cirurgiões, os quais garantiram àquela mulher abalada que sua filha era agora seu filho*. Ela levou-o a um bispo, que decidiu em assembleia que realmente ocorrera uma transformação; “o pastor trocou o nome para Germain e ganhou roupas masculinas” (alguns insistiram em chamá-lo de Marie-Germain para lembrar-lhes que ele já tinha sido uma menina). Montaigne, em *Travel Journal* e nos seus Ensaios conta a mesma história, acrescentando que *havia na área “uma canção” muito popular entre as meninas, na qual elas avisavam umas às outras para não estenderem muito as pernas senão podiam se tornar homens, como Marie-Germain*”. (LAQUEUR, 2011, p. 163, os grifos são meus)

O Historiador Social da Medicina Thomas Laqueur, ainda contextualizando o relato do antigo cirurgião de Carlos IX, reuniu outros tantos semelhantes:

A história de Paré, de Marie-que-virou-Germain, encontra-se em uma coleção de histórias e observações clínicas: da menina, *outra Marie, que se tornou Manuel quando desenvolveu um pênis “na época da vida em que as meninas começam a ter suas regras mensais”*; do jovem de Reims que até os catorze anos de idade parecia uma menina em termos anatômicos, e certo dia, *“exercitando-se e brincando” com uma camareira, adquiriu subitamente órgãos genitais masculinos*. É como se o fato de fazer amor como homem, de repente, lhe desse órgãos para atuar “adequadamente” (*Talvez ele fosse homem em corpo de mulher para que seu gênero, não seu sexo, fizesse o encontro, em espírito, um encontro heterossexual confirmado pela carne. Ou talvez ele fosse mulher com uma paixão homoerótica por uma camareira, que foi salva do pecado por uma súbita mudança de sexo*). *Não se pode saber ao certo, e é este precisamente o ponto. Com um pouco mais de calor ou de ação a parte do outro gênero pode subitamente desenvolver um pênis, o que qualifica seu portador à marca do falo, a ser considerado homem*. (LAQUEUR, 2011, p. 163-164, os grifos são meus)

Mas o fenômeno biológico contrário, segundo o pensamento médico especializado da época, não poderia ou, mais do que isso, *não deveria* ocorrer:

“Mulheres passam a ser homens” quando “o calor, que se tornou mais vigoroso, empurra os ovários para fora”. *Porém a razão de o calor funcionar dessa forma e não da forma inversa – o homem não pode se transformar fisiologicamente em mulher – é tão metafísica quanto fisiológica em qualquer sentido moderno.* O movimento está sempre em cima na grande cadeia do ser: “*portanto, nós nunca vemos em nenhuma história verdadeira o homem tornar-se mulher, pois a Natureza tende sempre para o que é mais perfeito e não, ao contrário, para tornar o perfeito em imperfeito*” (Idem, p. 164, os grifos são meus).

Afinal, um homem tornar-se mulher era uma ideia inconcebível¹⁰⁰ para as sociedades europeias do Renascimento e Idade Moderna: um homem “efeminado” estaria afinal abrindo mão de sua *perfeição natural*¹⁰¹, e com ela de diversos privilégios sociais e oportunidades de usufruto do poder, sem qualquer razão “boa” o suficiente para tanto. O pavor de que um homem passasse a se comportar como uma mulher, tornando-se assim “inepto para o combate”, era na verdade o pavor de que todo um sistema de distribuição injusta do poder e acúmulo de privilégios nobiliárquicos, econômicos, políticos e simbólicos pudesse ser subvertido. Porém, a mulher que de alguma forma se “masculinizava” era, segundo essa mesma lógica, ainda pior. Um conto medieval recolhido pelo mesmo Laqueur é ilustrativo desse estado de ideias, desde muito antes do século XVI:

Há um *fabliau* (conto popular medieval em versos) no qual um conde faz com que sua sogra deixe de imiscuir-se com orgulho nos problemas dos homens, *declarando que ela se comportava assim porque suas “bolas” tinham-lhe descido para o quadril. “A senhora tem bolas como nós, e é por isso que tem tanto orgulho no coração.* Eu quero examinar seu corpo. Se as bolas estiverem lá, vou ter de retirá-las”. *Seus empregados estenderam a mulher no chão, e o conde lhe fez um grande corte no quadril; puxou com força, “retirou” e mostrou para sua vítima o imenso testículo de um touro que ele havia escondido antes.* “Depois disso, ela pensou que fosse tudo verdade”. (...) No *fabliau* as mulheres tem testículos internos, portanto o contador de histórias pode imaginar essas mulheres masculinizando-se quando uma dessas “bolas” internas desce. *A sogra podia acreditar piamente que os testículos do touro eram dela, mas o conde e o leitor sabem que tudo é uma farsa.* (LAQUEUR, 2011, p. 159-160, os grifos são meus)

¹⁰⁰ A ideia segue inconcebível para os hodiernos grupos militantes já mencionados.

¹⁰¹ Exercitar corpo e mente, viajar, cavalgar, guerrear, espolar, violar, conquistar, dominar, controlar e, em alguns casos, até cegar alguns ciclopes...

Ainda segundo a lógica do período, quanto mais ligado afetivamente às mulheres, quanto mais tempo passasse na companhia delas ou compartilhasse de seu cotidiano, de seus fazeres e afazeres, mais “fraco” e “instável” um homem se tornaria... Porém, como também escreveu Laqueur:

Duzentos anos depois dos *fabliaux*, o mundo todo masculino do guerreiro aristocrático havia desaparecido. As cortes ainda eram predominantemente masculinas, porém homens tinham de ter outros requisitos além de proezas militares e brutalidade. O sucesso político e social dependia não só do poder e da astúcia, mas também da arte da cortesia, da conversação, do vestuário e de todas as artes de “autovalorização”. (...) O *Book of the Courtier*, de Castiglione, é impregnado do receio, expresso na linguagem do corpo, de que os homens voltados para essas buscas – ao conviverem intimamente com mulheres – pudessem tornar-se como elas; ainda mais ameaçadora era a possibilidade de as mulheres tornarem-se semelhantes aos homens. (...) *Os homens podem desenvolver um semblante “suave e feminino” por meio do super-refinamento – encrespar o cabelo, arrancar as sobrancelhas, cuidar-se “como se cuidam as mulheres mais libertinas e desonestas do mundo”. (...) Os homens desse tipo parecem perder a rigidez e a estabilidade da perfeição masculina e fundir-se na imperfeição instável e multiforme. Efeminar-se torna-se uma espécie de dissolução fantasmagórica: “Seus membros” pareciam prontos a separar-se uns dos outros... dando a impressão ao homem de que naquele instante eles estavam rendendo o espírito*”. (Idem, p. 161, os grifos são meus)

A paranoia era tanta que a própria heterossexualidade¹⁰², entendida aqui simplesmente como a tendência de homens desejarem a presença e companhia afetivo-sexual de mulheres, era vista por alguns conservadores extremos, tais como o Lorde Gasper

¹⁰² O dicionário médico Dorland, de 1901, definiu a heterossexualidade como "um apetite anormal ou pervertido em relação ao sexo oposto". Mais de duas décadas depois, em 1923, o dicionário Merriam Webster definia a orientação sexual como "paixão sexual mórbida por alguém do sexo oposto". Foi apenas em 1934 que a heterossexualidade teve o significado atualizado: "manifestação de paixão sexual por alguém do sexo oposto". Claro que o sexo entre genitais diferentes existiu desde o início da humanidade (...). Mas essa contestação presume que heterossexualidade é a mesma coisa que sexo reprodutivo. Não é. “O sexo não tem história”, escreve o teórico *queer* David Halperin, “porque é baseado no funcionamento do corpo”. A sexualidade, por outro lado, tem uma história, precisamente porque é uma “construção cultural”. Em outras palavras, enquanto o sexo parece ser algo programado na maioria das espécies, a nomeação e classificação desses atos e de quem os pratica é um fenômeno histórico que pode e deve ser estudado como tal. Antes de 1868, não havia nenhum heterossexual (...). Nem homossexuais. Comportamentos sexuais, é claro, haviam sido identificados e catalogados, e até proibidos em certos momentos. Mas a ênfase estava no ato, e não em quem o praticava. E foi só no final dos anos 1860 que o jornalista húngaro Karl Maria Kertbeny criou quatro termos para descrever experiências sexuais: *heterossexual*, *homossexual* e dois termos que hoje não são mais usados, mas que na época descreviam masturbação e bestialidade: *monossexual* e *heterogenit*. Extraído e adaptado de “Como foi criada a heterossexualidade como a conhecemos hoje”. In: <https://www.bbc.com/portuguese/vert-fut-40093671#:~:text=No%20final%20dos%20anos%201860,e%20bestialidade%2C%20monossexual%20e%20heterogenit> (acesso em 05.12.2020).

de Castiglione¹⁰³, como uma perene ameaça à “predisposição natural” do homem ao uso da força e da violência para conquista e usufruto do poder.

A música, proclama o misógino Lord Gasper de Castiglione, é um passatempo para mulheres e para *aqueles que se assemelham aos homens, mas não às suas ações, para aqueles que passam a ter um espírito feminino e “deixam-se levar dessa forma a temer a morte”*. Ele fala como se o corpo fosse incapaz de resistir às pressões do gênero obscurecido e pudesse, a qualquer momento, realmente mudar para condizer com sua perversão social. *Gasper chega a sugerir que a própria heterossexualidade pode fazer com que o homem se destrua como homem. Citando Aristóteles, ele faz notar que a mulher sempre ama o primeiro homem com que tem relações sexuais – afinal, ela “recebe perfeição do homem” – ao passo que o homem odeia sua primeira mulher, pois ele [recebe] imperfeição da mulher”. Por extensão, ele odeia todas as amantes subsequentes porque “todo homem ama naturalmente o que o torna perfeito, e odeia o que o torna imperfeito”*. (LAQUEUR, 2001, p. 162, os grifos são meus)

Ainda dentro do mundo cultural e social da Renascença europeia, a noção de sexo enquanto genitália era, portanto, o único ponto de conexão entre os dois polos extremos de um *espectro social de gênero*, dentro de um jogo de espelhamentos, direitos e avessos, dentro e fora. Durante aquele período, o indivíduo que ostentasse uma genitália para fora era um ser dotado de inequívoco símbolo de superioridade social, garantia de diversos privilégios. Isso não era entendido como algo realmente *ontológico*, como uma *necessária simetria* entre a *genitália* e o *ser*. Ao contrário, estava ligada a um modelo de hierarquia social de poder *naturalizada*:

Para os médicos da Renascença havia um único sexo. Por outro lado, havia manifestamente pelo menos dois sexos sociais com direitos e obrigações radicalmente distintas, de certa forma, correspondendo aos graus, mais altos e mais baixos, da escala corpórea do ser. Nenhum tipo de sexo – social ou biológico – podia ser considerado fundamental ou básico, embora as divisões de gênero – as categorias do sexo social – fossem certamente consideradas naturais. O mais importante é que o sexo biológico, que nós geralmente usamos como base do gênero, era tão existente no domínio da cultura e do significado quanto o gênero. O pênis era, portanto, um símbolo de status e não um sinal de alguma outra essência ontológica profundamente arraigada: o sexo real. (...) No curso normal de acontecimentos, o sexo não era problema. As criaturas com pênis externo eram consideradas meninos e tinham todos os privilégios e obrigações dessa condição, e

¹⁰³ Gasper ou Baldassare Castiglione (1478 –1529), conde de Casatico, foi um cortesão italiano, diplomata, soldado e autor proeminente da Renascença, e é provavelmente mais conhecido pela autoria do “Livro do Cortesão” (*Book of the Courtier*). A obra foi um exemplo de “livro de cortesia”, lidando com questões de etiqueta e moralidade do cortesão, e foi muito influente nos círculos das cortes europeias do século XVI. In: http://en.wikipedia.org/wiki/Baldassare_Castiglione (acesso em 05.12.2020, a tradução é minha).

as que tinham pênis interno eram relegadas à categoria inferior de meninas. Em um mundo onde o nascimento era tão importante, o sexo era uma característica atribuída com consequências sociais, pertencer a um sexo ou a outro dava à pessoa o direito a certas considerações sociais, como o fato de ter origem nobre dava o direito a usar o arminho, segundo as leis suntuárias de vestimenta. Vestimenta, ocupação e objetos particulares de desejo eram permitidos a uns e não a outros, dependendo se a pessoa tinha suficiente calor para moldar um órgão. O corpo parecia ser o absoluto fundamento de todo o sistema do gênero bipolar. (LAQUEUR, 2011, p. 170-171, os grifos são meus)

Havia também uma espécie de *pedagogia do calor corporal* que era ao mesmo tempo uma *pedagogia de gênero*: mulheres aprendiam que eram mulheres porque sua *natureza* era não produzir calor o suficiente para expulsar os genitais para fora do corpo, mas, para continuarem nos seus lugares *naturais* na hierarquia *social*, elas não deveriam ter a ousadia de tentar produzi-lo por meio de atividades estranhas a esses mesmos lugares e funções, reconhecidamente subalternas. Ou seja, aumentar a temperatura do próprio corpo era algo que as mulheres *poderiam* fazer se agissem *contra a sua natureza*, mas isso é o mesmo que dizer que *não há* natureza feminina alguma contra a qual agir. A verdade dos sábios médicos sobre os efeitos do calor corporal era muito mais um argumento *a priori* de autoridade, o qual justificava a prévia exclusão das mulheres do rol de ações de exploração e atuação no mundo fora dos muros da casa de seus pais ou maridos. Jovens mulheres que, desavisadamente ou não, realizavam atividades que “aumentavam o seu calor interno” a ponto de se “transformarem” em homens, eram na verdade jovens mulheres que ousavam desafiar ou não se encaixavam em um paradigma que as forçava à reclusão social, aos afazeres domésticos, à submissão sexual, à maternidade compulsória e, principalmente à *obediência* aos homens: mulheres que ousaram tentar ocupar os lugares de controle e prestígio que os homens reservavam exclusivamente para si. Além disso, havia a inculcação da ideia de que apenas os homens, por seus *naturais* vínculos com o *espírito*, seriam capazes de *criar vida* ao *ordenar o caos*, na chave daquelas persistentes concepções aristotélicas que definiam o sêmen como um princípio espiritual apto a ordenar o caos amorfo escondido nas temíveis entranhas das mulheres.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Veremos nos próximos capítulos como essa ideia será reformulada de maneira a interditar às mulheres formação adequada e espaço social de atuação também em relação às belas artes, à literatura, à poesia, às ciências e ao trabalho intelectual; ou então a taxar por antecipação os esforços femininos dentro desses campos como amadores ou incipientes, deixando a elas apenas o papel de mantenedoras, conciliadoras, cuidadoras, nutridoras, apaziguadoras e, no máximo, educadoras de crianças para o exercício futuro da vida social. Sua produção artística, se houver e quando houver, será relacionada e (des)valorada em função dessas funções femininas ditas “naturais” e “primordiais”.

As mudanças nas estruturas corpóreas podiam fazer o corpo passar facilmente de uma categoria jurídica (feminina) para outra (masculina). Essas categorias baseavam-se nas distinções de gênero – ativo/passivo, quente/frio, com forma/sem forma – nas quais o pênis externo ou interno era apenas um sinal diagnóstico. (...) *Os magistrados eram menos preocupados com a realidade corpórea – que é o que hoje nós chamaríamos de sexo – do que com a manutenção de claras fronteiras sociais, a manutenção das categorias de gênero.* (...) O sexo era estabelecido como uma consequência da capacidade formativa; *mais uma vez, ser masculino era ser pai, o que significava ser autor de uma vida. Quanto mais a criatura se aproximava da “criatividade”, mais masculina ela era.* Por outro lado, Colombo falava de sua dificuldade em diagnosticar o sexo de uma mulher que ele examinara porque ela “não era nem corretamente ativa nem passiva”. (...) A pessoa foi considerada mulher porque era social e juridicamente mulher, mas não podia desempenhar corretamente nem o papel passivo nem o ativo, o que iria constituir uma séria violação às leis suntuárias sexuais; *uma mulher que fingia ser homem, uma mulher que se vestia acima de sua condição. É quase como se preocupação mais geral do início da era moderna sobre o comportamento acima da condição da pessoa – originada no colapso das redes patronais, no pérfido trabalho do dinheiro, e no aparecimento de novas posições patrocinadas pelo estado - fosse transferida para o mundo do gênero.* (LAQUEUR, 2011 p. 171, os grifos são meus)

2.6. AS MAMAS DE TIRÉSIAS¹⁰⁵, E O RESTO TAMBÉM

Outra questão referida anteriormente apenas *en passant*, a da natureza do desejo sexual feminino e do *tipo de proveito* que elas poderiam (ou não) tirar do ato sexual ainda hoje é razão para “acaloradas” discussões. O debate foi crucial no processo histórico que determinou, desde a Antiguidade até a primeira metade do século XIX, o acesso delas (ou não) à propriedade privada, aos meios de produção e aos espaços sociais de poder, fossem eles político-militares ou simbólicos – entre eles, as religiões, as artes, a literatura e a poesia.

¹⁰⁵ Escrito pelo poeta francês Guillaume Apollinaire em 1903, “o drama surrealista *As Mamas de Tirésias* conta a história de Teresa, que ao romper com seu marido - um homem alucinado por toucinhos - o amarra, se veste com suas roupas, corta as próprias mamas e reivindica a liberdade assumindo a identidade de General Tirésias. Em seguida, ela inicia uma campanha contra a procriação. Seu marido, numa afronta, gera sozinho dezenas de milhares de bebês macabros. O enredo, absurdo, se soma a uma escrita fragmentada e em versos, elementos representativos da dramaturgia de Apollinaire. (...) *Além de anteceder muitas das inovações dramáticas vistas até hoje, Apollinaire usa o mito do profeta cego de Tebas, Tirésias, para provocar reflexões sobre igualdade de gênero, o militarismo ostensivo e a manipulação midiática. A peça foi escrita diante do clima de destruição, desilusão e incerteza causado pelos horrores da Primeira Guerra Mundial. No texto, ele renuncia à lógica discursiva e da “seriedade” ao lidar com as questões de sua época.* In: <http://canalaberto.com.br/index.php?r=clientes/as-mamas-de-tiresias-drama-surrealista-que-mescla-desespero-e-humor-estreia-na-oficina-cultural-oswald-de-andrade-sob-direcao-de-andre-capuano#:~:text=O%20drama%20surrealista%20As%20Mamas,uma%20campanha%20contra%20a%20procria%C3%A7%C3%A3o> (acesso em 01.12.2020).

Os antigos gregos, já pudemos perceber, se preocupavam de fato com a questão, no que o velho mito de Tirésias¹⁰⁶ não nos deixa mentir: o profeta tebano se encontrou com Ulisses quando este desceu ainda vivo para o Hades (e onde Ulisses não esteve enquanto Penélope tecia seu ardil?). Antes disso, foi convocado pelo Rei Édipo para lhe revelar aquilo que, no fundo, ele não queria saber. Mas houve ainda um outro antes: um desavisado Tirésias resolveu, sem razão aparente, usar seu bordão para separar um casal de cobras em cópula (Figura 12). Misteriosamente, se viu transformado em uma mulher e passou a viver sob essa forma por sete anos, sendo que algumas versões do mito dão conta de que tenha sido uma famosa prostituta.

Depois desse período, ao encontrar e novamente separar um casal de cobras em cópula, tornou a ser homem. Sua vivência “transexual” acabou habilitando-o a ser convocado até o Olimpo pelo casal Zeus e Hera, que se encontravam em furiosa discussão: *afinal, quem obtém mais prazer no ato sexual, os homens ou as mulheres?* Hera insistia que são os homens. Zeus, ao contrário, afirmava que as mulheres sentem mais prazer durante o sexo. A fatídica e aparentemente sincera resposta de Tirésias, quando então indagado diretamente pelo divino casal, é conhecida: *divida-se em dez partes o prazer do sexo, e a mulher obterá nove!*¹⁰⁷

¹⁰⁶ Consultado em <https://www.greelane.com/pt/humanidades/literatura/tiresias-ovids-metamorphoses-119781/> (acesso em 28.10.2020).

¹⁰⁷ Ter vivido como prostituta foi o que provavelmente habilitou Tirésias a “conhecer” os meandros e segredos do sexo. Se tivesse vivido como uma matrona sempre fiel ao esposo, da qual Hera era o arquétipo maior, e teria podido responder com propriedade apenas sobre a experiência da maternidade ou os problemas da vida doméstica, mas não sobre prazer sexual. Não porque não o conhecesse, mas por conta do pudor que de uma esposa se esperava, cuja função maior era o cumprimento do seu “destino biológico” de gerar descendentes legítimos para o marido. Muito embora sendo capaz de sentir tanto prazer quanto qualquer outro ser feminino, Hera e as matronas em geral eram impedidas de buscá-lo ativamente, diferente de Zeus e tantos outros maridos sempre às voltas com amantes para satisfazer às suas constantes necessidades. Uma boa esposa deveria esperar receber prazer do marido quando esse a procurasse, quase sempre com fins reprodutivos. E nesse embate tão velho quanto os deuses do Olimpo, sobre o prazer feminino, esposas-mães estão sempre em desvantagem. Com o passar do tempo, veremos aqui, a conclusão pelos especialistas de que o orgasmo feminino não tinha função na concepção vai legitimar o desinteresse dos homens em dar prazer às suas esposas, redundando na misógina narrativa de que a mulher “normal” não é um ser sensual, mas sim que encontra a sua satisfação apenas em nutrir e cuidar, tanto de seus filhos quanto, ou principalmente, de seus maridos. A capacidade e a disponibilidade para o prazer sexual, antes desejada nas mulheres, passou a ser considerado como uma degeneração de sua “verdadeira” função: *a de ser uma mera incubadora de herdeiros, de preferência do sexo masculino.*

Figura 12. John Flaxman. *Tiresias* (1807)



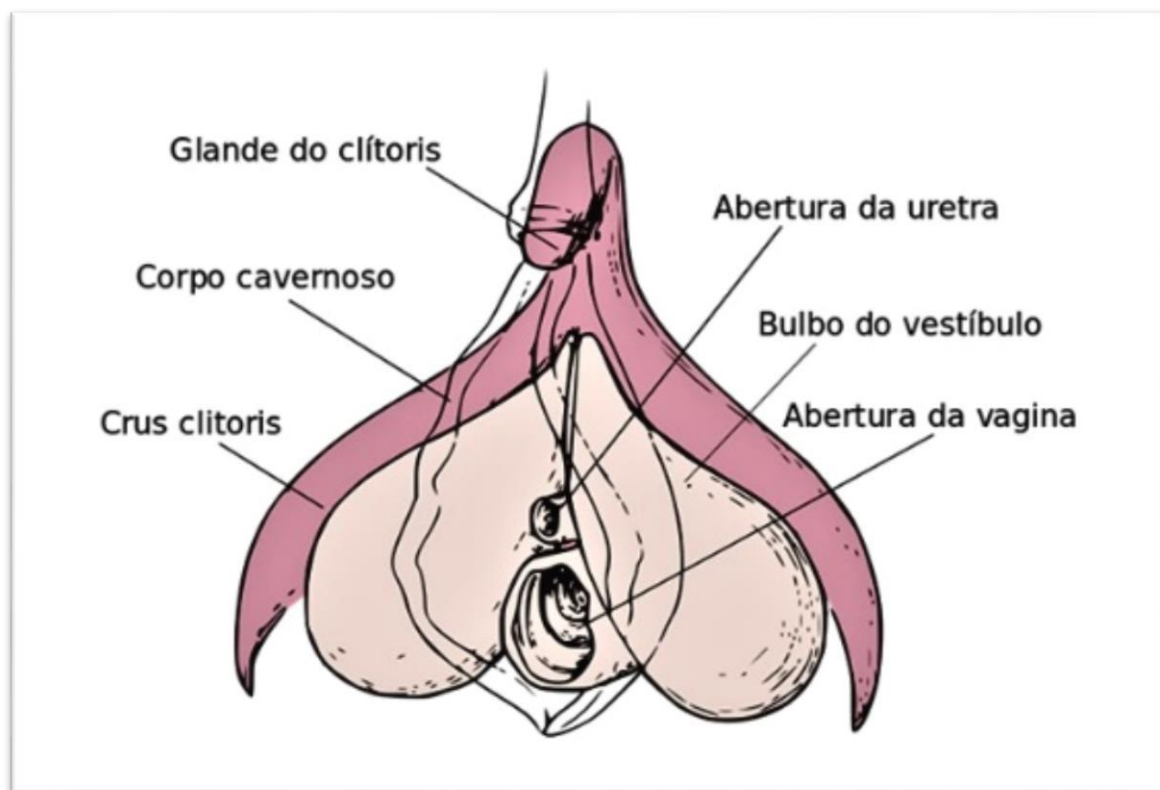
Fonte: royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/tiresias-from-i-the-divine-comedy-i
(acesso em 28.10.2020)

Furiosa, provavelmente por ver seu segredo revelado (Figura 13)¹⁰⁸, Hera cegou Tirésias para sempre. Zeus, como meio de compensá-lo pela perda da visão fisiológica, o dotou com uma visão interna para as coisas não-sabidas e para os fatos futuros. A compensação de

¹⁰⁸ O segredo de Hera já não é mais segredo para as mais informadas: de fato, as mulheres sempre estiveram muito mais “equipadas” fisiologicamente para obter prazer no sexo (prazer contínuo, orgasmos clitorianos, orgasmos vaginais, orgasmos múltiplos e até mesmo partos orgásmicos!) do que os homens, com sua eterna insegurança erétil. Porém, séculos e mais séculos de egoísmo marital, mais repressão médica e religiosa por parte desses mesmos homens, ainda hoje vetam o mais fugaz dos orgasmos para milhares de mulheres. Isso quando, em certos contextos culturais, as mesmas não sofrem mutilações como a *circuncisão feminina*: a extração da parte externa e visível do clitóris (a sua glândula), a qual por muito tempo foi tomada como o seu todo. Porém, esse órgão possui ramificações internas que “emolduram” a entrada da vagina. Historicamente, a descoberta desta região é normalmente atribuída ao professor de anatomia e cirurgia da Universidade de Pádua, Matteo Realdo Colombo (1516-1559), quando a denominou de “Prazer de Vênus”. No entanto, a descoberta foi reivindicada dois anos mais tarde por Gabriele Falloppio, sendo que ambas foram descartadas por Caspar Bartholin, o Jovem, no século XVII, quando afirmou que o clitóris já era conhecido por anatomistas desde o século II a.C. In: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%ADtoris> (acesso em 05.12.2020).

Zeus foi, na verdade, a ruína final de Tirésias, que passou a viver como um mendigo fora das muralhas de Tebas, temido e odiado por seu dom.

Figura 13. Modelo atualizado da estrutura do clitóris



Fonte: <https://www.megacurioso.com.br/sexo/74205-quem-e-bom-de-cama-sabe-tudo-sobre-clitoris-agora-voce-vai-saber-tambem.htm> (acesso em 01.12.2020)

Quando, em meados do século XVIII, a necessidade do orgasmo feminino para o sucesso da fecundação humana começou a ser questionada até ser completamente descartada pelos especialistas¹⁰⁹, a mulher, antes vista como profundamente luxuriosa e

¹⁰⁹ É importante que se diga que não existem evidências de que o orgasmo masculino seja necessário para o sucesso da fecundação, e que os ditos especialistas eram, diga-se de passagem, sempre homens! Mas como a Serpente da História está sempre mordendo a própria cauda, pesquisas mais recentes vêm apontando para o recém-reconfigurado clitóris como um órgão de fundamental importância para a fecundidade feminina, devolvendo assim a razão aos médicos da Antiguidade: “O novo estudo mostra que o clitóris, quando estimulado apropriadamente, faz com que a mulher experimente o orgasmo acompanhado de um impulso em vários hormônios, ativando igualmente diversos processos fisiológicos que são processados em áreas múltiplas do cérebro. Quando muitas regiões do cérebro colaboram em uma tarefa, isso normalmente indica a importância da mesma. E quando vista sob esta luz, é óbvio que a estimulação clitoriana é um evento importante para a fisiologia feminina”. In: <https://www.news-medical.net/news/20191110/26425/Portuguese.aspx> (acesso em 01.12.2020)

amante do sexo, passou a ser vista mais como uma “incubadora” do que como a parceira legítima do homem no processo reprodutivo: *sua individualidade foi perigosamente colocada em cheque*, e ela passou a ser percebida quase que apenas em função dos herdeiros que podia abrigar em seu ventre em favor de um homem, de preferência aquele a quem devesse obediência pelo vínculo do casamento. Afinal, se uma mulher não precisava ser levada a gozar para garantir a um homem herdeiros legítimos, talvez seus “deleites” fossem mesmo de uma outra “natureza”, enfim mais adequados às funções domésticas e maternas às quais *já era impelida a executar* dentro do sistema vigente das funções sociais. A consequência desse processo pode ser resumida pela máxima “*o homem busca o prazer, a mulher busca o amor*”¹¹⁰:

Quando o próprio tornou-se o padrão de ouro do discurso social, o corpo da mulher tornou-se o campo de batalha para redefinir a relação social antiga (...). *A mulher considerada sem paixão era uma das muitas manifestações desse novo sexo recém-criado (...). A afirmação de que as mulheres não tinham paixão, ou a proposição de que elas – como seres biologicamente definidos – possuíam uma capacidade maior que a do homem de controlar sua fúria bestial, irracional e potencialmente destrutiva durante o prazer sexual*, tudo isso fazia parte de um grande esforço para descobrir as características anatômicas e fisiológicas que distinguiam o homem da mulher. (LAQUEUR, 2011, p. 190, os grifos são meus)

Coincidentemente, o papel antes hegemônico do modelo do sexo único foi sendo ocupado por outro que nos é bem conhecido: aquele em que se “enxergam” homens e mulheres como seres totalmente opostos e complementares. Ou, mais ao gosto do pensamento científico, e por tabela moral da época, a mulher passou a existir *através dos seus ovários* (JOZÉ apud LAQUEUR, 2011, p. 189).

Porém, em termos mais objetivos, não há qualquer conhecimento específico da diferença sexual em termos históricos a partir de fatos indiscutíveis sobre os corpos. *E descobri logo que a retirada do prazer da mulher dos relatórios médicos sobre concepção ocorreu mais ou menos no mesmo tempo em que o corpo da mulher passou a ser conhecido, não mais como uma versão menos importante do corpo do homem (modelo de sexo único), porém como seu oposto incomensurável (modelo dos dois sexos)*. Os orgasmos que tinham sido propriedade comum, passaram a ser divididos. *Os órgãos, considerados versões interiores do que o homem tinha do lado de fora – a vagina como pênis, o útero como escroto –, foram interpretados, no século XVIII, como órgãos com uma natureza completamente diferente*. Da mesma forma,

¹¹⁰ Impossível não perceber aqui ecos de Otto Weininger, e de sua visão da mulher como um ser que deseja ardentemente e exclusivamente ser *conquistado e possuído* por um homem. Impossível também não lembrar de Gerda Lerner e de suas teorias sobre a origem do patriarcado na apropriação indébita da liberdade e da capacidade erótica e reprodutiva das mulheres.

os processos fisiológicos – menstruação e lactação -, que eram vistos como parte de uma organização comum de fluidos, passaram a ser considerados específicos da mulher (LAQUEUR, 2011, p. 8, os grifos são meus)

No mundo imediatamente posterior à Revolução Francesa, a moral social de base sexual passou então a justificar-se usando esses novos argumentos de ordem biológica. As motivações para a adoção desse modelo foram, como sempre, muito mais de ordem política e econômica: em um ambiente em que as massas passaram a marchar por *liberdade, igualdade e fraternidade*, o que incluía de alguma forma as mulheres. Como o *ancient régime* e as antigas hierarquias estavam sendo questionados e atacados, urgia manter ao menos aquelas baseadas nas “evidências” do sexo: a suposta *naturalidade dos privilégios políticos, econômicos e simbólicos masculinos* precisava ser mantida (Figura 14)¹¹¹.

O ventre, que era uma espécie de falo negativo, passou a ser o útero – um órgão cujas fibras, nervos e vascularização ofereciam *uma explicação e uma justificativa naturalista para a condição social da mulher*. (...) Mas o contexto para a articulação de dois sexos incomensuráveis não era nem uma teoria de conhecimento nem avanços no conhecimento científico. *O contexto era político. Havia intermináveis lutas pelo poder e posição na esfera pública, altamente ampliada do século XVIII, e em especial no século XIX pós-revolucionário: entre homens e mulheres, entre feministas e antifeministas. Quando, por várias razões, a ordem transcendental preexistente ou os costumes de tempos imemoriais tornaram-se cada vez menos uma justificativa plausível para as relações sociais, o campo de batalha mudou para a natureza, para o sexo biológico.* A anatomia sexual distinta era citada para apoiar ou negar todas as formas de reivindicações em uma variedade de contextos sociais,

¹¹¹ O ícone mais importante da Revolução Francesa é exato quando mostra uma mulher armada liderando o povo enquanto uma *alegoria*, mas inexato ao não incluir nenhuma sequer no campo de batalha... As mulheres, com toda a razão, estavam descontentes com o *ancient régime* e viram na revolução de inspiração iluminista a oportunidade para, enfim, obter igualdade de direitos e cidadania política: “Desde meados do século XVIII, as mulheres estiveram presentes ao lado dos homens em protestos contra a crise de abastecimento e a inflação, além de lutarem exigindo que fossem escolhidos bons representantes para compor a Assembleia Nacional Constituinte a realizar-se em maio de 1789. Mas nenhuma mulher foi eleita para representar o Terceiro Estado no Congresso, pois sequer possuíam direitos políticos. (...) Elas continuaram agindo em outros lugares como cafés e salões. Fundaram organizações onde debatiam os temas políticos da época e algumas chegaram ao ponto de tentar montar uma milícia revolucionária”. A misoginia da sociedade francesa do período revolucionário construiu uma imagem geral das mulheres relacionada ao “egoísmo, vaidade, dissimulação e futilidade”, enxergados como apanágios da rainha e da aristocracia. “A imagem negativa emergia com frequência nos discursos e panfletos masculinos como exemplos de vícios que deveriam desaparecer com a regeneração dos costumes”. E se foi o Iluminismo que levou as mulheres a sonharem com o direito à educação, divórcio, aprendizado de profissões, igualdade penal, herança, propriedade e ao livre trabalho, foi esse mesmo Iluminismo nem tão iluminado que as sentenciou a um único “lugar de honra”: “através da maternidade seria possível exercer o patriotismo, e a dedicação à família seria a base para a regeneração dos costumes da sociedade”. O próprio Rousseau não via com bons olhos a ideia de mulheres conquistando “um poder excessivo”, e as considerava “culpadas pela decadência da sociedade”. Para ele e tantos outros, só havia uma alternativa válida para uma mulher: ser uma “boa mãe republicana”, a qual “educaria os filhos para serem bons cidadãos”. In: DANTE, Maria Clemilda Santos de Oliveira. *As mulheres na Revolução Francesa*. https://publicacao.uniasselvi.com.br/index.php/HID_EaD/article/view/504 (acesso em 06.12.2020)

econômicos e políticos, culturais ou eróticos. (LAQUEUR, 2011, p. 191-192, os grifos são meus).

Figura 14. Eugène Delacroix. *A Liberdade guiando o Povo* (1830)



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Liberdade_guiando_o_povo (acesso em 01.12.2020)

O paradigma que explicava as conexões e desconexões entre as genitálias humanas podia até ter mudado, mas os seus efeitos sociais (quais sejam, as velhas relações patrimonialistas de poder e privilégio dos séculos XV, XVI e XVII) se mantiveram, não sem alguns sobressaltos. Pela primeira vez, as mulheres passavam a ser consideradas com parte de uma *categoria ontológica* independente no mundo ocidental, mas essa seria vista e compreendida em função da velha, e agora igualmente ontológica perfeição masculina. Na verdade, durante o século XIX e durante as primeiras décadas do século XX, a constatação da mulher como uma categoria separada por sua fisiologia peculiar tornou-se, em oposição aos séculos anteriores, um processo desprovido de quaisquer ambiguidades:

No século XIX o comportamento é irrelevante. A questão do sexo é biológica, pura e simples, escreveu o famoso médico-legista francês, Ambroise Tardieu. É “uma pura questão de fato, que pode e deve ser solucionada pelo exame anatômico e fisiológico da pessoa em questão”. Qualquer noção de ambiguidade ou neutralidade genuinamente sexual é bobagem, pois o sexo está absolutamente dentro e por todo o corpo. No final do século XVII a situação era muito diferente; a mulher que fazia o papel do homem no ato sexual com outra mulher era considerada uma tríbade (fricatrice), que assumia ilicitamente o papel ativo, que fazia a fricção quando devia ser basicamente friccionada. Ela era acusada por violar a lei do gênero, desempenhando o papel do homem durante uma relação sexual. (LAQUEUR, 2011, p. 171-172, os grifos são meus)

Tudo isso acabou por fomentar a crença geral na existência de um “sexo frágil” em oposição ao “forte”, necessitado naturalmente de tutela e proteção, destinado ao porto seguro do lar por via do casamento e através desse também à autorrealização pela maternidade e pelo cuidar e nutrir dos futuros “grandes homens públicos”: Penélope cuidando de Telêmaco, o qual herdará o trono e as propriedades de Ulisses...

2.7 O HERMAFRODITA ADORMECIDO

Voltando ao mito de Tirésias (e consideremos que o mesmo possa ter sido informado pelo paradigma da genitália única vindo da Antiguidade), esse nos apresenta uma visão de mundo em que homens e mulheres são considerados portadores de *formas, senão opostas, diversas de sentir* - pelo menos, no quesito sexual. Mas Tirésias precisou ter seu corpo mudado (pênis, testículos e saco escrotal retornando ao recôndito do corpo?) para ter acesso a esse segredo: ele “transicionou”, por assim dizer. Mudou de sexo, como comumente se diz. Nesse sentido, o mito de Tirésias é um mito sobre transexualidade, e o entendimento da transexualidade acaba por supor o recurso a um certo binarismo de gênero. Mas, e quando o corpo está *no meio*? Como aplicar as velhas noções binárias para defini-lo?

A mitologia greco-romana conheceu uma personagem que habitava esse espaço intermediário e que, de certa forma, é o avesso de Tirésias: uma divindade menor chamada *Hermafrodito*. Nascido dos prazeres de Hermes e Afrodite¹¹², no início era apenas mais um

¹¹² Afrodite, nascida da espuma fértil dos testículos de Urano cortados e jogados ao mar, é a deusa grega do amor e do sexo. Mãe de Eros, o deus alado arqueiro do amor, é uma das mais antigas divindades “importadas” para a Hélade, vinda do Oriente Médio: antes, chamava-se Ishtar entre os acadianos. Os romanos a chamavam de Vênus, e dela se consideravam descendentes por causa do herói Eneias, ancestral de Rômulo e de Remo - os míticos fundadores de Roma. Foi também a esposa de Hefesto, o deus coxo e ferreiro, mas seu amante favorito era Ares, o deus da guerra. Já Hermes, o Mercúrio Romano, era filho de Zeus e da ninfa Maia, padroeiro dos ladrões e também dos comerciantes. Mensageiro dos deuses, foi uma divindade muito popular e com um rico

belo efebo heleno de ascendência divina. Mas, ao se tornar objeto do desejo sensual da ninfa Salmacis, a qual avistou a sua nudez quando o mesmo se banhava em um lago, se viu assediado por ela fisicamente de maneira agressiva: Salmacis tentou violentá-lo, agarrou-se ao seu corpo jovem e ignorante do sexo e implorou aos deuses que jamais o separassem dela - o que de fato aconteceu, mas não como ela queria: ambos tiveram seus corpos fundidos em um, tornando-se para sempre um ser *intersexo*¹¹³ controlado pela consciência de Hermafrodito.

O lago no qual se banhara tornou-se então amaldiçoado: *todo rapaz ou homem que nele também se banhasse, perderia a sua virilidade e teria o corpo suavizado como o de uma donzela*.¹¹⁴ Ao fim, tornou-se uma divindade protetora dos jovens efeminados do mundo greco-romano, sendo representado muitas vezes alado como seu irmão Eros, mas com seios, pênis e saco escrotal¹¹⁵, no que se parece muito mais com algumas pessoas travestis¹¹⁶ de nossa época do que com alguém intersexo de fato. Também existem evidências de que tenha sido, para a estranheza da sensibilidade contemporânea, uma divindade relacionada à instituição do casamento, representando em si mesmo um ideal celestial de união-fusão entre

corpus de mitos, dando conta de sua infância precoce e inteligência extraordinária. Foi também uma divindade relacionada à fertilidade, à magia e aos ritos iniciáticos. Ao ser sincretizado com o deus egípcio Tot, tornou-se Hermes Trimegisto.

¹¹³ O termo *intersexo* é preferido atualmente para designar as pessoas cujos órgãos genitais apresentam características ditas “fusionais” ou “híbridas”, tendo substituído a palavra *hermafrodita* nos círculos especializados. As pessoas intersexo, na maior parte dos casos, não possuem genitálias funcionais do ponto de vista da reprodução, o que não as interdita a obterem prazer sexual com parceiros de qualquer sexo/gênero. Há, ainda hoje, na cultura médica, a crença na necessidade de adequar cirurgicamente essas genitálias híbridas em bebês, para que as mesmas se enquadrem à “forma” daquela com a qual seriam mais parecidas, o que acaba gerando sérios desajustes entre a realidade corporal e a identidade de gênero desses indivíduos no futuro.

¹¹⁴ Esse resumo foi realizado a partir da versão do mito escrita por Ovídio, disponível em <https://www.mitologiaearte.com/mitologia-grega/hermafrodito-e-salmacis/> (acesso em 03.12.2020).

¹¹⁵ O tema do Hermafrodito foi um dos favoritos da arte helenística. A versão que escolhi para ilustrá-lo (Figura 15), de longe a mais célebre, foi encontrada na Igreja de Santa Maria della Vittoria e incluída posteriormente na coleção da Galeria Borghese antes de ser transferida para o Museu do Louvre. Na vista aérea da imagem, podemos perceber os seios, mas também o pênis da personagem deitada languidamente e parcialmente de bruços, dormindo talvez depois do sexo. O intercurso sexual entre homens mais velhos e efebos efeminados, dos quais a imagem do Hermafrodito pode ser vista como um arquétipo, era muito comum na Grécia Antiga.

¹¹⁶ O termo *travesti* está relacionado a *travestismo*, um comportamento classificado como uma perversão sexual pelas ciências médicas: a prática de vestir-se com roupas do gênero oposto, com o objetivo de obter prazer erótico ou sexual. Hoje, o termo inglês *crossdresser* é mais comum para a identificação de casos como esses, e a palavra travesti, no Brasil, é mais relacionada a pessoas designadas como do sexo masculino ao nascer, mas que não apenas se vestem com roupas do gênero oposto para o sexo, porém vivem como tal 24 horas por dia, adotando novos nomes e, em inúmeros casos, realizando interferências hormonais e cirúrgicas com o intuito de aproximarem também o próprio corpo da configuração do gênero oposto. Muitas travestis vivem sua condição como um estágio para a mudança completa de sexo por via cirúrgica. Outras entendem sua condição como uma identidade por si mesma, sem que haja o desejo pela transição definitiva.

marido e esposa, uma vez que tanto Hermes quanto Afrodite eram divindades invocadas para abençoar jovens casais.

Figura 15. Anônimo (base por Gian Lorenzo Bernini). *Hermafrodito Adormecido* (s/d)



Fonte: commons.wikimedia.org/wiki/File:Louvre_-_Sleeping_Hermaphroditus_03.jpg
(acesso em 01.12.2020)

Bem, o fragmento de Laqueur transcrito na página 98 deste capítulo se referia justamente à avaliação médica de uma pessoa intersexo - uma mulher dita “hermafrodita”. Esses casos desafiavam as autoridades médicas e jurídicas da Renascença, e continuam a significar um “problema” para as hodiernas. Naquela época, ainda segundo Laqueur, “os hermafroditas eram chamados de masculinos ou femininos (...), em razão de sua superabundância, pois eles são mais apropriados ou considerados mais apropriados a formar seres humanos ou a receber um” (2011, p. 171). Como já visto no fragmento referido acima, Colombo (o especialista com um “problema”) teve dificuldade “em diagnosticar o sexo de uma mulher que ele examinara porque ela não era nem *corretamente ativa nem passiva*” (Idem). Os motivos seriam os que se seguem:

A razão dessa incerteza foi apresentada como orgânica: “seu pênis era do comprimento e da largura de um dedo mínimo e a abertura de sua vulva mal dava

para passar a pontinha do dedo médio”. Se Colombo estivesse em um tribunal, aplicaria os critérios médicos amplamente aceitos para decidir que órgão iria determinar o sexo. Mas ele não fez isso; não disse que órgão era real. (Ibidem, os grifos são meus)

Um ser intersexo, do ponto de vista biológico, não era exatamente um paradoxo para os médicos da Renascença, por tudo que já foi dito até aqui. Mas eles representavam um paradoxo social e hierárquico. Ao invés de serem apenas considerados como o “ponto de passagem” entre duas configurações de uma mesma topologia, eles precisavam ser rapidamente “conformados” em uma delas sob o risco de desestabilizar todo o tecido social, principalmente as mulheres que apresentassem características ditas masculinas, tanto no corpo quanto no comportamento. Um ser que, por sua biologia, insistisse em *estar entre* os sexos só poderia sofrer as mais duras represálias por violar as leis de gênero vigentes (Ibidem, p. 172). Foi o caso da francesa Marie de Marcis:

(...) Ela foi batizada com nome de menina e chegou à idade adulta como uma pessoa normal, em um vilarejo próximo de Rouen. Seu patrão e sua patroa declararam que ela tinha regras regulares, e o médico que testemunhou no seu julgamento confirmou que ela era na verdade o que tinha sido desde que nascera. Mas Marie apaixonou-se por uma empregada, foi para a cama com ela e mostrou-lhe que tinha um pênis e, portanto, era homem. Eles tentaram casar-se. (...) Marie de Marcis foi julgada por sodomia – sem sugestão de heterossexualismo natural aqui – e condenada; ele/ela não teve permissão de mostrar o órgão por pressão do tribunal. Mas então o Dr. Jacques Duval entrou no caso; descobriu o membro ao examinar a vulva e provou que não era um clitóris, esfregando-o até ele ejacular um sêmen espesso masculino. (Como a ênfase nesse caso era a da penetração ilícita, a ideia era constatar, não se Marie tinha um pênis interno – uma vagina – mas se sua afirmação de possuir um pênis externo lhe dava os direitos de quem tinha um pênis). A intervenção de Duval salvou Marie da fogueira, mas não lhe deu direito imediato a um novo gênero. O tribunal ordenou que ela continuasse a usar roupas femininas até completar vinte e cinco anos – como se a transição para a masculinidade tivesse que ser gradual – e que não tivesse relações com nenhum dos dois sexos enquanto continuasse a viver como mulher. (LAQUEUR, 2011, p. 172, os grifos são meus)

Diferente do velho Tirésias, a passagem de Marie de Marcis de um sexo/gênero a outro não foi instantânea, miraculosa e reversível; mas gradual, definitiva e mediada pelo aparato judicial de sua época com o auxílio da ciência médica. Uma vez esclarecido e resolvido o paradoxo que representava, nenhuma ambiguidade poderia mais ser tolerada: Marie foi então “promovida” a homem, recebendo o direito de usufruir dos privilégios sociais de quem podia ostentar um pênis externo ao mundo.

Durante o século XIX, também já vimos, o paradigma de duas genitálias opostas e complementares, corroborando as velhas divisões sociais entre homens e mulheres se tornaria hegemônico, trazendo à arena pública as noções de *sexo forte* e *sexo frágil*. Todo um oceano de argumentos de fundo supostamente biológico foi utilizado para continuar mantendo as mulheres afastadas dos postos de decisão e comando, do direito à propriedade e herança, dos sistemas de educação e de produção simbólica (entre eles, as Artes e a Literatura). Mas, seriam mesmo homens e mulheres tão diferentes em seu *sentir* neste mundo?

2.8. ORLAND@, OU @ ANDRÓGIN@

Durante a minha já referida conversa-entrevista com Alice Ruiz, em algum momento do nosso debate sobre a polêmica opinião de Décio Pignatari sobre a natureza pessoal de Gertrude Stein, nos aproximamos de outros tópicos:

Alice: Não, o Décio falou isso porque ela era lésbica. (...) Ou seja, porque ela tinha esse perfil masculino é que ela tinha consciência da linguagem. *Mulher não, se fosse mulher não tinha*. Sei lá, é a lógica do Décio, mas (...), ou foi só pra me encher o saco. / Felipe: Você acha que faz sentido? / Alice: Não (...) / Felipe: Falar de alguma coisa como “arte de mulher”? / Alice: Não, não, não. Eu sempre fui contra esse discurso. *Eu acho que a arte em si, ela parte de um ponto andrógino, ela não tem gênero. A arte não é masculina nem feminina*. Porque *ela junta as duas coisas*. *Atribui-se à mulher, por exemplo, a sensibilidade*. Então, assim, o *start criativo talvez venha do nosso lado feminino, de homens e mulheres*. *E transformar aquilo em um objeto estético, talvez venha do nosso lado masculino, da capacidade de decisão de homens e mulheres*. Mas essas duas coisas convivem dentro de nós. (...) Então, não é que “é uma coisa masculina”, ou não. Para mim isso não existe. Para mim isso é fora de cogitação (os grifos foram feitos por mim a partir de ênfases presentes na fala da própria poeta).¹¹⁷

Não consigo deixar de pensar que Ruiz, no fundo, está mais próxima da opinião de Pignatari sobre as mulheres e a linguagem do que pensa ou gostaria: o fragmento acima reafirma as ideias do mesmo, mas de forma mais *oblíqua* e *ambígua*, por assim dizer, mesmo que a sua intenção fosse refutá-las. Afinal, há expressa aqui uma crença, por parte dela, em *dois polos opostos e complementares* dentro da psique humana: um *feminino*, identificado com *a sensibilidade e a geração*; e um *masculino*, relacionado à *decisão* e à *ação positiva*. Ecoa

¹¹⁷ Extraído de entrevista concedida por Alice Ruiz a mim, gravada em mp3 e posteriormente transcrita, em 09 de agosto de 2019, na sua casa na cidade de São Paulo.

o duo *anima-animus* de Carl Gustav Jung e a ideia de uma “androginia” original e primeva da mente humana: a vida interna dos indivíduos como um fluxo entre duas polaridades fixas e irredutíveis, nuances de cinza entre os absolutos branco e preto (rosa e azul?), um sistema *yin-yang* sobre o qual se sustentaria toda e qualquer existência psíquica e manifestação simbólica.

Tenho o palpite de que Gertrude Stein não compartilharia completamente dessas opiniões de Ruiz, mesmo que tenha fundido em si os arquétipos de Penélope e Ulisses para converter-se em Atena, tendo em vista suas leituras anteriores de Otto Weininger e sua autocompreensão como um gênio, e, portanto, uma “exceção” pelo virtuosismo e pela excelência em seu *métier*. Mas sei também que Ruiz não as criou do nada, como os ecos de Jung sinalizam. Antes dela, outras poetisas e escritoras viram no modelo de androginia (e dentro dele a ideia de fluidez e integração entre os dois sexos/gêneros tradicionais) uma explicação para a sua *natureza interna dissidente* e para a relação desta com a arte que produziam, e vice-versa. Virgínia Woolf foi uma grande entusiasta desse modelo, tendo escrito um de seus mais célebres romances, *Orlando* (Figura 16), a partir de suas reflexões sobre ele.

O livro é um tipo de biografia paródica e cifrada de sua ex-amante, a escritora inglesa Vita Sackville-West - a grande paixão de sua vida e, ao mesmo tempo, uma espécie de antípoda da própria Woolf:

Enquanto, apesar de seu êxito literário, Woolf vivesse preocupada com dinheiro, Vita era, ao menos supostamente, herdeira de uma vasta fortuna (...). Enquanto Woolf se casaria com um intelectual socialista que ela própria definira certa vez como um “judeu sem tostão”, Vita estava casada com um representante da elite britânica (...). Enquanto Woolf não tinha filhos e era sexualmente tímida, Vita era mãe de dois filhos e uma conhecida “safista”, que não fazia o menor esforço para ocultar sua atração por mulheres e os casos que tinha com elas (na realidade, enquanto Leonard Woolf era estritamente monogâmico e de uma devoção obsessiva à esposa, Harold Nicholson era ostensivamente tão bissexual quanto sua mulher). (GILBERT, 2014, p. 10, os grifos são meus)

Figura 16. A atriz britânica Tilda Swinton como “Orlando”, em filme de Sally Potter (1992)



Fonte: <https://www.papelpop.com/2020/10/revisitando-orlando-5-motivos-para-conhecer-essa-obra-prima-intrigante-estrelada-por-tilda-swinton/> (acesso em 05.02.2020)

O jovem protagonista homônimo de *Orlando*, assim como o velho Tirésias do mito, muda de sexo/gênero algumas vezes durante a sua aventureira trajetória, mas com absoluta naturalidade e atravessando os séculos como imortal. Segundo Sandra M. Gilbert, “depois que seu protagonista masculino se transforma em mulher, Woolf observa, com despreocupação, que, em todos os demais aspectos, [Orlando] continuava a ser precisamente como era antes” (Idem, p. 17). Ainda segundo ela, a força por trás da atração de Woolf pelo “safismo, travestismo e transexualismo” era

(...) o crescimento, nos primeiros anos do século, da nova disciplina da “sexologia”, que complementava e suplementava a disciplina também nova (e igualmente carregada de significado sexual) da psicanálise adotada por muitos contemporâneos da escritora. *Enquanto os pensadores vitorianos tinham pregado que a masculinidade e a feminilidade “respeitáveis” eram inatas e a sexualidade, essencialmente imutável, os sexólogos e seus discípulos começaram a chamar a atenção para a fluidez e os ardis de gênero*”. (GILBERT, 2014, p. 14, os grifos são meus)

A ideia de um “terceiro sexo” ou “sexo intermediário” defendida por certos contemporâneos de Woolf como Edward Carpenter¹¹⁸, “capazes de transcender de uma forma andrógina os limites estreitos da heterossexualidade” (Idem), foi muito cara a ela, pessoalmente envolvida no movimento em prol dos direitos da mulher, como a redação de um *Um teto todo seu* pode atestar. Era uma ferramenta de transcendência à maneira de Beauvoir, de busca por autonomia e liberdade enquanto mulher, mas também de autocompreensão, e deve ter significado para ela o que as ideias de Weininger significaram para Stein.

Orlando foi publicado pela primeira vez em 1928; em 1933, Havelock Ellis¹¹⁹, o principal expoente britânico da nova ciência da Sexologia, condensou os novos conceitos sobre sexo e gênero correntes na sua época de maneira lapidar:

Podemos não saber exatamente o que é o sexo, mas sabemos muito bem que ele é mutável, com a *possibilidade de que um sexo se transforme em outro*, que suas fronteiras são frequentemente incertas e que *há muitas gradações entre um homem completo e uma mulher completa*. (ELLIS apud GILBERT, 2014, p. 16, os grifos são meus)

Gilbert (2014, p. 18) defende que *Orlando* seja justamente uma obra que, mesmo implicitamente, “se rebela contra a noção de que os papéis sociais ou eróticos de gênero são inevitavelmente pela sexualidade biológica”: Orlando-Vita era, significativamente, uma personagem em cuja figura “se combinavam a força de um homem e a graça de uma mulher” (2014, p. 17), e depois de tê-la criado

(...) Woolf nunca mais retomou os tipos de representação da família tradicional que a haviam preocupado em suas primeiras obras. Um teto todo seu, *a obra seguinte*,

¹¹⁸ Edward Carpenter (1844 - 1929) foi um importante poeta e reformador social, político e cultural na Grã-Bretanha em fins do século XIX e inícios do século XX. Ele foi fundamental na fundação da Sociedade Fabiana e no Partido Trabalhista, e fez campanha pelo sufrágio feminino. Advogou pelo amor livre, a reciclagem, o nudismo e a reforma prisional, e esteve também no epicentro da literatura contemporânea. Foi próximo de Robert Grave, Oscar Wilde, E. M. Forster e Isadora Duncan, entre outros. Abertamente gay, Carpenter abordou corajosamente os problemas da alienação sexual e emergiu como o pai fundador da luta pelos direitos gays na Inglaterra. In: https://www.exploringsurreypast.org.uk/themes/people/writers/edward_carpenter/ (acesso em 05.12.2020).

¹¹⁹ Henry Havelock Ellis (1859 - 1939), foi um médico e psicólogo britânico, escritor e reformador social que estudou a sexualidade humana. Foi coautor, em 1897, do primeiro livro médico em inglês sobre a homossexualidade e também publicou trabalhos sobre uma variedade de práticas e inclinações sexuais, incluindo a psicologia dos transgêneros. É-lhe creditada a introdução das noções de narcisismo e autoerotismo, mais tarde adotada pelos psicanalistas. In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Havelock_Ellis (acesso em 05.12.2020).

foi obviamente pioneira não apenas em seu esforço de desenterrar a história das mulheres, mas ao advogar uma androginia criativa que traz à mente a celebração de Edward Carpenter de um “terceiro sexo” ou um “sexo intermediário”, assim como em sua ressurreição imaginativa da poeta perdida “Judith Shakespeare”. As ondas (1931), que Woolf vinha planejando ainda enquanto escrevia Orlando e começava a escrever Um teto todo seu, focaliza seis personagens (três mulheres e três homens) cujo passado familiar é tão vago que se poderia imaginar que cada qual foi fruto de uma partenogênese. E embora em seus dois últimos romances, Os anos e Entre os atos, Woolf tenha voltado ao exame das dinâmicas de família, ela então aborda a história, os problemas e os prazeres da “heterossexualidade compulsória” de forma ainda mais cética e irônica do que fazia antes que Orlando houvesse “empurrado tudo para o lado a fim de nascer”. (Idem, p. 37-38, os grifos são meus)

Porém, quando refletiu sobre as condições objetivas da sociedade em que vivia, Woolf também reconheceu que, para as mulheres escritoras em geral que não partilhavam de suas crenças e/ou “tendências andróginas”, as coisas tinham o sentido de autoafirmação de si enquanto “apenas mulheres”, o que já era muito difícil na machista sociedade britânica das primeiras décadas do século XX:

É provável, no entanto que, quer na vida, quer na arte, os valores de uma mulher não sejam os mesmos de um homem. Assim, quando se põe a escrever um romance, uma mulher constata que está querendo incessantemente alterar os valores estabelecidos – querendo tornar sério o que parece insignificante a um homem, e banal o que para ele é importante. Por isso, é claro, ela será criticada; porque o crítico do sexo oposto ficará surpreso e intrigado de verdade com uma tentativa de alterar a atual escala de valores, vendo nisso não só uma diferença de visão, mas também uma visão que é fraca, ou banal, ou sentimental, por não ser igual à dele. (WOOLF, 2019, p. 15)¹²⁰

Seja como for, Woolf, assim como Ruiz e tantas/os outras/os, operava internamente com um modelo que, se reconhecia a fluidez e a mobilidade entre os sexos/gêneros (uma revolução para a sua época), não deixava de ser binário por causa disso: homens e mulheres como as *extremidades opostas e complementares de um continuum*, de fato existiam para ela, assim como existiam para Gertrude Stein. Evidentemente, existem na esfera social, e por isso ela escreveu *Um teto todo seu*. Na verdade, essa dualidade humana atestável por um “simples olhar”, o qual reconheceria sem dificuldade as diferenças “óbvias” entre os dois únicos protótipos corporais supostamente possíveis, os quais abrigariam duas formas inexoravelmente diferentes, mas complementares de *sentir e estar no mundo*, só muito

¹²⁰ Faço uso aqui do artigo intitulado “Mulheres e Ficção”, publicado originalmente na revista novaiorquina *Forum* em março de 1929, apenas um ano após a primeira publicação de *Orlando*. No Brasil, ele foi reunido a outros sobre o mesmo tema, e publicado pela Penguin Classics Companhia das Letras no ano de 2019, em um volume de mesmo título, organizado por Leonardo Fróes.

recentemente vem sendo contestada por novíssimos movimentos identitários que vêm brotando do tronco LGBTQIA+: pessoas *queer*, não-binárias, agêneros, entre outras. Está aí o “fantasma” da Ideologia de Gênero, e toda a convulsão reacionária brasileira que não me deixa mentir.

Nesse sentido, o mito do Hermafrodito pode ser um lembrete de que também existem seres que comportam outras corporalidades/psiquismos e outros protótipos possíveis além dos hegemônicos, os quais ao fundirem de fato em si os dois reconhecidos, também se afastam deles em configurações por vezes perturbadoras para a maioria de nós – porém, completamente únicas e originais. Não à toa, eles são rapidamente “corrigidos” quando identificados ainda bebês, ou profundamente marginalizados em suas sociedades de origem. O mito do Hermafrodito pode, penso eu, ser muito mais instigador e inspirador de questionamentos a respeito das relações tradicionais entre os sexos/gêneros do que o modelo subterraneamente binário da androginia espiritual, com suas idas e vindas entre dois polos monolíticos.

2.9. SOBRE AUSÊNCIAS E ALGUMAS PISTAS

E com tudo isso, acredito ter deixado claro até aqui que, sim, defendo a existência de *homens com B.U.C.E.T.A.* tanto quanto defendo a de *mulheres com C.A.R.A.L.H.O.*, mas não como Alice Ruiz o fez: possuir uma determinada conformação genital não torna ninguém compulsoriamente parte de sexo/gênero algum. Este me parece, ao fim, um argumento bastante conservador, e nesse sentido equivalente ao de Décio Pignatari criticado por ela, quando o mesmo afirmava que a escrita experimental de Gertrude Stein só poderia ter saído da ponta da pena de uma mulher que *não fosse, de fato, mulher*.

Acredito menos ainda na ideia de que homens e mulheres tenham apenas as aptidões que supostamente espelham a conformação de suas genitálias: que ao dito homem, cujo pênis pende para fora, o céu seja o limite; e que para a dita mulher, cuja vagina é ainda um canal para os temores secretos desses mesmos homens, caiba uma monótona vida intramuros e presa ao solo. Ou mesmo que a arte nasça de uma androginia anímica que acaba por ser o disfarce do velho binarismo de gênero. Nesse sentido, faço coro com Laqueur e Butler: *se não existe “fato”, não existe “destino biológico”*. Genitália não é destino.

A primeira lição básica de Semiótica Peirceana é a de que nada perdura na consciência se não for mediado por um signo, e *os signos são a matéria da linguagem, que são também a matéria da cultura*. Não existem fatos propriamente: o que existem são *signos seguidos de signos seguidos de signos seguido de signos seguidos...* Pois deparar-se com um fato irreduzível, uma verdade com “V” maiúsculo, seria como deparar-se com aquilo que Charles Sanders Peirce chamou de *Interpretante Final*, o qual, não à toa, já foi identificado tanto com Deus quanto com o conteúdo da Morte – inalcançáveis para os humanos, portanto:

Interpretante final: estará sempre no futuro, como uma meta a ser alcançada. *Nunca se chega ao interpretante final, que equivaleria à verdade absoluta, muito embora, às vezes, se tenha a ilusão de ter chegado lá* – daí arrisco um “interpretante final temporário”, pois logo será desbancado por novas leituras. *Não se chega ao interpretante final, à verdade absoluta, mas podem-se alcançar parcelas satisfatórias de uma verdade maior sempre a ser atingida*. Então, no passado, temos o objeto dinâmico, no futuro, o interpretante final e, no presente, o intérprete/interpretante dinâmico.¹²¹

Há, portanto, uma sinergia necessária e inevitável entre os signos/linguagens e as culturas: como bem demonstrado por Laqueur, aquilo que os dissecadores e médicos afirmavam como realidade para os genitais humanos através de uma observação que se compreendia científica, estava em profunda consonância com o paradigma cultural no qual eles estavam imersos, encharcados que ainda estavam de aristotelismo mais do que qualquer outra coisa. Quando o paradigma social, sob o peso dos efeitos do Iluminismo e dos eventos da Revolução Francesa, precisou mudar, “miraculosamente” a genitália única dividiu-se em duas em tudo opostas e, portanto, complementares. Curiosamente, porém, a superioridade da fisiologia masculina permaneceu... Permaneceu porque era a cultura afinal o que determinava o tipo de interpretação que os médicos faziam dos corpos, e não o contrário: *a questão não é biológica, mas política, econômica, social e, por isso mesmo, de interpretação e inculcação das mesmas*. Em outras palavras: *genitais não tem gênero, somos nós que os generificamos pelas mais diversas razões*.

Gertrude Stein, “Senhorita e Homem de Letras”, não cabe nas definições nem de Ruiz, nem de Pignatari: ao fundir em si os arquétipos de Penélope e Ulisses, Stein tornou-se Atena e, ao fazê-lo, dissolveu binarismos essencialistas. Não era andrógina, à maneira do que pensa

¹²¹ Extraído de KHOURLI, Omar. *O Signo na Semiótica Peirceana*. In: http://www.nomuque.net/discernir/semiotica_signo.html (acesso em 05.12.2020).

também Ruiz e teria pensado Virginia Woolf. Era *atênica* porque era Gertrude. Escreveu, sim, sobre a paisagem interna das pessoas, mas o fazia desmontando e remontando as peças da língua inglesa, reduzindo o seu mecanismo ao mesmo tempo em que o tornava quase descarnado (como em *Três Vidas* ou *The Making of Americans*). Voltou-se para dentro do universo doméstico, mas o fez para revelar a natureza secreta, porém palpável dos signos feitos de signos feitos de signos que representam seus componentes: *Tender Buttons* é a sua Penelopeia, sua resposta adiantada no tempo aos épicos de seus diletos inimigos, Ezra Pound e James Joyce. Ela cegava ciclopes tecendo mortalias, e vice-versa.

A jovem Gertie pôde dedicar-se à escrita, mas começou como qualquer jovem mulher bem-nascida de seu tempo: sendo apenas Penélope. Viveu livre dos trabalhos domésticos e por isso foi possuidora de tempo para o autocultivo, inclusive contando com o privilégio de uma sofisticada educação superior formal para uma carreira considerada, em sua época, adequada aos homens. Mas ainda não era realmente dona de si mesma, existindo sob a autoridade dos homens: primeiro do pai, depois do irmão Leo e, potencialmente, de um futuro marido. Ao unir-se à Alice B. Toklas e romper com Leo, e ao construir sua reputação “viril-genial” ao lado de parceiros como Picasso, ao mesmo tempo em que construía e exibia a sua extraordinária coleção de arte moderna, Stein foi ocupando lugares antes apenas reservados para Ulisses sem nem sair de casa, sediada em um “teto” que era “todo dela”. Mas foi com sua radical obra literária, tal como já escrito acima, que ela se tornou Atena e transcendeu os limites dos tradicionais papéis de gênero, borrando as fronteiras entre o dentro e o fora, o privado e o público, o retórico e o experimental, o conteúdo e a forma, a matéria e o desígnio.

Mesmo enxergando-a como uma mulher masculinizada e, portanto, “desviada” de sua natureza original *conteudística* e *voltada para dentro*, Décio Pignatari reconheceu algumas vezes (talvez por isso mesmo) na obra de Stein os seus méritos:

Para Bense, a informação estética resulta de uma peculiaridade estatística em relação à “norma” cifrando-se, em última instância, numa inovação de natureza estatística, num signo geral de acentuada imprevisibilidade. Claro que a norma é estabelecida por certas relações estatísticas constantes (lembremo-nos da lei de Zipf/Mandelbrot); *uma redução ou um acréscimo deliberado de redundância num determinado texto* (de letras, palavras etc.) *produzirão um coeficiente estatístico de raridade, de consequências estruturais constatáveis*. Sirvam de exemplo o poema “No Meio do Caminho”, de Drummond; *a poesia-e-prosa de Gertrude Stein*; a prosa de Guimarães Rosa, em *Grande Sertão Veredas*. (PIGNATARI, 2008, p. 72, os grifos são meus)

Porém, no mesmo texto, demonstrando a distinção entre *língua* e *linguagem*, e entre *linguagem-objeto* e *metalinguagem*¹²², Pignatari também escreveu:

(...) *quando linguagem-objeto se volta sobre si mesma, ela tende a ser metalinguagem*, beneficiando-se da fenomenologia. Este fenômeno é particularmente notável nas revoluções artísticas e de *design* (Dada, neoplasticismo e pop, nas artes visuais; dodecafonismo, música serial e eletrônica, na música; *nouvelle vague*, no cinema; *Mallarmé, Joyce, Pound, poesia concreta, na literatura*; a revista *Mad* em relação às linguagens dos meios de comunicação de massas; Mies Van Der Rohe, na arquitetura). *Segue-se aí que toda metalinguagem é marcadamente sintática, formal, estrutural*. (Idem, p. 47, os grifos são meus)

Aqui, Stein não foi arrolada por ele. Talvez não tenha sido nem considerada como parte desse pequeno rol de nomes revolucionários, o qual inclui os já supracitados Pound e Joyce, mas também o onipresente Mallarmé. Em outros momentos, foi incluída - como na lista em que foi colocada ao lado de Poe, Mann e Bergman, mas na maior parte das vezes não foi mencionada. E por que isso se deu? Nos últimos tempos, venho justamente me indagando sobre a completa ausência de mulheres no cenário da Poesia Concreta Brasileira durante a década de 50, o que já se refletia na versão final do *paideuma* do Grupo Noigandres, apresentada em seu mais importante manifesto¹²³:

precursores: mallarmé (un coup de dés, 1897): o primeiro salto qualitativo: "subdivisions prismatiques de l'idée"; espaço (blancs) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (the cantos): método ideográfico. joyce (ulysses e finnegan's wake): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (calligrammes): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do

¹²² Faz-se importante apresentar aqui uma breve síntese das classificações pignatarianas a partir do próprio texto referenciado acima: as *línguas*, ou idiomas, são *manifestações específicas, particulares*, da linguagem. Já *linguagem é todo e qualquer sistema de signos*, e esses podem ser de qualquer natureza *desde que comuniquem algo a alguém*. As línguas estão relacionadas com o que Pignatari chama de "literário", termo que ele usa por vezes como sinônimo de "retórico" e "conteudístico", em uma chave negativa. Porém, no que concerne à *metalinguagem*, nas palavras do próprio Pignatari, ela "é marcadamente sintática, formal, estrutural". É a linguagem exibindo as suas próprias entranhas, por assim dizer, suas engrenagens e estruturas em funcionamento. É a linguagem que se apresenta, mais do que representa algo para fora de sua evidenciada materialidade. O literário, que Pignatari ligou em outros textos, como os vários com caráter de manifesto dos anos 50, ao verso poético e sua crise, estaria voltado, "aristotelicamente, para o 'conceito', o 'conteúdo', a 'significação'". É curioso que, talvez sem total consciência disso, Pignatari fosse tão aristotélico em suas opiniões sobre a natureza dos sexos/gêneros, e tão anti-aristotélico no que concerne aos problemas da linguagem poética...

¹²³ As bases para as minhas hipóteses sobre essa curiosa ausência, na verdade, vêm sendo construídas ao longo deste e do capítulo anterior, sendo Lerner e Laqueur duas importantes referências teóricas, mas serão melhor explicitadas e relacionadas entre si a partir do terceiro capítulo, no qual exporei e desenvolverei as mesmas, com o auxílio das referências já citadas, e ainda outras.

problema. *no brasil: oswald de andrade* (1890-1954): “*em comprimidos, minutos de poesia*”. *joão cabral de melo neto* (n. 1920 – o engenheiro e a psicologia da composição mais antiode): *linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso*. (CAMPOS et al, 2006, p. 215-216, os grifos são meus)

Tendo em vista alguns desses nomes estrangeiros selecionados por eles (Mallarmé, Pound, Joyce...), não teria sido nem um pouco descabido que Stein tivesse sido incluída no *paideuma*, muito pelo contrário. Ela foi, como bem apontou Augusto de Campos, a *única que pegou o outro lado da questão* e descobriu algo que *não era dada nem surrealista*, mas original: uma seara própria que só ela desbravou com seus atomismos¹²⁴, reiteraões e repetiões gráfico-sonoras quase obsessivas.

Mesmo em Haroldo de Campos, aquele do Grupo Noigandres que parece ter se interessado menos pela prosa ou poesia feitas por mulheres de qualquer tempo, é possível perceber a presença dos tenros botões de Gertrude Stein ao lado dos já óbvios Ezra Pound e James Joyce, naquela que talvez seja a sua obra-prima e a síntese de todas as suas preocupações artísticas: *Galáxias*.

A religion, almost a religion, any religion, a quintal in religion, a relying and a surface and a service in indecision and a creature and a question and a syllable in answer and more counting and no quarrel and a single scientific statement and no darkness and no question and an earned administration and a single set of sisters and an outline and no blisters and the section seeing yellow and the center having spelling and no solitude and no quaintness and yet solid quite so solid and the single surface centered and the question in the placard and the singularity, is there a singularity, and the singularity, why is there a question and the singularity why is the surface outrageous, why is it beautiful why is it not when there is no doubt, why is anything vacant, why is not disturbing a center no virtue, why is it when it is and why is it when it is and is and there is no doubt, there is no doubt, there is no doubt that the singularity shows. (STEIN, 2004, p. 72)

E começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo a escrever mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em

¹²⁴ É importante destacar que os jovens concretos optaram pelo estadunidense e. e. cummings, ao invés de Stein, para se referirem às experiências vanguardistas de atomização da linguagem, como o fragmento transcrito e grifado exibido acima nos revela.

milumanoites milumapáginas ou uma página em uma noite que
é o mesmo noites e páginas mesmam ensimesmam onde o fim
é o começo onde escrever sobre o escrever é não escrever
sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo
descomeço desconheço e me teço um livro onde tudo seja
fortuito e forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja
umumbigodomundolivro um umbigodomundolivro de
viagem... (CAMPOS, 2004, p.9)

Mas Haroldo, até onde sei, nunca se debruçou sobre a obra de Stein em seus ensaios, ou traduziu qualquer coisa que ela tenha escrito... Justo Stein, cujas primeiras experiências de vanguarda são tão anteriores às de Joyce e Pound, não foi selecionada para o *paideuma* do Grupo Noigandres. Teria isso alguma relação com a já citada ausência geral de mulheres como praticantes da poesia concreta em seus inícios? Quais teriam sido enfim as razões da ausência de Stein no *paideuma* concreto, para além de uma simples tomada de partido em favor de Pound e Joyce contra ela?

Ao mesmo tempo, se Pignatari reconheceu mais de uma vez os méritos de seus experimentos mesmo considerando-os como fruto de um “desvio de funções sexuais”, esse suposto machismo de sua parte não poderia ter sido motivo forte o suficiente para que Stein tivesse sido excluída do *paideuma*, caso tenha sido cogitada em algum momento para ele por seus colegas.¹²⁵ Por exemplo: Augusto de Campos, já vimos, interessou-se e se interessa por Stein ainda hoje, sendo aquele do antigo Grupo Noigandres que mais deu sinais públicos de reconhecimento de sua originalidade, radicalidade e importância para a poesia de significantes que se desenvolveu a partir da atuação das vanguardas históricas, mesmo que sempre com algumas reservas.¹²⁶

Por tudo isso, passei a estranhar e questionar o não-arrolamento de Gertie entre as vozes do passado que ainda tinham algo a dizer aos jovens poetas concretos em sua aventura artística durante os anos 50. *Seria quase como dizer que a flor-palavra não metafórica de João Cabral era relevante para eles, mas a de Stein, muito anterior, não.* Isso me trazia a incômoda sensação de ouvir ecos de machismo e até mesmo de homofobia, vindos diretamente do centro do *Big Bang* da Poesia Concreta Brasileira. Eu me perguntava por que ela não foi relacionada a Pound na problemática da *crise do verso* incluída nos vários manifestos do Grupo Noigandres, pois me parecia que sua obra também oferecia elementos para a sua

¹²⁵ E isso por razões que serão melhor discutidas no capítulo seguinte.

¹²⁶ Fato que foi demonstrado no primeiro capítulo desta tese.

superação. E me dizia internamente que se uma mulher em particular poderia/deveria ter sido recuperada/reabilitada por eles, essa mulher era Gertrude Stein.

Em entrevistas realizadas com dois importantes interlocutores dessa pesquisa, ambos poetas especialistas e praticantes da poesia experimental, entrei em contato com novas e instigantes informações, além de pontos de vista reveladores e inspiradores sobre esse assunto:

O estabelecimento de um *paideuma*, como sabemos, foi um elemento muito importante nas estratégias dos poetas concretos e o contato com ele, sua leitura, certamente também me marcou muito, mesmo tendo se dado duas décadas depois. *Com o passar do tempo, Augusto, Haroldo e Décio, cada um à sua maneira, alargaram o paideuma e, entre novos eleitos, incluíram algumas mulheres: Pagu, Emily Dickinson, Marina Tzvietáieva, Gertrude Stein, Nísia Floresta (e acrescento que, desde os anos 50, Marianne Moore esteve presente como uma referência)*¹²⁷ (os grifos são meus)

O *paideuma* dos concretos históricos teve uma razão de ser e eu sempre respeitei as escolhas deles. Já os de minha geração colocam, também, outros valores. *Gertrude Stein deveria estar no paideuma deles, penso e chegou até a ser cogitada. O que acontece é que houve grandes mulheres muito mais nas Artes Plásticas, fazendo trabalho importante (inclusive no Brasil, como você sabe) do que na poesia, propriamente, na época dos Modernismos. Mas há nomes que foram tratados posteriormente ao Plano-Piloto, como o da própria Gertrude Stein e de Marina Tsvetáieva e Anna Akhmátova. Pagu é um caso particular.* Quanto aos concretos, fico mais encafifado pela desconsideração deles com relação ao *Poema-Processo*, por exemplo, onde encontramos uma mulher interessante, que é a Neide Sá. Não sei o que o último sobrevivente do Grupo Noigandres, Augusto de Campos, diria sobre isso. *A partir dos anos 1960, tivemos mulheres admiráveis, fazendo uma poesia verbal, como somente mulheres com grande coragem artística fariam – Maria do Carmo Ferreira é uma delas. A partir dos anos 1970, acho que, em termos de Poesia Intersemiótica, o nome de Lenora de Barros não encontra rivais.*¹²⁸ (os grifos são meus)

As entrevistas de Mendonça e Khouri me ofereceram novos nomes e algumas boas pistas a serem seguidas, tanto no que concerne à relação entre a *persona* e a obra de Gertrude Stein e o antigo Grupo Noigandres, quanto à relação mais geral das mulheres brasileiras com o ambiente original da poesia concreta nos anos 50 e seus desdobramentos nas décadas de 60 e 70. Além disso, a noção de *paideuma alargado* mencionada por Mendonça, no qual foram incluídas as obras de mulheres como Patrícia Galvão e a própria Stein, entre outras, mostrou-

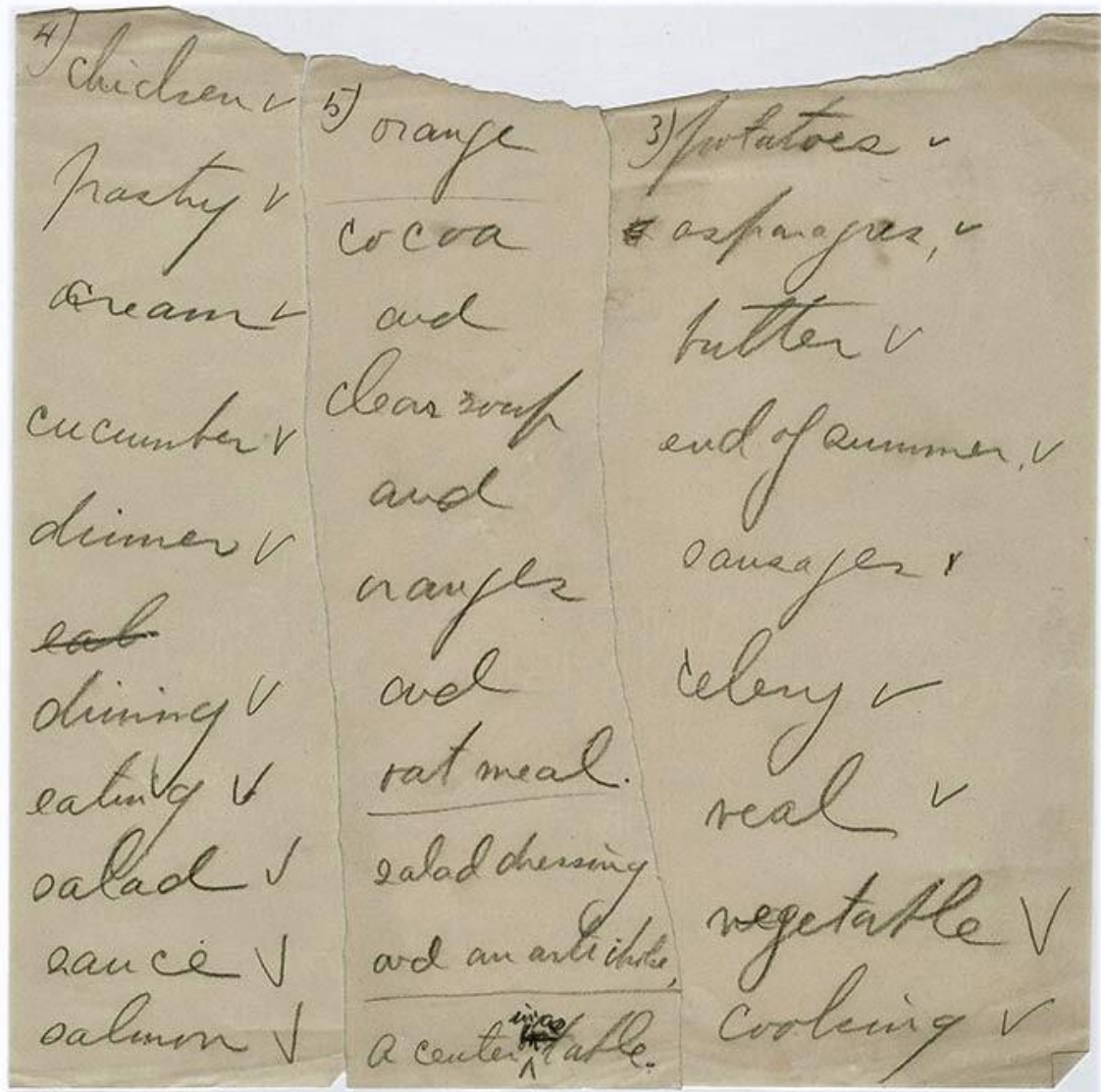
¹²⁷ Extraído de entrevista concedida pelo Prof. Dr. Julio Mendonça (Casa das Rosas – Centro Haroldo de Campos) por escrito, através de questionário previamente elaborado e enviada por e-mail em 30 de setembro de 2019.

¹²⁸ Extraído de entrevista concedida pelo Prof. Dr. Omar Khouri (IA – Unesp) por escrito, através de questionário previamente elaborado e enviada por e-mail em 29 de abril de 2019.

se especialmente instigante e frutífera para mim. Já Khouri, ao destacar os nomes de Neide Sá, Maria do Carmo Ferreira e Lenora de Barros, apontou para o surgimento pós anos 50 de uma linhagem de poetisas brasileiras inseridas nessa tradição construtiva, mas que extrapolam o recorte temporal da presente tese.

Coloquei-me então, na cola dessas pistas
e em busca de algumas dessas mulheres...

CAPÍTULO 3 – MAS GERTRUDE CONTINUA A INTERESSAR-NOS



"Qual é a resposta? (...)
 Então, qual é a pergunta?"
 GERTRUDE STEIN ¹²⁹

¹²⁹ apud CAMPOS, 1986: p.184

*What is a grammar ordinarily. A grammar is question and answer answer undoubted however how and about.*¹³⁰

3.1. CONSEQUENTES (E) CONSEQUÊNCIAS

Porém, sigamos ainda um pouco mais as pistas deixadas por Gertrude Stein, a qual, já sabemos, não era nenhuma idiota e sabia bem o que estava fazendo: há uma constante *tensão interna* em sua *prosa-e-poesia*, entre o que Décio Pignatari chamava de *língua e linguagem*, que a alimenta e justifica, e que, segundo a própria, a ajudou a tornar a rosa vermelha mais uma vez na poesia de expressão inglesa de sua época. Essa tensão que anima sua obra será objeto de minha reflexão aqui, mas também tentarei oferecer respostas (mesmo que parciais) a uma das questões que deixei no ar: as *potenciais razões* para a ausência de Stein no *paideuma* concreto. Para tanto, vali-me, principalmente, de autores como a crítica teuto-estadunidense Marjorie Perloff, e os membros originais do próprio Grupo Noigandres: os irmãos paulistanos Augusto e Haroldo de Campos, mais o já referido jundiaense-osasquense Décio Pignatari.

Esses três grandes poetas-transcriadores-ensaístas-teóricos parecem mesmo ter desenvolvido uma relação ambígua com a *persona* e a *obra* de Stein. Ou ao menos Décio Pignatari, se levarmos em consideração as implicações da historietta contada por Alice Ruiz e reproduzida no capítulo anterior. Veremos também que o mesmo se dá com Augusto de Campos, e com intensidade ainda maior (porém, *mais técnica*, e sem potenciais aspectos machistas ou mesmo homofóbicos). Já no que concerne a Haroldo de Campos, há na verdade um estranho *quasi silentium*, pois não parece ter demonstrado qualquer interesse específico por ela, por mais que certos aspectos steineanos presentes em obras como *Tender Buttons* e *How to Write*, sejam perceptíveis na “rede de ecos verbais e sonoros” de *Galáxias* (PERLOFF, 2013, p. 130). Além disso, no pequeno artigo “A temperatura informacional do texto” (CAMPOS, 2006, p. 201-202), publicado pela primeira vez em 1960, ele se valeu de um fragmento dessa autora (“*Money is what words are / Words are what money is / Is Money what words are / Are words what Money is*”) para exemplificar o uso de repetições e permutações como recurso estilístico, aproximando-a do suíço-boliviano Eugen Gomringer

¹³⁰ Fragmento de Gertrude Stein citado por Marjorie Perloff (2008, p. 39). Literalmente, o trecho pode ser traduzido como: “O que é uma gramática ordinariamente. Uma gramática é pergunta e resposta resposta indubitável entretanto como e sobre”.

(“*worte sind schatten / schatten werden worte / worte sind spiele / spiele werden worte / sind schatten worte / werden worte spiele*”).

No geral, seu olhar voltou-se muito pouco para a produção de mulheres: traduziu fragmentos de uma Safo de Lesbos já anteriormente eleita e *paideumificada* por Ezra Pound¹³¹; escreveu um artigo sobre a poética da estadunidense Marianne Moore; outro sobre um livro da artista e poeta francesa Suzanne Bernard; e uma nota sobre a poética escultórica de Mary Vieira - todos em 1960. Também realizou uma reportagem sobre Lygia Clark para o antigo jornal carioca *Correio da Manhã*, em 1964. Nisso, ele se diferiu de seu irmão Augusto e do amigo Pignatari, pois esses se dedicaram, por vezes juntos ou em momentos diversos de suas carreiras, à recuperação histórico-crítica e transcrição de mulheres poetas.

Talvez por isso mesmo, já vimos antes, Augusto de Campos tenha sentido a necessidade de tomar para si a tarefa e se tornar, entre os poetas concretos brasileiros, aquele que mais voltou seu olhar para Stein, transcribindo fragmentos de suas obras e escrevendo ensaios curtos, mas bastante iluminadores – porém, penso que houve também outras razões, as quais apresentarei nesse capítulo mais adiante. Seu primeiro artigo sobre ela data de 1959¹³², e já vinha acompanhado de alguns fragmentos transcritos do *libretto* da ópera *Four Saints in Three Acts* (1927), e de *Listen to Me* (1938) – os quais apresento logo abaixo.

From “Listen to Me”:

Fourth Act. And what is the air.

Fourth Act. The air is there.

Fourth Act. The air is there which is where it is.

¹³¹ Os dois fragmentos de Safo de Lesbos traduzidos por Haroldo de Campos para a “Mini-Antologia do Paideuma Poundiano”, a terceira parte da edição brasileira do *ABC da Literatura* de Ezra Pound, tornaram-se célebres (“em torno a Silene esplêndida / os astros / recolhem sua forma lúcida / quando plena ela mais resplende / alta / argêntea” e “morto o doce Adônis / e agora, / Citeréia, / que nos resta? / lacerai os seios, / donzelas, / dilaceraí as túnicas”) (in POUND: 2007, p. 165), sendo que essa grega da Antiguidade é a única mulher poeta cuja obra foi apontada por Pound nesse livro como digna de interesse para as gerações futuras, mesmo que o seu “Imagismo” tenha sido um movimento poético-literário com muitas adeptas, entre elas sua ex-noiva Hilda Doolittle e Amy Lowell, a qual tornou-se posteriormente, líder do movimento. O fragmento em que Pound se refere a Safo diretamente também se tornou particularmente célebre: “Coloquei o grande nome de Safo na lista por sua antiguidade e porque pouco resta de sua obra que tanto se pode lê-la como omiti-la. Se vocês a leram, saberão que não há nada melhor” (Idem, p.49). Haroldo de Campos parece ter levado muito a sério esse conselho de Pound, pois não tenho conhecimento de que tenha traduzido poemas de outras mulheres que não a própria Safo. Também Décio Pignatari traduziu fragmentos sáficos, alguns dos quais podem ser encontrados em *31 poetas, 214 poemas: do Rigveda e Safo a Apollinaire* (2007, p. 43-47).

¹³² “Gertrude Stein e a Melodia de Timbres”, publicado no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*, em 14.03.1959. O texto também pode ser encontrado em AGUILAR, 2018.

Kindly notice that is all one syllable and therefore useful. It makes no feeling, it has a promise, it is a delight, it needs no encouragement, it is full.

Fourth Act. The air is full.

Fourth Act. Of course the air is full.

Fourth Act. Full of what.

Fourth Act. Full of it.

Fourth Act. The air is full of it.

Fourth Act. Of course the air is full of it.

Fourth Act. Of course.

Fourth Act. The air.

Fourth Act. Is full.¹³³

De “Escute Aqui”:

Quarto Ato. E o que é o ar.

Quarto Ato. O ar é lá.

Quarto Ato. O ar é lá no que há no ar.

Por gentileza observem que tudo é de uma sílaba e pois útil. Não produz sentimento, contém uma promessa, é um prazer, não necessita de estímulo, é só.

Quarto Ato. O ar é só.

Quarto Ato. Sim o ar é só.

Quarto Ato. Só de que.

Quarto Ato. O ar é só de ar.

Quarto Ato. Sim o ar é só de ar.

Quarto Ato. Sim.

Quarto Ato. O ar.

Quarto Ato. É só.

Quarto Ato. De ar.¹³⁴

Em seus quatro pequenos-grandes ensaios de prosa-porosa sobre Stein, escritos entre 1959 e 2011, Campos reconheceu seu pioneirismo, importância e originalidade, mas por vezes valorou sua obra com “senões”, ao compará-la constantemente com as de Ezra Pound e James Joyce - os dois mais ilustres membros do *paideuma* concreto, ao lado de Stéphane Mallarmé. Marjorie Perloff (2013, p. 126), ao escrever sobre o legado da Poesia Concreta Brasileira para a contemporaneidade, grande parte dela voltada hoje para os ambientes digitais e os procedimentos citacionais-hipertextuais, mencionou essa complicada relação de um então jovem Augusto de Campos com Gertrude Stein e sua obra, o qual teria admitido ter chegado a ela “tarde demais” por justamente ter aceitado as “avaliações hostil de Joyce e Pound”.

¹³³ In Listen-to-Me-by-Gertrude-Stein.pdf (davidkaplandirector.com) (acesso em 08.07.21).

¹³⁴ In AGUIAR et al, 2016, p. 204.

Ainda segundo Perloff (2013, p. 126), o que o interessou principalmente foi o recurso do “presente contínuo”.

Aqui me interessa justamente recuperar mais das palavras do próprio Augusto de Campos (mas também algo das de Pignatari), sobre o aparentemente espinhoso tema Gertrude Stein, para além do que já foi apresentado nos dois capítulos anteriores. Vejamos como, em seu primeiro artigo, ele apresentou a autora e a sua “problemática”:

Na literatura anglo-americana de vanguarda, onde se inscrevem como pontas-de-lança os nomes de James Joyce, Ezra Pound e E. E. Cummings, *uma figura existe cuja importância até hoje não foi bem definida e avaliada: Gertrude Stein.* (...) E, realmente, *não é fácil aferir com segurança o valor da contribuição da escritora norte-americana, que jaz envolvida por uma aura equívoca de exotismo, com muito de genialidade e outro tanto de eminência parda.* (...) *Não que pare qualquer dúvida quanto ao caráter revolucionário de sua obra.* Nela estão bem a mostra os traços daquela rebeldia que manifestam os artistas inovadores contra os cânones e burocracias da sensibilidade. *Mas é que enquanto em Joyce, Pound ou Cummings a revolução literária se apresenta sempre cristalizada sob o signo do rigor compositivo, a obra de Gertrude Stein se ressent, geralmente, de uma certa entropia ou desordem formal,* presa fácil da arbitrariedade, que entra em conflito com o valor de suas inovações. (CAMPOS, 2013, p. 199, os grifos são meus)

É importante ressaltar que ele nunca se mostrou refratário à ideia de revisitar e revisar criticamente suas referências de juventude, muito embora as razões para isso pudessem variar. Pois, como o mesmo já escreveu no passado, “uma das poucas vantagens da longevidade é a de poder reconfigurar conceitos e preconceitos” (2009, p. 9). Porém, a verdade é que seu veredito básico sobre Stein pouco ou nada mudou durante as últimas décadas. Já o tom com que ele o dá, veremos aqui, tornou-se menos conciliatório. E sobre o caráter exigente e aparentemente excludente do antigo *paideuma* concreto no qual Pound e Joyce foram anteriormente admitidos, mas elas não, Campos também escreveu certa vez:

Nos anos 50, para renovar a poesia, *não havia outra alternativa, ante o neo-romantismo encalistrado e o beletrismo conservador, subjetivo ou engajado, que grassavam entre nós.* Sentíamos que o momento impunha uma regeneração de conceitos, um reequilíbrio ecológico para arejar o nosso ambiente poético, e *isso nos fez colocar toda a ênfase nos autores-inventores, desconhecidos e destraduzidos no Brasil,* com sacrifício de outros poetas, do presente e do passado, que admirávamos (...) (CAMPOS, 2009, p. 9-11, os grifos são meus)

Se levarmos em consideração apenas os três excertos apresentados acima, poderemos ter mesmo a sensação de que a exclusão de Stein pelo Grupo Noigandres não foi baseada

completamente em *razões técnicas*, mas também por sua “reputação” e conhecida inimizade e rivalidade com Pound e Joyce: teriam os jovens concretos optado pelos seus “heróis poéticos” em detrimento da mais importante autora-inventora¹³⁵ do início do século XX?

Porém, antes de tomarmos quaisquer conclusões demasiado precipitadas, retornemos ao debate sobre Stein ainda *by* Augusto de Campos, desta vez em um texto de 1989:

Na perspectiva dialética do tempo, que nos permite reunir e reconciliar em trio compatível, sob a rubrica da Modernidade, os pares de opostos Joyce-Stein, Stein-Pound, Pound-Joyce (*o* Joyce de *Finnegans Wake*, que um Pound incompreensivo classificava de “work in regress”), um ponto quase sempre negligenciado me chamou a atenção. Gertrude era muito mais velha. Nasceu em 1874. Joyce é de 1882. Pound, de 1885! Houve um momento em que eles se defrontaram e se confrontaram. “Cada qual em nome do seu deus”. Para mim, tanto Joyce como Pound foram mais consequentes. Mas quando Joyce ainda se embalava nos suaves sons de sua *Chamber Music* (1907) e tentava concentrar *Stephen Hero* no seu *Portrait*, e enquanto Pound lutava para exorcizar os fantasmas dos decadentes e pré-rafaelitas que ainda visitam alguns “antiques” de *A Lume Spento* (1908) a *Exultations* (1909), Gertrude já estava em *Three Lives* – só publicado em 1909, mas escrito em 1905-6 -, cubistizando Flaubert e Cézanne em sua “*Melanchtha*”. *Primeiro as damas, por favor. Quem veio primeiro. Gertrude primeiro.* (p. 9, os grifos são meus)¹³⁶

Há duas informações particularmente relevantes no excerto acima: 1) Pound rejeitou o trabalho que Joyce realizou no *Finnegans Wake*; 2) Pound e Joyce foram, nos anos 50, mais *consequentes* para Campos do que Stein. Também o foram para Haroldo de Campos e Décio

¹³⁵ No capítulo 1, já havia me valido de alguns excertos em que Campos afirma reconhecer isso. Neles, ele diz que Stein “foi a única que pegou o outro lado da questão”, e que “inventou algo que não era nem dadá, nem surrealista”. Além disso, há o reconhecimento por parte dele de que ela e Joyce foram, “quase sozinhos”, na primeira metade do século XX, responsáveis por “uma prosa de significantes (romances sem estória)”. Ainda, sobre a categoria *inventor*, trataremos melhor mais adiante.

¹³⁶ Um/a futuro/a leitor/a atento/a do presente capítulo poderá notar que apenas nesse fragmento, ao se referir aos pares de opostos modernistas, Campos chama Stein pelo sobrenome, o que faz sempre em relação a autores homens como Pound e Joyce. No mais, nos outros excertos referidos aqui e também no capítulo 1, se refere a ela pelo primeiro nome ou por um apelido: “Gertie” (do qual também faço uso em alguns momentos, como recurso literário). Essa se torna uma questão interessante quando nos aproximamos de um objeto com um enfoque que destaque questões de gênero: o uso do primeiro nome para se referir a mulheres que escrevem ou produzem arte tornou-se uma praxe no ambiente crítico e acadêmico, quase que 100% dominado por homens. Ele cria uma estranha sensação de “proximidade afetiva” com essas mulheres por parte desses homens, gera um certo sentido de “condescendência” e não há como não enxergar nele também a função de um marcador discreto de “amadorismo”, ou mesmo de menor importância para as suas obras. Já o uso dos sobrenomes para identificação de homens que escrevem, parece sempre encaixá-los em uma linhagem que lhes empresta dignidade, e pela qual eles respondem publicamente. Mulheres, como sabemos, não são consideradas portadoras de linhagem na cultura ocidental, e deixam de usar seus sobrenomes paternos ao receberem os de seus maridos. Quando passam a viver uma vida consagrada, é regra também assumirem um novo nome de inspiração religiosa, abandonando o sobrenome do pai. Por tudo isso, tenho assumido como padrão nesta tese universalizar o tratamento pelo sobrenome, não importando o gênero do/a teórico/a, artista ou poeta em questão.

Pignatari, no que estiveram acompanhados, pelo menos, por José Lino Grünewald. E essa palavra, *consequente*, me parece importante. Afinal, Pound talvez seja o maior entre os heróis poéticos dos jovens poetas concretos no início dos anos 50, o paradigma maior de *poeta-inventor*¹³⁷ e de integridade artística e intelectual, talvez até mais do que Stéphane Mallarmé, muito embora este último tenha ganhado o status de principal antepassado estético do movimento que criaram.

Isso pode ser percebido, por exemplo, na argumentação desenvolvida por José Lino Grünewald na introdução para a sua tradução d'*Os Cantos* (2006)¹³⁸, para defendê-lo dos que apontaram para suas não poucas “idiossincrasias” e “inconsequências” políticas. A figura de Pound ganhou contornos “épicos” e “heroicos” na escrita de Grünewald, o que nos permite vislumbrar como os membros do antigo Movimento da Poesia Concreta o tinham mesmo em altíssima conta, não só como um dos maiores poetas-inventores, mas também como personalidade e exemplo de integridade. Seu flerte com o fascismo italiano, por exemplo, era visto por Grünewald apenas como um *desvio idealista de juventude, vazado em evidente boa-fé*. Um pouco como o que, na gíria dos jovens de hoje, se chama de “passar pano”: nossos heróis *sempre* têm *bons* motivos para fazer o que fazem, e quando se arrependem de algo, são sempre dignos de nossa confiança e apoio incondicional.

Por tudo isso, a avaliação negativa de Pound sobre os experimentos de Joyce naquela obra não foi argumento bom o suficiente para que esse fosse excluído da versão final do *paideuma* concreto. Ambos, segundo Augusto de Campos, lhe foram *igualmente consequentes*, e isso é significativo: Stein, apesar de sua inegável importância e pioneirismo

¹³⁷ É de autoria de Ezra Pound o famoso sistema de classificação que separa poetas e escritores entre *inventores* (“homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo”), *mestres* (“homens que combinaram um certo número de tais processos e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores”) e *diluidores* (“homens que vieram depois das duas primeiras espécies de escritor e não foram capazes de realizar tão bem o trabalho”), nessa mesma ordem de importância. Existem também outras três classificações mais baixas, a saber: os *bons escritores sem qualidades salientes*, os *beletristas* e os *lançadores de modas* (in POUND, 2009, p. 42-43). Os poetas do Grupo Noigandres usaram, e Augusto de Campos ainda usa as primeiras três categorias em seus escritos até hoje, deixando de lado as outras. É interessante ressaltar o uso da palavra “homens” nas descrições das classificações, para se referir à totalidade das pessoas que escrevem. Acredito que o termo escolhido por Pound tenha sido *Men*, mas não tive contato com o texto original, e imagino que os tradutores (retiro esses excertos da tradução que o próprio Augusto de Campos e José Paulo Paes fizeram do *ABC of Reading* de Pound), procuraram ser o mais fiéis possíveis ao espírito e forma do mesmo.

¹³⁸ Excertos do referido texto foram utilizados no capítulo 1.

reconhecidos pelo próprio Campos, foi descartada pelo Grupo Noigandres por *não o ser*.¹³⁹ Porém, vejamos melhor os potenciais motivos para isso.

3.2. MODERNA, MAS INDIGESTA

Mas o que Campos quer dizer exatamente com *consequente*? Um dicionário qualquer¹⁴⁰ pode nos apontar os seguintes sinônimos para essa palavra: *lógico, racional, procedente, congruente, coerente, sensato, arrazoado, equilibrado, ajuizado, atinado, atilado*. Outra categoria de sinônimos se refere a uma acepção um pouco diferente do termo: *sequente, seguinte, resultante, derivado, decorrente, conseguinte, consecutivo, inferido, deducional, deduzido*. Sendo assim, de que maneira Pound e Joyce lhe pareceram consequentes, e Stein não? Levando em conta a natureza de um *paideuma*, não seriam na verdade os jovens poetas concretos os *verdadeiros consequentes*, enquanto *resultantes, decorrentes ou sequentes* desses baluartes modernistas?

Bom, sim e não. Já dizia o escritor argentino Jorge Luis Borges (1983, p. 712): “*El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro*”.¹⁴¹ Em *O Gênio Não Original* (2013, p.103), Perloff nos oferece uma visão alternativa ao consenso sobre o caráter de *vanguarda* do Movimento da Poesia Concreta, o qual pode nos ajudar a esclarecer essas questões. Ela se vale do conceito de *arrière-garde*, ou *retaguarda*, para reavaliar a atuação do mesmo histórica e criticamente, em contraponto à atuação dos “profetas da vanguarda utópica” que acreditavam “na ruptura definitiva com o passado estupidificante”, e para quem “o passado não só está morto, como é mortífero”:

A retaguarda, por contraste, trata as propostas das primeiras vanguardas do século 20 com um respeito que beira à veneração. Não se pode imaginar Marinetti ou Malevich usando as palavras de seus precursores do final do século 19 como

¹³⁹ Ainda segundo Campos (2011, p. 221), Pound estendeu seu julgamento sobre o *Finnegans Wake* ao trabalho de Stein, pois nunca teria demonstrado qualquer “simpatia pelas abstrações steineanas”. Para Pound, os textos de ambos os escritores estavam cheios de “diarria do inconsciente”. Pound não compreendeu Joyce, e muito menos Stein, cujas pesquisas, veremos mais adiante, possuíam grande afinidade com as ideias do filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein sobre os “jogos de linguagem”, e nada tinham de “abstratas” ou “inconscientes”.

¹⁴⁰ Retirei essas definições de um dicionário em forma de aplicativo para celular, chamado *Dicio* (acesso em 20.05.21).

¹⁴¹ “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu labor modifica nossa concepção do passado como há de modificar o futuro” (a tradução é minha).

epígrafes, mas é certamente o que Fahlström¹⁴² faz. *E o grupo brasileiro do Noigandres, em específico, deriva seu nome de um trecho dos Cantos de Pound.* Assim, o Concretismo, uma poética de ponta (literalmente!) como era vis-à-vis o verso ou a pintura normativos próprios de sua época, transformaram a energia e o otimismo utópicos dos anos anteriores à Primeira Guerra num projeto mais reflexivo, autoconsciente e complexo de recuperação. (...) *A retaguarda, então, não é nem uma retomada das formas tradicionais – nesse caso, ao verso ou sequência lírica em primeira pessoa –, nem o que costumamos chamar de pós-modernismo. Em vez disso, trata-se de reviver o modelo de vanguarda – mas com uma diferença.* (PERLOFF, 2013, p. 104-105, os grifos são meus)

Já no seu *Poesia da Recusa* (2011, p.15), uma pequena antologia de mini ensaios e poemas transcritos, o mesmo Augusto de Campos escreveu na introdução que:

Em defesa de Mallarmé, afirmou Valéry, certa vez, que o trabalho severo, em literatura, se manifesta e se opera por meio de recusas (...) A melhor poesia que se praticou em nosso tempo passou por esse crivo. *Da recusa estética (Mallarmé) à recusa ética (Tzvetáieva), se é que ambas não estão confundidas numa só, essa poesia, baluarte contra o fácil, o convencional e o impositivo, ficou à margem e precisa, de quando em vez, ser lembrada* para que sua grandeza essencial avulte sobre o aviltamento dos cosméticos culturais. (os grifos são meus)

A referida antologia conta com apenas treze nomes. Mas, segundo Campos, “nem todos pertencem, estritamente, à categoria dos inventores” (Idem, p. 16). Desses treze eleitos, apenas três são mulheres: as russas Ana Akhmátova e Marina Tzvetáieva, citada logo acima como um exemplo de “recusa ética”¹⁴³; e Gertrude Stein, cujos textos Campos qualificou como “propostas radicais” (2011, p.16), afirmando também que “de todos os

¹⁴² Öyvind Fahlström (1928-1976) passou a infância em São Paulo, em Niterói e no Rio de Janeiro e foi educado em português e inglês na St. Paul School, em São Paulo. Artista autodidata, escreveu teatro, poesia, jornalismo, crítica e fez traduções literárias, dividindo seu tempo entre Estocolmo, Paris e Roma. Em 1961, mudou-se para Nova York, vivendo e trabalhando lá pelo resto da vida. A partir de 1953, fez diversas exposições individuais na Europa e em Nova York. Representou a Suécia na 5ª Bienal de São Paulo, em 1959, e na Bienal de Veneza, em 1966. Seu “Manifesto para a poesia concreta”, redigido em 1953, foi publicado originalmente no jornal literário mimeografado *odyssé*, no. 2-3, 1954, e, numa versão mais curta e revista, no tabloide *Expressen*, de Estocolmo, no ano seguinte (Extraído e adaptado de FAHLSTRÖM, 2016, p. 55-56).

¹⁴³ Ambas foram vítimas da brutalidade do regime soviético. Akhmátova (1889-1966), segundo Campos (2011, p. 79), “está entre os poetas que permaneceram na Rússia depois da intervenção férrea e feroz do stalinismo, que ela suportou, como Bóris Pasternak, com resignação e muito sofrimento (...) foi acusada (...) em ato público de 1946, de praticar uma poesia aristocrática, antipopular (...) Viveu em relativo ostracismo, às vezes sob vigilância policial, com seus livros por longo tempo proibidos de serem editados”. A trajetória de Marina Tzvetáieva (1892-1941), que igualmente interessou a Décio Pignatari, foi ainda mais dramática: “Durante todo o período stalinista (...) foi sistematicamente boicotada. A tal ponto que, em 1926, Pasternak teve que se retratar, de público, pelo simples fato de lhe ter feito uma dedicatória (...). Do exílio, em 1931, premonitariamente, escreveria a poeta: ‘Tudo me impele para a Rússia, aonde eu não posso ir. Aqui sou indesejada. Lá sou impossível’. (...) Ela poria fim à sua vida em 1941, aos 48 (Idem, p. 147-148). Assim como Campos, Pignatari também se dedicou a transcrever alguns poemas de Tzvetáieva, reunindo-os posteriormente em livro publicado pela Travessa dos Editores, em Curitiba, no ano de 2005.

modernistas radicais, ela permanece sendo “a personagem mais indigesta, a menos assimilada” (Idem, p. 215, os grifos são meus). Essa observação veio seguida de outra que completa o sentido daquela mencionada por Perloff, apresentada um pouco antes:

Mesmo a poesia concreta brasileira relutou em colocá-la no seu paideuma (...), constituído, afinal, basicamente, por Mallarmé, Joyce, Pound e Cummings, embora Décio Pignatari, já no manifesto Nova Poesia: Concreta, de 1956, mencionasse com destaque a frase-lema “rose is a rose is a rose is a rose”.¹⁴⁴ O polilinguismo, os neologismos, as fragmentações vocabulares e as estruturas “verbivocovisuais”, decorrentes do elenco básico, caracterizam as primeiras manifestações da nossa poesia concreta. Mas em 56, a molecularidade sonarista de criações como “terra” ou “tensão” (Figuras 17, 18 e 19) aproximava os brasileiros do minimalismo idiomático de certas pesquisas steinianas. (Ibidem, p. 216, os grifos são meus)

Um olhar mais demorado sobre a poética de Gertrude Stein acabou por me fazer entender que suas afinidades com o projeto original da Poesia Concreta Brasileira, e mesmo com os de parte da Poesia Concreta Internacional dos anos 50 e 60, não são mesmo *consequentes o suficiente* para justificar o suposto incômodo de sua ausência no *paideuma*. Mas mais do que isso, *também não o seriam para ela*, muito embora, como já vimos antes, nas *paisagens grafossonoras* que urdiu em suas tecidas e re-tecidas *frases*, a materialidade dos signos utilizados se destaque através de uma trama intrincada de ecos e trocadilhos, reforçados por uma quase inexistente pontuação e ocultados pela aparente falta de sentido de suas composições.

¹⁴⁴ O célebre mote de Stein, citado no referido manifesto, é seguido pelo seguinte parágrafo de autoria de Pignatari: “com a revolução industrial, a palavra começou a deslocar-se do objeto a que se referia, alienou-se, tornou-se objeto qualitativamente diferente, quis ser a palavra *§flor§* sem a flor. e desintegrou-se ela mesma, atomizou-se (Joyce, Cummings). a poesia concreta realiza a síntese crítica, isomórfica: *§jarro§* é a palavra jarro e também jarro mesmo quando conteúdo, isto é, enquanto objeto designado. a palavra jarro é a coisa da coisa, o jarro do jarro, como *§la mer dans la mer§*. isomorfismo. (CAMPOS et al, 2006, p. 68). Veremos mais adiante que, para Stein, palavras-substantivos como “flor” ou “rosa” não eram exatamente a matéria-prima mais interessante dentro da língua inglesa. Ela preferia muito mais os verbos, adjetivos, pronomes e partículas de ligação, os quais ofereciam uma espécie de “ambiguidade” dentro dos “jogos de linguagem” da língua e gramática inglesas, a qual lhe interessava preferencialmente, ao proporcionar ao leitor a descoberta de conexões “potenciais” e “conteúdos” insuspeitos. No seu famoso verso, importa mais *is a rose* do que *rose*. Abordaremos isso mais adiante neste mesmo capítulo.

Figura 17. Décio Pignatari. *Terra* (1956)

**ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
raterra terr
arattera ter
rarattera te
rrarattera t
errarattera
terrattera**

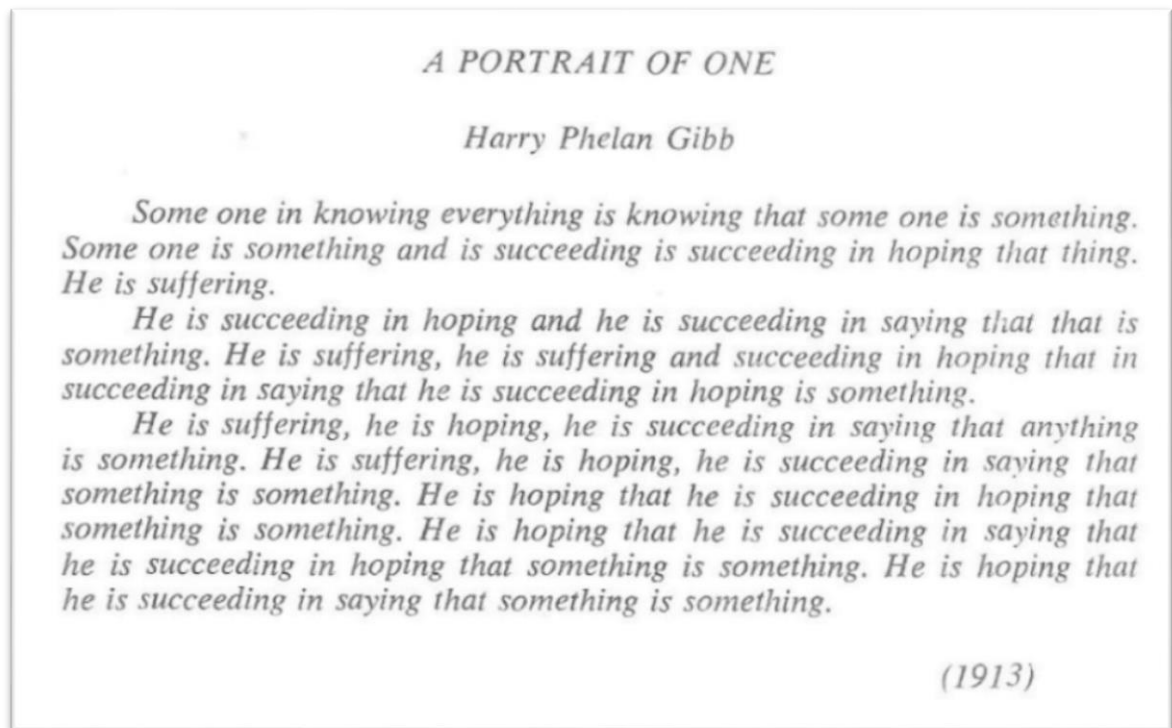
Fonte: <https://poesiaconcreta.com.br/> (acesso em 02.05.2021)

Figura 18. Augusto de Campos. *Tensão* (1956)

com som	can tem	
con tém	ten são	tam bem
	tom bem	sem som

Fonte: <https://poesiaconcreta.com.br/> (acesso em 02.05.2021)

Figura 19. Gertrude Stein. *A Portrait of One* (1913)



Fonte: CAMPOS, 1989, p. 12

Um bom exemplo disso é o já referido verso “a rose is a rose is a rose is a rose”¹⁴⁵: Stein *compunha suas páginas com os olhos*, e tentou realizar na escrita aquilo que enxergou nas telas de Cézanne, Matisse e, principalmente, Picasso. Mais do que compor, ela afirmava *sentir com os olhos*, e *escutar tons de vozes e ritmos* ao invés de idiomas como o francês que a cercava. Isso, já vimos, a levou a fazer um uso peculiar das palavras do seu inglês nativo, *cada vez mais matéricas* sob sua pena *tanto visual quanto sonoramente*, e *aparentemente deslocadas* de seus referentes/objetos originais.

Mas outras marcas registradas de seus textos, sejam eles mais próximos da prosa ou da poesia (o que, no caso dela, nem sempre é fácil determinar), tais como sua *prolixidade*, a

¹⁴⁵ No capítulo 1, apontei para o fato de que a repetição de *a rose is* (uma rosa é) acaba por criar uma atmosfera mântica que afasta o signo “rosa” de seu objeto costumeiro e o evidencia matéricamente, além de criar a imagem de uma flor-rosa que continuamente nasce de si mesma, tal qual uma “fênix floral”. Gráfica e sonoramente, ainda é possível ver-ouvir algo como *a rose is a rose* (uma rosa “surgiu”), mas existe ainda a furtiva semelhança de *a rose* com *arouse* (“despertar” ou “excitar-se sexualmente”), o que acaba por tornar a abertura da rosa um ícone-símbolo do sexo e da sexualidade femininos, provendo-lhe de todo um caráter semântico e lírico-amoroso: “*Sacred Emily* é um poema de amor erótico para Alice. Uma rosa é uma rosa é uma rosa: uma rosa é eros” (PERLOFF, 2016, p. 29). Por último, procurei demonstrar também, a sucessão repetida das letras impressas faz alusão à flor em si: “o” como o miolo da flor cercado pelas pétalas “r” e “s”, o caule “i” unido à folha “s”.

circularidade temporal, as repetições, as reiteraões, o vocabulário básico proveniente exclusivamente da língua inglesa, e a manutenção da escrita como sequência linear se chocam diretamente contra o polilinguismo, os neologismos e as estruturas verbivocovisuais/ideogramáticas, herdados de Pound, Joyce, Mallarmé e presentes nos poemas concretos da dita “fase heroica” ou “ortodoxa”¹⁴⁶ do movimento.

De fato, Stein jamais abandonou a forma *texto-padrão* ocidental, e seu uso da tipografia em si não abrigou qualquer ousadia ou traço de experimentalismo maior. Em *Tender Buttons*, fez tanto uso de densos blocos de textos organizados como parágrafos regulares sucessivos, como de textos compostos apenas por uma única *linha-frase*. O efeito final é o de um pequeno diário impresso, no qual certos dias mereceram relatos mais longos, e outros só renderam o de uma única sentença. Mesmo nos poemas identificados como tal, ela se ateuve sempre à sucessão de linhas-frases enquanto *versos*, mesmo que esses fossem do tipo *livre*. Mas é importante ressaltar também que seus recursos textuais peculiares acabavam por gerar, por vezes, sequências de linhas-frases bem longas sucedidas por outras drasticamente menores, ou mesmo monossilábicas, as quais geravam cortes abruptos no espaço das páginas. Sobre isso, Perloff (2008, p. 145-146, os grifos são meus) afirma ainda que “as frases são frequentemente colocadas em contraste e rodeadas de espaços em branco”, e “unidades repetidas são organizadas em colunas de modo a formar configurações”. Porém, “ainda assim, é correto dizer, a gramática steineana nunca foi *prioritariamente* visual”.

Me valho novamente dos comentários críticos de Augusto de Campos sobre as particularidades dos textos de Stein:

Nos seus escritos radicais, *Gertrude pratica a prosa mais abstrata e abstrusa que se possa conceber*. Em *Tender Buttons* (Botões Tenros e/ou Ternos), publicado em 1914, mas iniciado em 1911, e, portanto, notável pela sua precedência experimental, a semântica dos textos não trata sequer de corresponder aos seus títulos (...) Dada chegaria lá. O “*automatismo psíquico*” dos surrealistas de anos depois não foi mais longe. Antes vulgarizou e retoricizou as propostas steineanas cobrindo a nudez chapada de suas frases sem sentido com brilharecos metafóricos e histerismo verbal (CAMPOS, 2011, p. 217-218, os grifos são meus).

¹⁴⁶ As chamadas *fragmentações vocabulares*, que também fazem parte desse pequeno rol, são uma outra forma de se referir ao *atomismo de linguagem* que, de qualquer forma, os concretos preferiram buscar na obra poética de e. e. cummings, mesmo reconhecendo o pioneirismo de Stein nesse campo. O atomismo de cummings era a matéria-prima de sua *mímica gráfica*. Já o de Stein era “organizado em função da materialidade do inglês através de paronomásias, homonímicas e minissílabos”. Como já vimos e ainda veremos com mais detalhes, ela tendia muito mais para “jogos” sonoros e sintático-semânticos.

Porém, mesmo já tendo reconhecido que parte das experiências concretas dos primeiros anos do movimento dialogava com o *minimalismo idiomático* steineano, Campos voltou a compará-la negativamente aos anteriormente eleitos Joyce, Pound¹⁴⁷ e, dessa vez, E. Cummings (Figura 20):

O que a separa, definitivamente, de Joyce, Pound e Cummings é que nestes há uma fundamental articulação temática, as dificuldades de leitura derivando quase sempre de elipses estilísticas ou de obscuridades de referência. Mesmo na areia movediça do Joyce todo-experimental de Finnegans Wake há uma coerência básica de motivos, uma ratio semântica que sanciona os mais estapafúrdios trocadilhos. (...) A incongruência semântica, de par com a incongruência verbal, resulta inevitavelmente na maior fragilidade dos textos steineanos. Em que pese o valor da experiência enquanto experiência, essa fungibilidade dos textos – pode-se subtrair, alterar ou acrescentar palavras sem maior dano – torna-os vulneráveis do ponto de vista técnico e artístico. Joyce, ao contrário, pretendia poder justificar cada sílaba do seu livro. (CAMPOS, 2011, p. 222-223, os grifos são meus)

Ele (Idem, p. 223) defende aqui a tese de que a “legibilidade relativa” dos textos de Pound e Joyce, “fruto de dificuldades referenciais”, é “largamente compensada pela sua pregnância artística”, mas obras como *Tender Buttons* e *The Making of Americans* “carecem de situações pregnantes”. Finaliza essa sua análise dizendo que “a ilegitimidade dos textos [de Stein] não provém de condensações semânticas, mas de sua *insignificância*, por *carência de significado* no primeiro caso, ou por *excesso de loquacidade e redundância*, no segundo” (os grifos são meus).

¹⁴⁷ No mesmo mini ensaio, Campos escreveu também, sobre Stein ter certa vez se equiparado com Albert Einstein no campo da literatura, e se dito maior do que Shakespeare: “Não. Gertrude não é a maior criadora literária do século, comparável ao maior cientista do século XX, nem chega aos pés de Shakespeare, por mais que sua anedótica megalomania a tenha induzido ao disparate dessas comparações. No espelho de “rainha má” dessa *bad girl da vanguarda aparecem sempre, no mínimo, duas sombras: Joyce e Pound, os seus rivais inatingíveis*. Mas o simples fato de poder ombrear-se com eles, além de tê-los precedido cronologicamente, lhe dá uma posição ímpar no quadro da modernidade (...) Em 1897, quando Gertrude era ainda apenas uma descuidada estudante de medicina, *a creative literary mind* de um poeta francês, aliás obscuro professor de inglês, publicava em Paris uma obra sem precedentes – *Um Lance de Dados* – por ele mesmo indefinidamente definida como “nada ou talvez uma arte”. Um nada que iria mudar o rumo da poesia dos séculos vindouros. Sem alarde, há cem anos, recuando o marco do século XX, o Einstein da poesia já havia surgido” (CAMPOS, 2011, p. 226-227, os grifos são meus). Sobre essa suposta “pretensão megalomaniaca” de Stein em ser “maior” do que Shakespeare, Collin (2013, p. 77, os grifos são meus) afirma que a escritora enxergava-se como *uma herdeira e continuadora da poética do Bardo Inglês*, por quem a mesma já havia se declarado profundamente influenciada e identificada desde a infância: “Para horror de muitos críticos, que consideravam Stein – mulher, norte-americana expatriada, judia e homossexual – extremamente insolente, Stein expôs sua reverência pelo Bardo em comentários como este: “Pense na Bíblia e em Homero pense em Shakespeare e pense em mim” (...). Ou, como nos confirma Graham (...): “Ela se colocou, como figura literária, na companhia de homens que mais influenciaram a literatura ocidental, Marcel Proust, William Shakespeare, Walt Whitman”.

Figura 20. Poema de E. E. Cummings traduzido por Augusto de Campos

brIlha

bRilha estr??? grande
(suave)

suave perto calma
(Brilha)
calma estre?? santa

(suave briLha longe)
siM perto estrel? calma estrela grande siM
só
(qUem

Sim
perto longe quEm grande só suave perto
longe calma longe
????Ha ?????A)
Quem(santa só)santa(só santa)só

Fonte: CAMPOS, 1986, p. 67.

Ele já havia afirmado a mesma coisa no artigo de 1959, porém valendo-se de termos talvez mais brandos, mais ainda dentro de uma abordagem igualmente técnica:

Isso jamais acontece com Pound, “il miglior fabro”, artesão por excelência e defensor de uma poesia funcional (...). Tampouco sucede com Joyce, que, não obstante toda complexidade do estilo camuflado e probabilístico de Finnegans Wake, pretendia poder justificar cada sílaba de seu romance (...). É o próprio Cummings, ultra-individualista, cujos poemas podem dar à primeira vista, uma impressão de anarquia, jamais abdicou de um ostinado rigore de composição; ainda que servindo, muitas vezes, a recursos mais expressionistas do que funcionais, aquela típica tortografia de seus poemas, inimiga da ortografia tradicional – mortografia – visa a efeitos específicos e atende a uma organização tipológica que chega a requintes de precisão artesanal: joalheria tipográfica. (CAMPOS, 2018, p. 199-200, os grifos são meus)

3.3. MORTE AO VERSO, ABAIXO O EGO

Já o *ideograma* foi a resposta do Grupo Noigandres (nas palavras dos próprios integrantes já referidas anteriormente) ao “neo-romantismo e o beletrismo conservadores, subjetivos ou engajados das formas poéticas tradicionais então vigentes no Brasil dos anos 50” - tais como a ode e, principalmente, o soneto tão profundamente identificado com a chamada *poesia lírica* pelo dito senso comum poético, ainda vigente para a maior parte dos escassos leitores de poesia, aqui no Brasil ou em qualquer outro lugar do mundo:

O lirismo anônimo e anódino, o amor às formas fixas do vago, que explica, em muitos casos, a “redescoberta” do soneto à guisa de dernier cri, são manifestações sobejamente conhecidas desse preguiçoso anseio em prol do domingão das artes, remanso onde a poesia, perfeitamente codificada em pequeninas regras métricas e ajustada a um sereno bom-tom formal, aparelhada de um patrimônio de metáforas prudentemente controlado em sua abastança pequeno-burguesa por um curioso poder morigerador – o “clima” do poema – pudesse ficar à margem do processo cultural, garantida por um seguro de vida fiduciado à eternidade. Esse novo arcadismo, convencionado à sombra de clichês, sancionando a preguiça e a omissão como atitude frente aos problemas estéticos, autolimitado por um senso autárquico-solipsista de métier que excomunga a permeabilidade entre as soluções poéticas, musicais ou das artes visuais (por uma ignorância apriorística e não poucas vezes agressiva!), tem como palavra-senha entre nós o conceito de humano. Como se a bela, a nobre, a fecunda palavra humano fosse um vocábulo-eunuco, destinado a nomear a esterilidade ao invés da criação. (CAMPOS, 2006, p. 45, os grifos são meus)¹⁴⁸

De conhecida inspiração fenollosiana-poundiana¹⁴⁹, ele era uma forma radicalmente nova, e o uso restrito da fonte *futura bold*¹⁵⁰ (Figura 21), pelo menos nos inícios do movimento

¹⁴⁸ O excerto foi retirado de um artigo escrito por Haroldo de Campos, “Poesia e paraíso perdido”, publicado originalmente em 1955 nos jornais *Diário de São Paulo*, em São Paulo, e *O Jornal*, no Rio de Janeiro.

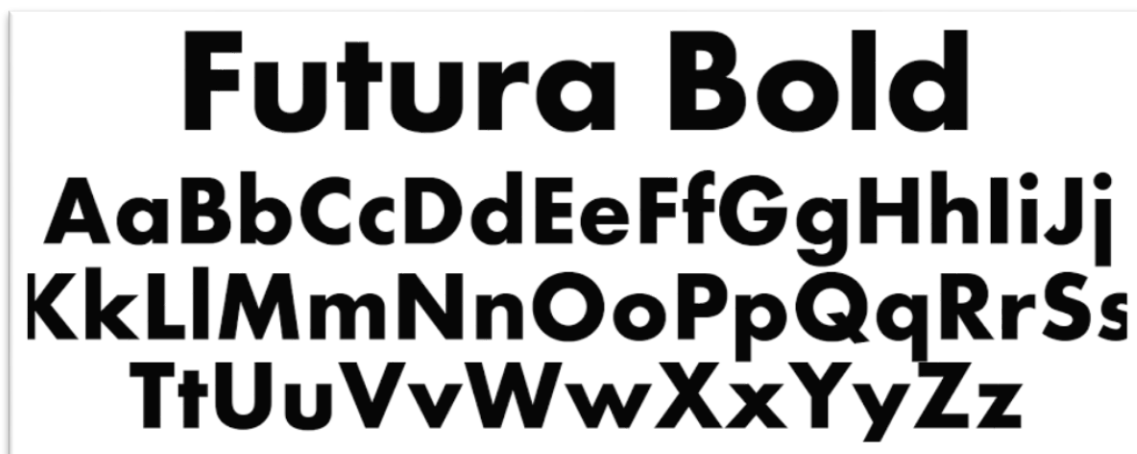
¹⁴⁹ O filósofo estadunidense Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908) foi influenciado pelo transcendentalismo de Emerson no desenvolvimento das suas ideias presentes no célebre ensaio “Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para a Poesia”, organizado e publicado por Ezra Pound em 1936. O evolucionismo de Spencer e a dialética de Hegel também o influenciaram. Em 1878, foi indicado para lecionar na Universidade de Tóquio, e distinguiu-se por sua ausência de preconceitos ocidentais no trato com as coisas japonesas. Seus interesses foram migrando para o estudo da Arte Japonesa e, em 1884, foi nomeado para um comitê incumbido de examinar o problema do ensino de arte no Japão, tendo papel fundamental no redescobrimento, por parte dos japoneses, do seu próprio legado artístico-cultural, quando o país procurava incorporar aspectos do pensamento, cultura e arte europeias. (Extraído e adaptado de CAMPOS, 2000, p. 28-38)

¹⁵⁰ A família tipográfica sem-serifa *futura* é considerada como um dos símbolos do modernismo no design gráfico. Foi desenhada em 1927 por Paul Renner, baseado em princípios rigidamente geométricos, inspirada nos ensinamentos da Bauhaus. Foi uma das fontes mais populares do século XX, especialmente nas décadas de 1950 e 60 devido à sua limpeza e impacto. Apesar disso, o tipo não é indicado para textos longos (especialmente textos literários como romances) devido ao cansaço de sua leitura prolongada. De qualquer forma, a fonte ainda é bastante eficiente em identidades corporativas, títulos, etc. Empresas como Volkswagen e Shell, por exemplo,

concreto, buscava ressaltar justamente a sua natureza *objetiva, projetada, industrial e autorreferente*, completamente oposta à ideia de *poesia como artesanía* e como *veículo para uma retórica lírico-sentimental*:

contra a poesia de expressão, subjetiva. por uma poesia de criação, objetiva. concreta, substantiva. a ideia dos inventores, de ezra pound. (...) o livro de ideogramas como um objeto poético, produto industrial de consumo. feito à máquina. a colaboração das artes visuais, artes gráficas, tipográficas. a série dodecafônica (anton webern) e a música eletrônica (boulez, stockhausen). o cinema. pontos de referência. (...) a poesia concreta acaba com o símbolo, o mito. com o mistério. o mais lúcido trabalho intelectual para a intuição mais clara. acabar com as alusões. com os formalismos nirvânicos da poesia pura. a beleza ativa, não para a contemplação. para nutrir o impulso, pound. no máximo: ser raro e claro, como disse o último fernando pessoa. criar problemas justos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. (PIGNATARI, 2006, p. 68-69, os grifos são meus)

Figura 21. Paul Renner *Fonte Futura Bold* (1927)



Fonte: Pinterest.com (acesso 09.07.21)

Para os jovens poetas de Noigandres, “a vontade de *construir* superou a vontade de *expressar*, ou de *se expressar*” (PIGNATARI, 2006, p. 175): o ideograma foi apresentado ao grande público como a forma poética mais adequada à nova sensibilidade de um Brasil então em processo de industrialização e modernização, e em consonância com as descobertas científicas do período. Foi a principal arma de uma campanha de franca oposição ao verso enquanto unidade mínima reguladora do fazer poético, a qual buscou emancipar a palavra da

fazem uso extenso dela. In: Futura (tipografia) – Wikipédia, a enciclopédia livre ([wikipedia.org](https://pt.wikipedia.org/wiki/Futura_(tipografia))) (acesso em 08.07.21)

rede das relações sintáticas tradicionais, baseadas na abstratizante lógica aristotélica na qual ela se vê cotidianamente inserida, principalmente nos idiomas de origem indo-europeia, tais como o grego, o latim e o próprio português.

Sapir (apud CAMPOS, 2006, p. 165) observou a “abundância de conceitos de relação dispensáveis ou inessenciais nos idiomas ocidentais”: *radicais, conceitos de relação, categorias de caso, número, gênero, pessoa e tempo*. Segundo ele, “do ponto de vista lógico, unicamente o caso exigiria ser expresso”. Já o chinês enquanto idioma tonal e isolante, que tende para o monossilabismo na sua variante clássica, ou para palavras dissilábicas na sua variante moderna, não opera com categorias como as descritas acima. Sobre esse idioma milenar, diz ainda Augusto de Campos (Idem, p. 167): “O leitor terá percebido certamente a absoluta predominância dos substantivos e verbos sobre outras quaisquer ‘partes da oração’. Uma sensação bastante parecida experimentará se examinar alguns dos textos mais típicos da poesia concreta”.

O signo-palavra passou então a ser considerado em suas três dimensões constituintes - semântica, mas também sonora e visual: *verbivocovisual* portanto, tal qual os caracteres utilizados na língua chinesa ainda hoje. Dessa feita, os concretos brasileiros desenvolveram uma *sintaxe visual* tendo em vista a busca pela *simultaneidade* (Ibidem, p. 128), valendo-se de recursos tipográficos diversos e do espaço virtual de seus suportes potenciais, que não necessariamente precisa ser a página de um livro, e nisso apontou para seu futuro/presente como uma poética das novas tecnologias tais como os ambientes virtuais. Porque “o artista não associa ideias, associa formas” (Ibidem) e, assim sendo, “a poesia concreta rejeita a poesia discursiva, o jogo oratório de conceitos, o poema narrativo, com ordem sintática semelhante à do discurso lógico” (Ibidem, p. 142). Isomórfico, *o conteúdo de um poema concreto é a sua própria estrutura*, apresentando aos fruidores a sua engrenagem exteriorizada como quem demonstra um princípio matemático ou científico. E por visar um processo mais imediato de comunicação, se aproximou e manteve estreitas relações com a cultura visual: os luminosos, os *outdoors*, os logotipos e a sinalização pública, mas também os cartazes, os jornais, as revistas, a TV, o cinema, a arquitetura, o desenho industrial e, mais contemporaneamente, com a Internet.

contra a organização sintática perspectivista, onde as palavras vêm sentar-se como “cadáveres em banquete”, a poesia concreta opõe um novo sentido de estrutura,

capaz de, no momento histórico, captar, sem desgaste ou regressão, o cerne da experiência humana poetizável. (...) *o poema concreto ou ideograma passa a ser um campo relacional de funções. (...) o núcleo poético é posto em evidência não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema.* (CAMPOS, 2006, p. 72, os grifos são meus)¹⁵¹

Figura 22. O caractere chinês *shī* (verso, poema ou poesia)¹⁵²



Fonte: Pleco App (acesso em 05.07.21)

Sendo então uma poética típica da era industrial, sob a poesia concreta sempre pesou a suspeita de estar próxima demais da lógica publicitária, e por isso mesmo desengajada e servil ao “status quo político-ideológico” (PERLOFF, 2013, p. 115). O suíço-boliviano Eugen

¹⁵¹ O excerto foi extraído de um artigo de Augusto de Campos chamado “Poesia Concreta (Manifesto)” originalmente publicado na revista *ad – arquitetura e decoração* no. 20, São Paulo, em 1956, e republicado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, em 1957.

¹⁵² O presente caractere chinês (Figura 22) é formado pela união de *yán*, posicionado à esquerda (significando “discurso”, “palavras” ou o verbo “falar”), e do radical *sī* (significando “templo budista”, “mesquita islâmica” ou “escritório governamental”), posicionado à direita. Lido à maneira fenollosiana-poundiana, funciona como uma metáfora gráfica condensada da célebre máxima de Pound: *o templo é sagrado porque não está à venda* (uma imagem da poesia como palavras enunciadas de maneira não-ordinária). Afinal, como o mesmo Pound também já escreveu: *grande literatura é linguagem carregada de sentido ao máximo grau possível*. Mas, na verdade, esse caracter não é considerado um *pictograma* e nem um *ideograma*, mas sim como *semântico-fonético*, assim como a esmagadora maioria dos caracteres chineses atuais. Foi criado segundo um método bastante funcional para cunhar novas palavras: justapor um radical que indica de forma muito geral o seu campo semântico, com outro que indica de maneira aproximada a sua leitura. Dessa maneira, não é considerado uma metáfora visual ou coisa semelhante, nem deve ser entendido como uma imagem: os chineses os leem quase como nós lemos as letras do nosso alfabeto.

Gomringer¹⁵³, um dos criadores internacionais do movimento, enfatizou “a necessidade da redução, concentração e simplificação”, e afirmou que “manchetes, slogans, grupos de sons e letras são de onde surgem as formas que poderiam ser os modelos para uma nova poesia”. Para ele, essa nova poesia deveria poder ser lida “visualmente como um todo, bem como por suas partes” ao se tornar “um objeto” (Idem, p. 114-115). Ele via a poesia que ajudou a criar como baseada “na visão contemporânea técnico-científica do mundo que nascerá por si própria no mundo sintético-racionalista do amanhã”, e os poemas resultantes “deveriam ser, se possível, tão compreensíveis quanto as placas nos aeroportos e de trânsito” (Ibidem, p. 115). E “como o quadro concreto pintado a revólver” - escreveram os membros de Noigandres - “o poema concreto é composto diretamente à máquina: espacejamento fixo e a regularidade dos tipos permitem um maior controle”. Esse controle era algo que, também segundo eles, faltaria à “poesia manuscrita” (CAMPOS, 2006, p. 147).

Nada mais estranho e alheio para Stein, a qual sempre escreveu seus textos à mão¹⁵⁴, dando-os depois à Toklas, para que a mesma os datilografasse, preparando-os para posterior revisão e publicação. E para quem a *frase* - o que inclui a forma *verso* - era a *unidade básica*, fosse ela composta de um longo parágrafo aparentemente sem sentido, ou uma única palavra-sílaba, mas também o ponto de partida para textos organizados gráfica e espacialmente de maneira convencional. Sua concepção de “genialidade” como um *saber coisas intuitivamente, sem a necessidade de aprendizado prévio*, emprestada de Otto Weininger, se afinava com a demonstração de virtuosismo e de originalidade em um determinado *métier*, que ela enxergava tanto em sua *artesanía textual* quanto na pictórica de Picasso, e só poderia tê-la levado a desprezar profundamente, ou a ignorar solenemente as propostas do Movimento da Poesia Concreta, caso as tivesse conhecido.

Aliás, da mesma maneira como fez com o Futurismo de Filippo Tommaso Marinetti¹⁵⁵, o qual Perloff (2013, p. 12) reconhece como uma das matrizes da *retaguarda* da poesia

¹⁵³ Eugen Gomringer (1925) é um poeta concreto alemão nascido na Bolívia. Ele é o responsável pelo Institut für Konstruktive Kunst und Konkrete Poesia (IKKP) em Rehau, Alemanha. Entre 1977 e 1990, ele foi professor na Academia de Artes de Düsseldorf. Escreve em alemão, espanhol, francês e inglês.

¹⁵⁴ A imagem de capa do presente capítulo é, justamente, um fragmento dos manuscritos originais de Stein para a composição de *Tender Buttons*.

¹⁵⁵ Movimento artístico, de implicações políticas, fundado em Milão pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) em 1909. Buscando livrar a Itália do opressivo peso de seu passado, o movimento glorificava o mundo moderno – máquinas, velocidade, violência – numa série de exuberantes manifestos. (...) Na época da fundação do movimento, os futuristas aplicavam as técnicas neo-impressionistas de uso da cor (...), porém, os futuristas adotaram técnicas cubistas para representar o movimento – uma das principais

concreta brasileira e internacional, ao enxergar nele uma *reprise* da estética daquele movimento: “o programa concretista é melhor compreendido como uma revolta contra a transparência da palavra, que havia dominado o discurso das décadas de 1950 a 1960” (Idem, p. 42), e “tem em comum com o Futurismo Italiano a *rejeição da interferência lírica do ego*, formulada por Marinetti em seu Manifesto da Literatura Futurista de 1912” (Ibidem, p. 49, os grifos são meus).

Porém, uma leitura rápida dos principais textos públicos do Grupo Noigandres mostrará que eles não valorizavam tanto assim as experiências futuristas e dadaístas, pois segundo os mesmos, elas estavam “longe de possuir aquelas características de funcionalidade que fazem de *Un Coup de Dés* uma rigorosa e irrepreensível constelação de palavras” (CAMPOS, 2006, p. 35), ainda que reconhecessem em ambas “um papel relevante, de reposição, embora em nível muitas vezes inferior, de algumas das exigências que colocara em foco o poema inovador de Mallarmé” (Idem).

Ao mesmo tempo, a poesia concreta dos anos 50 e 60, ressalta Perloff, foi um movimento associado com as nações menores e marginalizadas do pós-guerra:

(...) os anos do entreguerras viram um refinamento dessas primeiras inovações – as feitas por El Lissitzky sobre as inovações de Malevich, a incorporação de Duchamp de seus *ready-mades* em *Le Grand Verre*, as permutações de Gertrude Stein em *How to Write* feitas sobre a técnica de sua prosa anterior –, mas a ruptura que causou choque generalizado e consternação nos círculos artísticos já havia ocorrido. E nas décadas de 1930 e 1940, conforme a literatura Socialista Realista vinha à tona, a inovação vanguardista passou a ser considerada suspeita. *Quando veio o seu reflorescimento, após a Segunda Guerra Mundial, ele não ocorreu em Paris – onde o ethos do pós-guerra era o da introspecção existencialista*, visto que a França havia tomado uma decisão terrivelmente errada nos anos pré-Hitler –, *tampouco nas capitais da guerra, Berlim, Roma, Moscou, mas na periferia: na Suécia (Fahlström), Suíça (Eugen Gomringer), Áustria (Ernst Jandl), Escócia (Ian Hamilton Finlay) e, sobretudo, no Brasil, mais especificamente em São Paulo.* (...) (PERLOFF, 2013, p.110-111, os grifos são meus)

A autora então se questiona sobre as escolhas do Grupo Noigandres entre os nomes de vanguarda que pretenderam exaltar e recuperar, o que fizeram atuando em frentes

preocupações do grupo. (...) Como movimento organizado, o futurismo praticamente não sobreviveu à morte de Boccioni (1916) e ao fim da Primeira Guerra Mundial. Sua influência, contudo, foi grande, especialmente na Rússia (...). O futurismo serviu de inspiração aos dadaístas, particularmente no que toca a suas ruidosas técnicas publicitárias (...). Na França, Marcel Duchamp e Robert Delaunay, entre outros, desenvolveram à sua maneira as ideias futuristas concernentes à representação do movimento (DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE, 2007, p. 204 e p. 331).

específicas para além da própria composição de poemas: seu extenso trabalho de pesquisa documental, histórico e teórico, metalinguagem e transcrição, é hoje bastante (re)conhecido e valorizado. Por que optaram afinal por Joyce e Pound, “em vez de modelos mais próximos de casa” (Idem, p. 119)? A resposta, ela obteve do próprio Augusto de Campos, em uma entrevista realizada em 1993:

Nos anos cinquenta (...) havia uma demanda muito importante por mudanças, pela recuperação dos movimentos de vanguarda. *Tivemos duas grandes guerras que marginalizaram e deixaram de lado por muitos, muitos anos, as coisas que nos interessavam.* Entendam, a música de Webern, Schoenberg e Alan Berg, por exemplo, não era reproduzida porque era condenada tanto na Alemanha quanto na Rússia, as duas ditaduras. *Podia-se dizer que toda a poesia experimental, toda arte experimental, de certo modo, foi marginalizada. Só nos anos cinquenta é que começou a redescoberta de Mallarmé, a redescoberta de Pound. Pound sofreu naquela época a acusação de fascismo. Sua obra foi muito condenada. Nós participamos de um movimento internacional (...) que tentava resgatar Pound, que havia sido excluído das antologias americanas. (...) Foi uma situação traumática (...) [em] todas as artes. Duchamp foi redescoberto na década de sessenta pelo movimento Pop e por Cage, e assim equilibrou a influência de Picasso (...) havia um grande movimento na música, tanto na Europa como nos EUA – o renascimento de Charles Ives, Henry Cowell e Cage. Por isso, acredito que foi uma necessidade recuperar os grandes movimentos de vanguarda. (Ibidem, os grifos são meus)*

Citando Craig Dworkin, Perloff também define a poesia concreta como um tipo de poética “não-expressiva”, na qual “as substituições no cerne da metáfora e da imagem tenham sido trocadas pela apresentação direta da língua em si” (Ibidem, p. 49). Ainda citando Dworkin, ela entende a poesia concreta como aquela em que a “autocontemplação do ego do poeta seja voltada à linguagem autorreflexiva do próprio poema” (Ibidem). Relembra então a frase que Öyvind Fahlström reproduziu do “Manifesto da Literatura Futurista” de 1912, “*remplacer la psychologie de l’homme par l’obsession lyrique de la matière*”¹⁵⁶, a qual utilizou como epígrafe para o seu “Manifesto para a poesia concreta”, de 1953.

Nesse mesmo manifesto, Marinetti defendeu “a destruição da sintaxe, dos adjetivos, advérbios e todas as formas verbais exceto o infinitivo, bem como a pontuação”, para favorecer “redes concisas de analogias” entre “imagens díspares”, como em “trincheira = orquestra” ou “metralhadora = *femme fatale*” (PERLOFF, 2013, p. 101). Era o que o poeta-polemista-fascista italiano chamava de *parole in libertà*: a substituição do eu lírico pela matéria, “especificamente tais categorias como ruído, peso e cheiro” (Idem).

¹⁵⁶ “Substituir a psicologia do homem pela obsessão lírica da matéria” (a tradução é minha).

3.4. MAS GERTRUDE CONTINUA A INTERESSAR-NOS

Porém, retornemos ainda a Stein: afinal, é o próprio Augusto de Campos quem diz que “*apesar das restrições*, Gertrude continua a interessar-nos” (2011, p. 224, os grifos são meus). Confesso que o seu uso dessa expressão me incomoda. Até porque, e é ele mesmo também quem registra isso logo em seguida, seu interesse renovado pela obra de Stein parece não prover totalmente dela *em si*, mas em grande parte da sua apreciação (e apreço) por parte de outro de seus heróis poéticos: o escritor e compositor estadunidense John Cage (Figura 23).¹⁵⁷

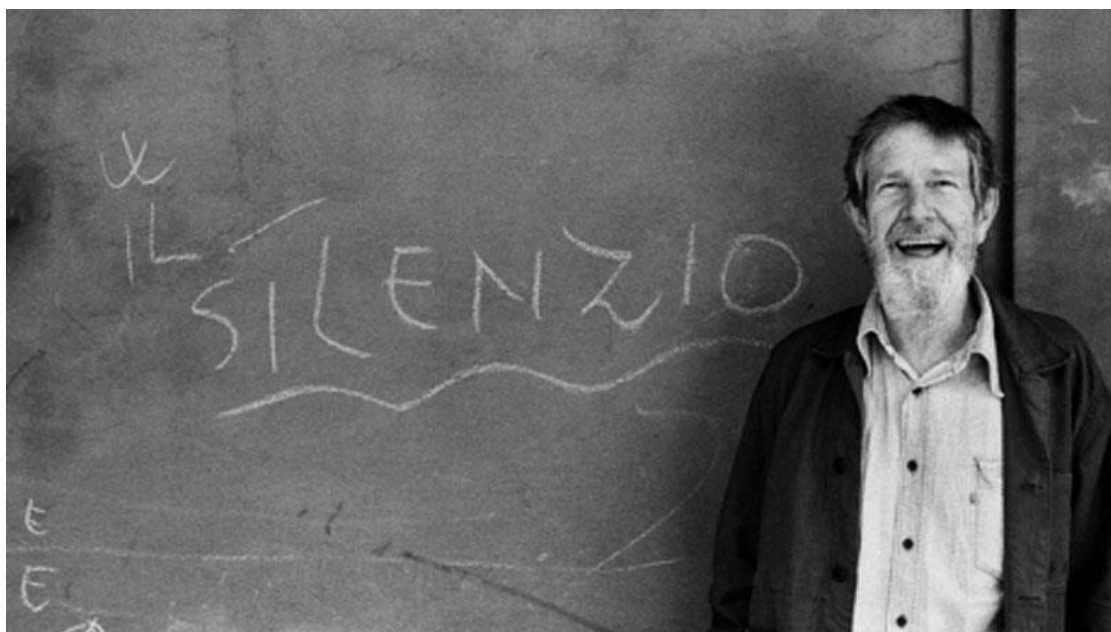
Para mim, mais do que qualquer outra intervenção literária – *mais até do que o minimalismo da poesia concreta, cujos pressupostos se acham também em outras fontes e em outras leituras da modernidade* – foram os métodos de acaso do grande músico (e grande poeta por acaso) John Cage que vieram recuperar o interesse criativo em torno de Gertrude (...) *A desreferenciação steineana ressurgue nos choques inesperados e nas súbitas descobertas das práticas de indeterminação aplicadas por Cage aos seus próprios textos literários* (...) “Joyce, você sabe, foi meu principal ‘inspirador’. Houve também Gertrude Stein. *E desde os meus anos de colégio, sempre admirei muito Eliot, Pound e Cummings. Mas Joyce e Gertrude permaneceram, para mim, os mais importantes*” – declarou ele a Daniel Charles (...) (Idem, p. 224-225, os os grifos são meus)

Campos parece então ter se preocupado em “reabilitar” Stein, entre outras coisas, pelo fato dela ter sido incluída com considerável destaque no *paideuma* pessoal de Cage ao lado de Joyce - sua verdadeira antítese literária (como o próprio Augusto aponta em fragmento já visto no início deste capítulo) e de quem a mesma desgostava profundamente. Isso não parece ter inviabilizado, aos olhos de Cage, a quase equiparação de ambos como as principais referências de sua obra, marcada pela exploração consciente do indeterminado via processos combinatórios. Não me parece que ele a enxergasse assim tão afastada de Joyce ou Pound

¹⁵⁷ John Milton Cage Jr. (1912 – 1992) foi um compositor, teórico musical, escritor e artista dos Estados Unidos. Pioneiro da música aleatória, eletroacústica e do uso de instrumentos não convencionais, bem como do uso não-convencional de instrumentos convencionais, sendo considerado uma das figuras-chave nas vanguardas artísticas do pós-guerra. (...) Através de seus estudos de filosofia indiana e zen budismo nos anos 40, Cage chegou à ideia de música aleatória, que começou a compor em 1951. O *I Ching*, texto clássico chinês, tornou-se uma importante ferramenta de composição para Cage pelo resto da vida. Em uma conferência em 1957 sobre música experimental, ele descreveu a música como “um jogo sem propósito, que é uma afirmação da vida - não uma tentativa de trazer a ordem no caos nem sugerir aperfeiçoamentos na criação, mas simplesmente um jeito de acordar para a própria vida que estamos vivendo”. (...) Integrou o movimento *Fluxus*, que abrigava artistas plásticos e músicos. In: John Cage – Wikipédia, a enciclopédia livre (wikipedia.org) (acesso em 17.06.21).

em suas realizações, como Campos faz constantemente: para Cage, Stein era, sim, *consequente*.

Figura 23. Retrato do músico estadunidense John Cage



Fonte: john_cage_silencio.jpg (800×450) (midsummermadness.com.br) (acesso 17.06.21)

Para além disso, Orum (2013, p. 105) ressalta o fato de que “Gertrude Stein estava em toda parte na década de 60”, entre outras coisas, graças à iniciativa de Dick Higgins, artista do movimento estadunidense *Fluxus*¹⁵⁸, ao qual Cage foi ligado, e sua editora *Something Else Press*, que publicou várias das obras que a mesma teve dificuldade durante a vida. Segundo essa autora, “isso testemunha a influência de Stein no movimento”, mas “seu impacto, porém, foi muito mais amplo”.

¹⁵⁸ “Fluxus não foi um momento na história ou um movimento artístico. É um modo de fazer coisas [...], uma forma de viver e morrer”, com essas palavras o artista americano Dick Higgins (1938-1998) define o movimento, enfatizando seu principal traço. Menos que um estilo, um conjunto de procedimentos, um grupo específico ou uma coleção de objetos, o movimento Fluxus traduz uma atitude diante do mundo, do fazer artístico e da cultura que se manifesta nas mais diversas formas de arte: música, dança, teatro, artes visuais, poesia, vídeo, fotografia e outras. Seu nascimento oficial está ligado ao Festival Internacional de Música Nova, em Wiesbaden, Alemanha, em 1962, e a George Maciunas (1931-1978), artista lituano radicado nos Estados Unidos, que batiza o movimento com uma palavra de origem latina, *fluxu*, que significa fluxo, movimento, escoamento. (...) As músicas de John Cage e Nan Jun Paik, comprometidas com a exploração de sons e ruídos tirados do cotidiano, têm lugar central na definição da atitude artística do Fluxus”. In: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus> (acesso em 11.07.21)

De qualquer maneira, me parece que para Augusto de Campos, Stein só se tornou mais assimilável e menos indigesta quando “purificada de seus excessos” por Cage, ao ter sido aproximada de seus “inatingíveis rivais” nos seus mesósticos (Figura 24), construídos através de processos vários de colagem e, nos quais, também segundo Campos, ele “parece fundir o *nonsense* steineano às técnicas colagísticas dos “Cantos” poundianos” (2011, p. 225). Nesses textos, “Stein e Pound, Joyce e Cummings como que convergem em cachos de sílabas, palavras e frases, aparentemente sem nexos”. Porém, em Cage não haveria espaço para o *nonsense*, mas sim para “blocos textuais de citações colageadas por processos aleatórios de seleção” (Idem).

Também via Cage, que antes de mais nada foi um compositor musical, Campos conclui que é possível “compensar a fragilidade estrutural das redundâncias steineanas” encarando-as “mais como *librettos* (como os ouviu Virgil Thomson¹⁵⁹)” (Ibidem, p. 225), ou então como *lyrics*¹⁶⁰, “mais próximas da conversa e da fala do que a poesia escrita ou estrita” (Ibidem). Finalizando seu raciocínio, ele ainda coloca: “Gertrude afirmava que preferia ouvir com os olhos¹⁶¹. Quem sabe não devamos lê-la com os ouvidos” (Ibidem).

Nesse sentido, são exemplares e iluminadoras as composições de Thomson, trazendo à tona, explicitamente, a sonoridade das palavras de Gertrude. Quando

¹⁵⁹ “Virgil Thomson (1896 –1989) foi um compositor e crítico estadunidense (...) fundamental no desenvolvimento do “American Sound” na música clássica. (...) Estudou e viveu em Paris de 1925 a 1940. (...) Ainda em Paris, em 1925, consolidou sua relação com o pintor Maurice Grosser, o qual se tornou seu cônjuge e colaborador frequente. Mais tarde, ele e Grosser viveram no Hotel Chelsea, onde ele presidiu um *salon* principalmente gay, que atraiu muitas das principais figuras da música, artes visuais e teatro, incluindo Leonard Bernstein, Tennessee Williams, e muitos outros. (...) Sua amiga mais importante daquele período foi Gertrude Stein, a qual foi uma colaboradora artística e mentora para ele. Depois de conhecer Stein em Paris em 1926, Thomson a convidou a preparar um *libretto* para uma ópera a qual ele esperava compor. Sua colaboração resultou na estreia da revolucionária *Four Saints in Three Acts* em 1934 (Figura 25). Na época, a obra foi reconhecida por sua forma, conteúdo musical e pela representação de santos europeus por um elenco formado totalmente por atores negros. In: https://en.wikipedia.org/wiki/Virgil_Thomson#:~:text=%20Included%20among%20Virgil%20Thomson%27s%20publications%20are%3A%20,Thomson%2C%20Virgil.%20%281966%29%20Virgil%20Thomson.%20New...%20More%20. (acesso em 17.06.21, a adaptação e tradução do inglês é minha)

¹⁶⁰ Palavra inglesa que nomeia o que chamamos de “letras de música”. É interessante perceber aqui a convergência que essa palavra sugere entre os sons musicais e a possibilidade de expressão de sentimentos própria de poesias líricas. Refere-se assim, de maneira super condensada, a toda uma tradição de canções medievais e às origens da poesia em si no mundo ocidental, a qual nasceu para ser cantada e não recitada, valendo-se de acompanhamento musical.

¹⁶¹ Não interpreto essa frase de Stein da mesma forma que Augusto de Campos, e penso que o que ela estava querendo dizer é que era sensível às potencialidades do encadeamento consciente dos signos gráficos, tais como as letras e sinais de pontuação, e por isso os levava em consideração na composição de suas frases. Escutar tons e ritmos, antes de idiomas, só reitera a consciente musicalidade de seus textos, em associação com essas “paisagens” gráficas.

ouvimos “Capital, Capitals” ou “Four Saints in Three Acts” (Figura 25) *não nos fixamos no número de repetições, mas na transbordante musicalidade que brota desses textos exploratórios e imprevistos. A música retifica o número. Quantidade vira qualidade. Projetadas de vez, na dimensão oral e temporal, as criações steineanas livram-se das exigências da fixidez gráfica e espacial do texto-livro, onde, como ocorre com as letras e os libretos de música, elas se fragilizam, carentes de imantação estrutural.* (CAMPOS, 2011, p. 225-226, os grifos são meus)

Sim, faz mesmo todo o sentido evocar o caráter *oral* e *oralizável* das pesquisas steineanas, por assim dizer, como um de seus pontos mais relevantes. Mas o próprio Augusto de Campos já havia feito isso antes no seu artigo de 1959, ao comentar entusiasticamente esses mesmos *librettos* que Stein escreveu para as óperas de Thomson:

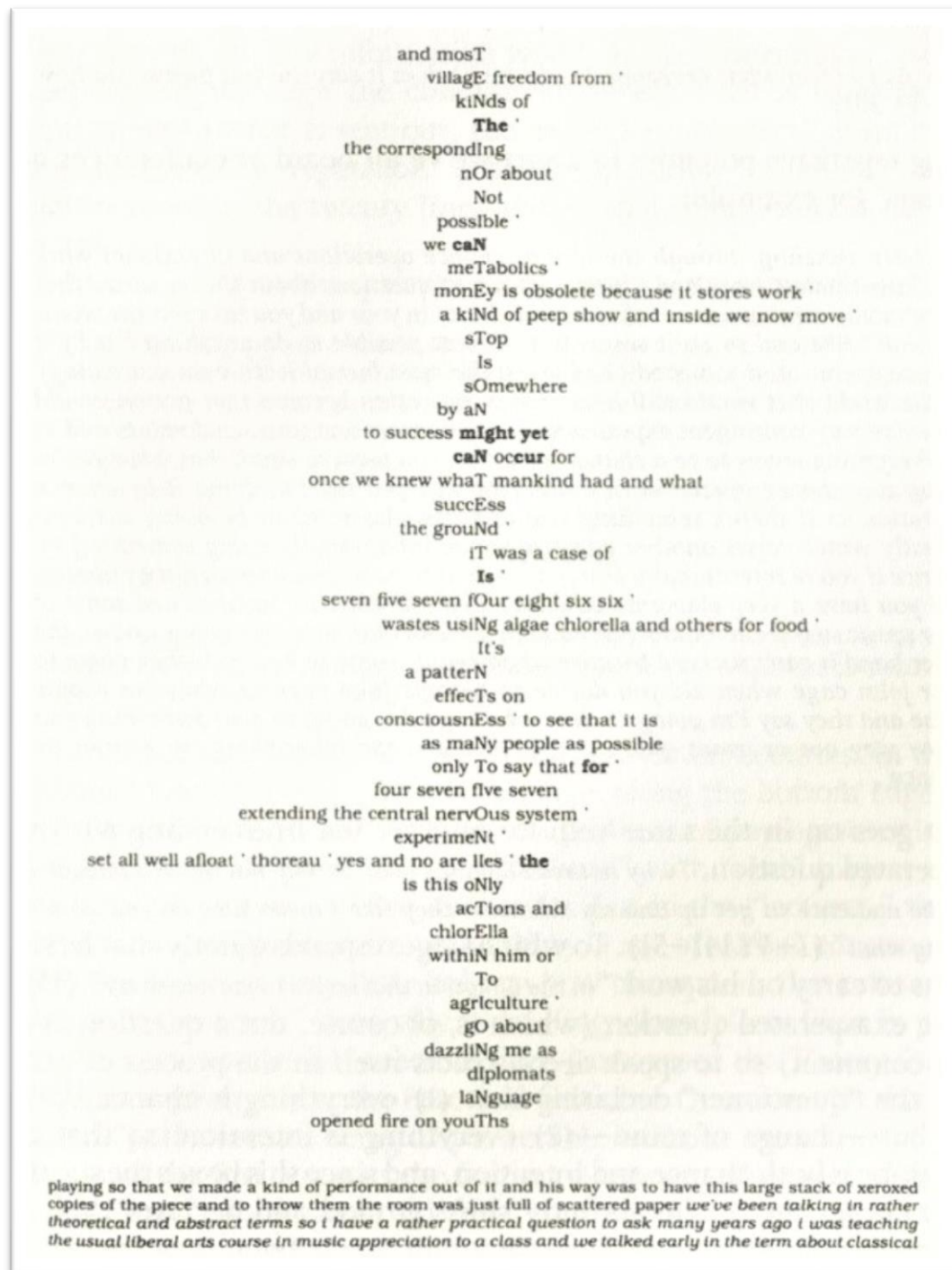
O efeito auditivo das peças-óperas de G. Stein chega a ser, algumas vezes, impressionante. O uso dominante de monossílabos cria verdadeiros blocos de moléculas sonoras. Certos trechos parecem mais a “découpage” de uma partitura, onde a miúda permutação de palavras-sílabas entre personagens induz a uma autêntica “Klangfarbenmelodie”, uma melodia de timbres, como em música foi concebida por Arnold Schoenberg e posta em prática por Anton Webern, o “limiar” da música nova. (CAMPOS, 2018, p. 203, os grifos são meus)

Os *librettos* de Stein parecem ter ganhado importância para ele, na medida em que os aproximou anteriormente da obra musical de outro de seus heróis: o compositor austríaco Anton Webern, cuja “Melodia de Timbres” foi a inspiração maior para a série *Poetamenos* (1953). Mas ao também enxergar (ou ouvir) em sua obra “uma espécie de *busca obcecada* de uma linguagem nova, elementar e sonora”, finalizou seu raciocínio dizendo que aquela era uma “pesquisa que às vezes *se sobrepõe a tudo o mais*” (CAMPOS, 2013, p. 200, os grifos são meus).

Öyvind Fahlström também ressaltou o caráter sonoro da obra de Stein em seu *Manifesto para a poesia concreta* (1953), apenas um pouco antes que o Grupo Noigandres tivesse dado à público pela primeira vez o seu exigente *paideuma*. Ele fez uma elogiosa referência à Stein no parágrafo final de seu manifesto na seguinte frase:

Se uso o termo concreto nesses contextos é mais com referência à música concreta do que ao concretismo visual em sentido restrito. Além disso, naturalmente, o poeta que trabalha concretistamente é sem dúvida parente dos formalistas e modeladores da linguagem de todos os tempos: os gregos, Rabelais, Gertrude Stein, Schwitters, Artaud e muitos outros. (FAHLSTRÖM, 2016, p. 26, os grifos são meus)

Figura 24. John Cage. Fragmento de
MethodStructureIntentionDisciplineIndeterminacyInterpenetrationImitationDevotionCircunstancesVariableS
tructureNounderstandingContingencyInconsistencyPerformance (Década de 60)



Fonte: PERLOFF, 1991, p. 209

Figura 25. Registro da montagem original da ópera *Four Saints in Three Acts*, com libreto de Gertrude Stein e música de Virgil Thomson (1935)



Fonte: <https://thephotographersgallery.org.uk/whats-on/exhibitions/4-saints-in-3-acts>
(acesso 04.06.21)

Fahlström “insistiu em derivar o termo *poesia concreta* da *música concreta*, referindo-se particularmente à música de Pierre Schaeffer” (SCHUBACK, 2016, p. 51). Mais interessado nas possibilidades sonoras e rítmicas do uso das palavras, do que na sua configuração visoespacial propriamente dita, ele também se indagou sobre as possibilidades de ampliação ou de transcendência lógico-semântica das mesmas. Suas ideias/sugestões/descrições sobre as possibilidades de exploração desses elementos no fazer poético parecem uma súplica dos vários procedimentos steineanos. A citação é um pouco grande, mas creio ser necessário apresentá-la em sua totalidade, pois nela também se encontram outros *insights* que interessam à questão:

Acho sobretudo que a criação de formas rítmicas arrima possibilidades imprevisíveis. Não só na música o ritmo é o mais elementar e o meio de provocar o efeito fisicamente mais emocionante; a alegria de reconhecer o já conhecido, o significado

da repetição; o que tem a ver com respiração, pulsar do sangue e ejaculação. (...) trabalhar, por exemplo, com palavras rítmicas que preencham e formam o fundo das frases principais, que podem ser conectadas ou desconectadas dos ritmos de fundo. (...) Naturalmente, também ritmos métricos; ritmos-sequência-das-palavras, ritmos-dos-espacos vazios. (...) Um outro modo para se obter unidade e contexto é ampliar a lógica criando novas concordâncias e sequências ordenadas. (...) Aplicando essa lógica à linguagem: palavras de som semelhante devem apalavrar-se, trabalhar esses jogos. (...) Um outro passo nessa direção se dá também quando se interpolam palavras bem conhecidas num contexto estranho, concebido para minar a segurança do leitor no nexa sagrado entre a palavra e a sua significação, de modo que ele passe a considerar os significados convencionais como sendo tão arbitrários quanto os novos significados agora decretados. (...) Isso não quer dizer que o surgimento do familiar num contexto estranho desperte em todos a fértil incerteza sobre a identidade entre palavra e fenômeno – pois talvez desperte um interesse igualmente fértil pela própria forma se as frases em questão dizem tão pouco ao leitor que ele ainda guarda apetite para continuar a procurar algum valor. Muitas frases parecem dizer nada de início, não sendo particularmente divertidas nem emocionantes, nem cheias de pressentimento de sentido nem difusamente cheias de som. (...) Ainda mais porque contém palavras desfavorecidas. Palavras desfavorecidas são aquelas que, apesar da enorme expansão do vocabulário poético na última metade do século, ainda não podem ser consideradas capazes de se sustentarem nos secos tapetes terminológicos da poesia. “Comerciantes”, “entusiasmo”, “clubes”, “careta”, “horrível”, “batedor”, “homens”, “dúzia”, “glândula”. Elas podem, naturalmente, aparecer, mas com que frequência, se comparadas com a velha guarda? A leitura de um dicionário é tão rica em descobertas para um artista das palavras quanto o folhear de um manual de insetos, de motor de carro ou de tecidos musculares para um artista plástico. (...) As frases também podem parecer não dizer nada por estarem construídas de outro modo. O que importa é não apenas misturar a sequência das palavras, mas poder sovar toda a mecânica habitual das frases e, como o pensamento depende da linguagem, cada ataque contra as formas vigentes da linguagem se torna um extremo enriquecimento das pistas aprendidas de pensamento, um elo para o desenvolvimento da linguagem – o pensamento que continuamente acontece tanto num plano cotidiano como literário e científico. (FAHLSTRÖM, 2016, p. 19-23, os grifos são meus)

Fahlström relacionou também em seu manifesto, aspectos das pesquisas steineanas que, como bem demonstrou posteriormente Perloff (2008), e veremos logo mais adiante, a aproximam mais do pensamento do filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein¹⁶² do que do filósofo estadunidense Charles Sanders Peirce¹⁶³, muito embora provavelmente ela não tenha

¹⁶² “Ludwig Wittgenstein (1889-1951) foi um filósofo austríaco. (...) um dos fundadores da filosofia analítica e sua obra, extremamente idiossincrática e original, teve grande influência no desenvolvimento dessa corrente filosófica. (...) Segundo sua visão, a preocupação central da filosofia deve ser a análise da linguagem, de seu alcance e de seus limites. (...) Por seu caráter essencialmente fragmentário, o pensamento de Wittgenstein deu margem a um grande número de interpretações, muitas vezes divergentes, e seu caráter mais sugestivo do que teórico e doutrinário fizeram com que sua influência desse origem a diferentes desenvolvimentos” (JAPIASSÚ, 1996, p. 275-276). Veremos mais sobre ele mais adiante, nesse capítulo.

¹⁶³ “Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi um filósofo norte-americano, de formação científica (físico e químico), criador do pragmatismo (...). (...) Peirce concebe o pragmatismo como um método para estabelecer o significado dos conceitos a partir dos efeitos práticos de seu uso concreto. (...) É também de grande importância sua *teoria dos signos*, que propõe distinções entre *ícones*, *signos* que guardam semelhança com o objeto representado;

lido obras de nenhum dos dois.¹⁶⁴ De qualquer maneira, os escritos de Wittgenstein podem nos oferecer algumas chaves para a compreensão do sentido de suas repetições (ela preferia dizer “insistências”¹⁶⁵) e das razões pelas quais insistia em colocar palavras em “contextos estranhos”, no seu *métier* de “sovar a mecânica habitual das frases”. Em termos wittgensteineanos: sua abordagem peculiar da “gramática” e dos “jogos de linguagem”, nascidos de sua “tecelagem” textual. Ainda parafraseando Fahlström, Stein estava pouco ou nada interessada em evitar a lógica aristotélica, mas sim em sua potencial *ampliação*, ou mesmo *transfiguração*.

3.5. ABSTRATA E ABSTRUSA

Porém, Augusto de Campos afirma que Stein produziu uma prosa abstrata e abstrusa, sem coerência temática ou pregnância artística, no que ela teria diferido dos inatingíveis Joyce e Pound. A molecularidade sonorista de seu minimalismo idiomático seria o seu ponto de maior interesse, através do qual poderia ser resgatada e reabilitada hoje para potenciais leitores. Não sou, de forma alguma, um especialista nas obras de Stein, Pound ou Joyce, e não me vejo capaz de uma apreciação abrangente das mesmas. Limito-me aqui a refletir sobre o que conheci delas, mas principalmente a partir de subsídios oferecidos por Perloff em suas análises sobre os pontos de conexão entre a escrita e a filosofia de Ludwig Wittgenstein e as obras de alguns escritores modernistas, entre eles Stein.

Mas, antes de qualquer coisa, faço um outro *pitstop* no dicionário: o que ele poderia nos dizer também sobre essas duas palavras, para além das acepções mais imediatas, ou das presentes no trocadilho gráfico-sonora do qual Campos fez uso? Vejamos algumas acepções para a palavra “abstrato” enquanto adjetivo:

índices, que indicam o objeto representado; e *símbolos*, que são convencionais e supõem uma regra de uso para sua aplicação. Esta teoria constitui uma das bases da semiótica contemporânea”. (JAPIASSÚ, 1996, p. 209)

¹⁶⁴ Seus filósofos de cabeceira, já vimos no capítulo 1, eram seu antigo professor de psicologia experimental William James, e o misógino e antisemita Otto Weininger: ambos influenciaram a caracterização, tanto psicológica quanto narrativa, das personagens de seus primeiros contos e romances. Perloff (2008, p. 116) aponta ainda que ela lia também as obras de George Santayana e Alfred North Whitehead, e os via igualmente como mestres.

¹⁶⁵ Collin (2018, p. 84) afirma que o que Stein fazia não era simplesmente repetir palavras, mas instaurar um sentido de “presentificação”: era o que a autora chamava de “insistência”, e está relacionado ao que chamei aqui de “eterno presente”. Falaremos mais desse tópico ainda adiante.

1) *Que não é concreto* (real ou verdadeiro); que é resultado do processo intelectual de abstração; que só pode existir no pensamento (ideia); que não está relacionado com a realidade percebida pela utilização dos sentidos. (...) 4) *De compreensão difícil, sem clareza; obscuro ou vago* (...). Principais sinônimos: *obscuro, vago, incompreensível* (...) *divagante, imaginoso, reflexivo*. Antônimos: *real, concreto, verdadeiro*.¹⁶⁶

Vejamos agora o que podemos encontrar, na mesma fonte, sobre o adjetivo “abstruso”:

1) *Que se apresenta oculto ou encoberto* (...). 2) *Que não se consegue compreender por ser obscuro; intricado*. 3) *Que não possui lógica; sem estrutura e/ou ordem; confuso e incongruente*. Principais sinônimos: *incoerente, obscuro, recôndito, confuso, inconsequente, incongruente*. Antônimos: *compreensível, acessível, claro, evidente*.¹⁶⁷

É no mínimo irônica, senão curiosa, a aparição de certas definições nesses dois verbetes: *obscuro e incompreensível; sem lógica, sem estrutura e sem ordem; inconsequente, incongruente e inacessível*... Mas principalmente aquela que nos diz que a obra de Stein *não é concreta*. Claro, essa é apenas uma coincidência vocabular sem maior valor teórico-crítico, mas *estrutura* é um termo chave para a compreensão da poesia concreta brasileira, como já escreveu o próprio Augusto de Campos em 1955:

Un Coup de Dés fez de Mallarmé o inventor de um processo de composição poética cuja significação se nos afigura comparável ao valor da “série”, introduzida por Schönberg, purificada por Webern e, através da filtração deste, legada aos jovens músicos eletrônicos, a presidir os universos sonoros de um Boulez ou um Stockhausen. A esse processo definiríamos, de início, com a palavra *estrutura*, tendo em vista uma entidade onde o todo é mais que a soma das partes ou algo qualitativamente diverso de cada componente. Eisenstein, na fundamentação de sua teoria da montagem, Pierre Boulez e Michel Fano, com relação ao princípio serial, testemunharam – como artistas – o interesse da aplicação dos conceitos gestaltianos ao campo das artes. (CAMPOS, 2006, p. 31-32, os grifos são meus)

Há aqui, por parte de Campos, o entendimento de que os textos de Stein são “fungíveis” porque carentes de imantação estrutural (como já referido em fragmento acima). No lugar dessa imantação gestaltiana, o que se poderia encontrar então é um verbalismo

¹⁶⁶ Retirei essas definições de um dicionário em forma aplicativo para celular, chamado *Dicio* (acesso em 20.05.21, os grifos são meus)

¹⁶⁷ Idem nota acima.

prolixo, sem sentido de unidade, vago e repetitivo, obscuro e inacessível, porque *alógico* e *nonsense*. Vejamos o conceito de estrutura novamente, desta vez manejado por Haroldo de Campos:

O poema concreto, com sua *estrutura espaciotemporal*, suscitando no seu *campo de relações estímulos óticos, acústicos e significantes*, é uma *entidade que possui um parentesco isomórfico (no sentido da psicologia da Gestalt) com o “mundo total de objetiva atualidade”*, que, segundo Trigan Burrow, é furtado, desde o treinamento infantil, ao homem moderno, “fechado dentro de um campo de símbolos substantivos”. (...) A poesia concreta, ao buscar um instrumento que a traga para junto das coisas, *uma linguagem que tenha, sobre a poesia de tipo verbal-discursivo, a superioridade de envolver, além de uma estrutura temporal, uma dimensão espacial (visual)*, ou, mais exatamente, *que opere espaciotemporalmente, não pretende, com isso, uma descrição fiel dos objetos*, não é o seu escopo desenvolver um sistema de sinais estruturalmente apto para veicular, sem deformações, uma visão do mundo retificada pelo conhecimento científico moderno. (CAMPOS, 2006, p. 107-108, os grifos são meus)

Posteriormente, durante os anos 70 e 80, um Décio Pignatari influenciado pelas teorias de Marshall McLuhan¹⁶⁸ sobre a linguagem e os meios de comunicação, desenvolveu uma opinião diferente de Augusto de Campos sobre o efeito de recursos como as insistências steineanas: para ele, “o acréscimo deliberado de redundância produz um coeficiente estatístico de raridade, *de consequências estruturais constatáveis*”, dando a entender que poderia reconhecer que os textos de Stein também estão fundados em estruturas, assim como os seus próprios.

Pound, já nos disse Augusto de Campos, não gostava das “abstrações” de Stein porque as compreendia como “diarreia do inconsciente”, o que o levou a fazer sobre os textos dela um julgamento que pessoalmente considero equivocado. Afinal, “diarreia do inconsciente” me soa mais como uma “acusação apropriada” a certos métodos e produtos surrealistas, os quais os pioneiros da poesia concreta brasileira e internacional deliberadamente rejeitaram, e dos quais radicalmente se afastaram. Sobre isso, Perloff (2013, p. 109-120) nos diz que:

¹⁶⁸ O canadense Marshall McLuhan (1911-1980) começou sua carreira como professor de inglês, dedicando-se primeiro à investigação dos métodos de ensino, o que o levou a retomar seu antigo interesse pelas lições sobre “treinamento da percepção”, que recebeu de seus professores na Universidade de Cambridge. Importantes também foram suas descobertas sobre a poesia simbolista e as obras de James Joyce e Ezra Pound. Em *Understanding Media*, publicado pela primeira vez em 1964, se foca nos efeitos midiáticos que permeiam tanto sociedade quanto cultura. Seu ponto de partida é sempre o indivíduo, porque ele define os *media* como extensões tecnológicas do corpo. In: <http://marshallmcluhan.com/biography/>. (acesso em 27.06.21, a tradução e a adaptação do verbete são minhas)

Em sua desatenção ao som e à sintaxe, implica Fahlström, o Surrealismo seria compreendido como um desvio do verdadeiro caminho da vanguarda. A nova poética se posiciona, portanto, em outro lugar – na retaguarda do Futurismo italiano e russo, da “destruição da sintaxe” (Marinetti) e da “palavra em liberdade” (Khlebnikov). (...) Para a retaguarda brasileira (...), o Surrealismo foi uma distração em vez de uma inovação. Na América Latina, declara Augusto de Campos, o Surrealismo com suas “expressões em gramática normal” e a “mesma estrutura convencional” que subjaz ao seu famoso automatismo psíquico (...), teve “uma influência traumática como um tipo de vanguarda de consumo!” Haroldo acrescenta: “Um tipo conservador de vanguarda (...) toda a ênfase sendo dada ao inconsciente e à figuralidade. Penso que a poesia francesa não conseguiu se livrar do Surrealismo até agora. Eles não entenderam Un Coup De Dés (...) Nenhum poeta depois de Mallarmé foi tão radical quanto Mallarmé. Nem mesmo Apollinaire. Apollinaire é decorativo, enquanto Mallarmé é estrutural”. (os grifos são meus)

Mas Stein não tem nada de surrealista, algo já constatado pelo próprio Augusto de Campos. Ela nunca praticou o automatismo psíquico, esteve em busca de “liberar o inconsciente” ou dar vazão ao irracional. Tampouco lhe interessou o *alógico*, muito menos o *ilógico*, e jamais cultivou o *nonsense pelo nonsense*. Não um “gênio” como ela! Certa vez, Stein (apud PERLOFF, 2018, p. 23) afirmou que os surrealistas “ainda veem as coisas como todos as veem, eles as complicam de um modo diferente, mas a visão é a de todo mundo”. Finalizou esse raciocínio de forma lapidar: “em suma, a complicação é a complicação do século vinte, mas a visão é do século dezenove”. Na verdade, seu interesse pelo psiquismo humano estava afinado com sua formação universitária sob a orientação de William James.

Ao ser acusada de escrever de maneira abstrata ou abstrusa, ela ria alto com as mãos no grande ventre e dizia que simplesmente não entendemos o que ela estava fazendo, que *não fomos capazes* de entender. Ela não escrevia frases “sem sentido” e muito menos poderia ter desprezado a necessidade de prover estruturas às suas frases e textos. Os trocadilhos em vários níveis ao redor da boa e velha rosa são um bom exemplo de que o posicionamento que ela deu a cada letra e a cada palavra em suas frases (inclusive suas “insistências”), além da composição e do encadeamento de cada frase em si mesma, foram milimetricamente projetados, e jamais poderiam ser trocados ou substituídos: ao contrário, Stein poderia justificar cada uma delas tão decididamente quanto Joyce se quisesse - o que provavelmente teria feito com prazer, caso lhe tivessem pedido.

Diferente de seu antípoda Pound, e dos jovens concretos paulistas que projetaram *macroestruturas ideográficas exteriores* que intentavam comunicação imediata, ela se ocupou em tecer pacientemente *microestruturas frasais interiores*, que exigem de seus potenciais leitores um tempo maior de atenção e concentração, munidos de uma boa lupa,

um bom ouvido e, secundariamente, de algum conhecimento da língua inglesa - principalmente de sua fonética. Para ela, já se disse aqui, essencial era fundir *meaning* e *feeling*, e seus textos só nos parecem *nonsense* porque neles *manipula* a lógica discursiva aristotélica *de dentro*, porque deliberadamente suspende as regras comuns de uso da linguagem cotidiana para alargá-las ou transfigurá-las.

Apesar do nome de Aristóteles, e sua poética, quase não ser mencionado nos escritos steineanos, ele é o ponto de partida que está no cerne da invenção de Stein – de si própria enquanto escritora -, o que eu prontamente chamaria de sua invenção ou reinvenção da escrita. (...) Retirar-se da ordem da mimese, desafiando a referencialidade sem recusar por completo o mundo, se provou mais do que uma postura vanguardista, mas um ato poético propriamente revolucionário, totalmente constitutivo da escrita steineana; a fazer isso, a escrita de Stein eclipsa os princípios da Poética de Aristóteles, que vêm regendo os destinos da literatura ocidental por séculos, em um gesto soberano que eu gostaria de expor, um gesto soberano que explica a influente contribuição de Stein para a história das letras norte-americanas, e além. (ALFANDARY, 2018, p. 57, os grifos são meus)

Na verdade, Stein tanto se valeu dessas regras - conjunto compartilhado de usos e contextos - quanto as suspendeu, em favor da descoberta de outras possíveis, e do vislumbre de formas/combinções/conteúdos até então insuspeitos.

Davenport (apud PERLOFF, 2008, p. 38) afirma que Stein “não estava interessada no *absurdo* na linguagem, mas nas implicações espantosas que podem ser obtidas de sua *normalidade*”, e o que realmente a fascinava era “o significado multifacetado da linguagem dialogada, uma linguagem que é *gesto, cortesia e fórmula social*” (os grifos são meus). Além disso, e anteriormente aos efeitos oralizantes e sonoristas que a fragmentação vocabular e as repetições steineanas geram, já existia a sua vontade de “contar o que cada um é sem contar uma estória”, em um processo de sugerir e evocar novas imagens a partir das relações potenciais entre outras:

Em sua escrita ela não tentava reproduzir as características dos personagens, dos objetos ou dos lugares através de uma descrição linear. Seu texto focaliza a essência da figura retratada e não seus detalhes decorativos enumerados via descrição naturalista – é um princípio de se “chamar sem nomear”. Stein não está preocupada em criar “parecença” – ela abala os determinantes referenciais, os quais seguimos mecanicamente sem nenhum tipo de questionamento. Assim, Stein “compõe” ou “constrói” a frase abrindo-se a outras combinações (e se a primeira “rose” for o nome de uma pessoa?). Por meio da “rosa é uma rosa é uma rosa”, Gertrude Stein coloca a rosa enquanto rosa na escrita e na leitura, o verso condensa a relação multisignificante com o objeto no mundo moderno e fragmentado. (COLLIN, 2018, p. 84-85, os grifos são meus)

Ainda sobre dadá (Figura 26) e lembrando David Lodge, atente-se para o fato de que a semelhança dos textos de Stein com os produzidos no âmbito daquele movimento anti-movimento é igualmente superficial. Ela também esteve em busca da “mesma coisa em si mesma” que os antigos simbolistas em seus poemas, ao tensionar as relações internas entre os signos, e entre eles e seus objetos convencionais: uma “poética da sugestão” e “um literário não-literal” - mas via *relações sintáticas* internas às frases de seu inglês natal, e próprias do discurso aristotélico:

At the same time, the more radical poetries have turned to the deconstruction of Image. There are three main ways in which this has occurred: (1) the image, in all its concretion and specificity, continues to be foregrounded, but it is now presented as inherently deceptive, as that which must be bracketed, parodied, and submitted to scrutiny – this is the mode of Frank O'Hara and John Ashbery, more recently of Michael Palmer and Leslie Scalapino and Ron Silliman; (2) the Image as referring to something in external reality is replaced by the word as Image, but concerns with morphology and visualization of the word's constituent parts: this is the mode of Concrete Poetry extending from such pioneers as Eugen Gomringer and Augusto de Campos to John Cage's mesostic works, to the visual texts of Steve McCaffery, Susan Howe, and Johanna Drucker; (3) Image as the dominant gives way to syntax: in Poundian terms, the turn is from phanopeia to logopeia¹⁶⁹. "Making strange" now occurs at the level of phrasal and sentence structure rather than at the level of the image cluster so that poetic language cannot be absorbed into the discourse of the media: this is the mode of Clark Coolidge with which I began and of Lyn Hejinian, Charles Bernstein, Rae Armantrout, and Bruce Andrews among others; it comes to us from Gertrude Stein, from whom image has never the central concern, via Louis Zukofsky and George Oppen.¹⁷⁰ (PERLOFF, 1991, p. 78-79, os grifos são meus)

¹⁶⁹ Augusto de Campos (2007, p.11) esclarece que “há três modalidades de poesia: 1 – *Melopeia*. Aquela em que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo) que orienta o seu significado (Homero, Arnaut Daniel e os provençais). 2 – *Fanopeia*. Um lance de imagens sobre a imaginação visual (Rihaku, i.e, Li Tai P'ó e os chineses atingiram o máximo de fanopeia, talvez devido à natureza do ideograma). 3 – *Logopeia*. “A dança do intelecto entre as palavras”, que trabalha no domínio específico das manifestações verbais e não se pode conter em música ou em plástica (Propércio, Laforgue)”.

¹⁷⁰ “Ao mesmo tempo, os poemas mais radicais se voltaram para a desconstrução da Imagem. Há três maneiras principais em que isso ocorreu: (1) a Imagem, em toda a sua concreção e especificidade, continua a estar em primeiro plano, mas agora é apresentada como inerentemente enganosa, como aquela que deve ser identificada, parodiada e submetida ao escrutínio – este é o modo de Frank O'Hara e John Ashbery, mais recentemente de Michael Palmer e Leslie Scalapino e Ron Silliman; (2) a Imagem que se refere a algo na realidade externa é substituída pela palavra como Imagem, mas há a preocupação com a morfologia e a visualização das partes constituintes da palavra: este é o modo de Poesia Concreta que se estende de pioneiros como Eugen Gomringer e Augusto de Campos às obras mesóticas de John Cage, aos textos visuais de Steve McCaffery, Susan Howe, e Johanna Drucker; (3) A Imagem como dominante dá lugar à sintaxe: em termos poundianos, a virada é da fanopeia para a logopeia. O "tornar estranho" agora ocorre no nível da estrutura frasal e das sentenças, ao invés de ao nível do aglomerado de imagens, para que a linguagem poética não possa ser absorvida dentro do discurso da mídia: este é a maneira de Clark Coolidge com o qual comecei e de Lyn Hejinian, Charles Bernstein, Rae Armantrout, e Bruce Andrews, entre outros; isso nos vem de Gertrude Stein, para quem a imagem nunca foi a preocupação central, e através de Louis Zukofsky e George Oppen”. (a tradução é minha)

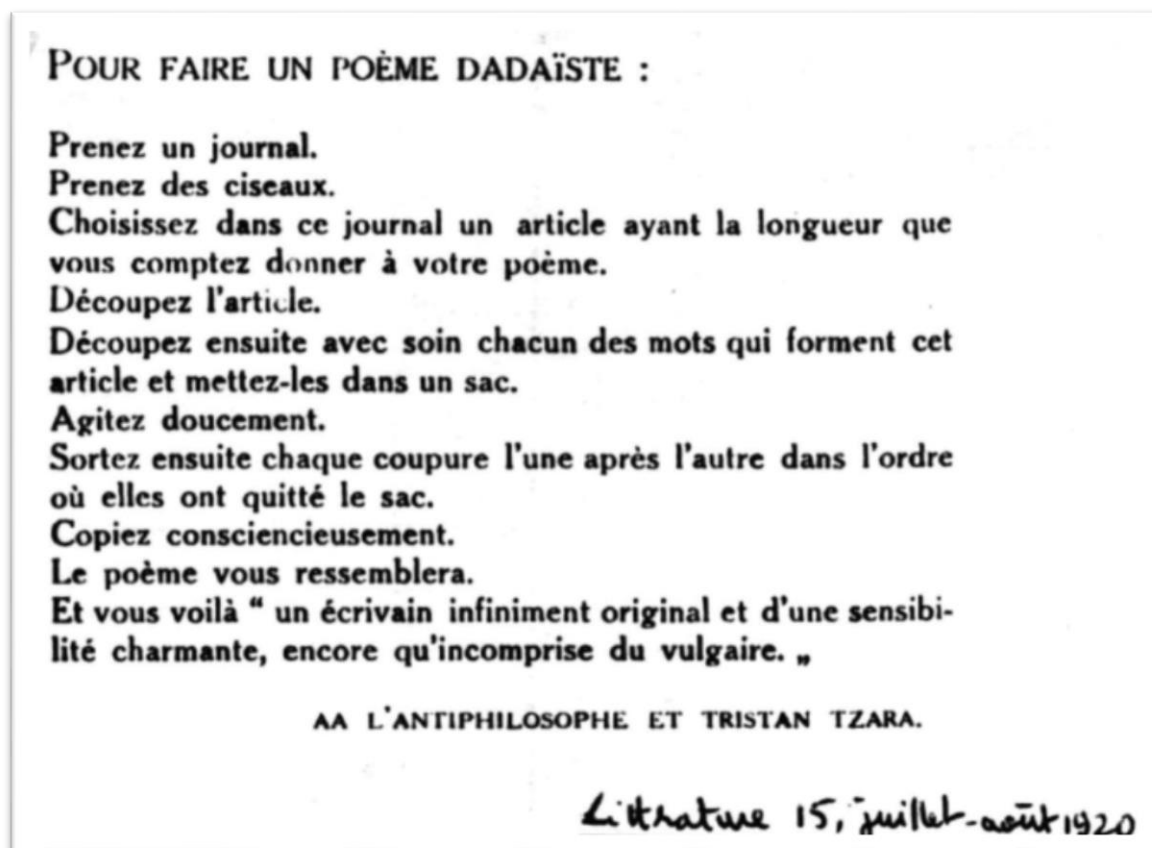
Stein vislumbrou alcançar tais resultados tensionando essas relações através da manipulação dos tempos verbais, restrições, insistências e fragmentações vocabulares, mas também controlando a ocorrência de pontuação e outros símbolos gráficos, além de suas correspondentes sonoras.

3.6. SOBRE GRAMÁTICA E JOGOS DE LINGUAGEM

E a velha Gertie, que tanto gostava de se pensar como “único”, tinha, surpreendentemente muitas coisas em comum com o espinhoso-misantropo Ludwig WittgenSTEIN (Figura 27) para além de estar embutida em seu sobrenome. E é bem possível que tivessem se detestado justamente por isso. Ambos nasceram em famílias judias seculares, cultas e prósperas, as quais lhes ofereceram as melhores oportunidades educacionais. Possuíam aguda inteligência e pendor para as Letras e Humanidades, mas precisaram optar pelo exílio em busca de um mínimo de liberdade pessoal e criativa, “porque as pressões familiar e cultural de seu país teriam tornado impossível ter uma vida homossexual” (PERLOFF, 2008, p. 116).

Mesmo assim, tanto Wittgenstein quando Stein mantiveram suas vidas sexuais-afetivas da maneira mais reservada, mesmo em exílio, sendo que Perloff afirma que “o duplo comprometimento com a diferença sexual e nacional, de qualquer forma, tanto no caso de Stein como no de Wittgenstein, produziu um relacionamento muito especial com a linguagem” (2008, p. 116). Ambos eram profundamente apegados a seus idiomas natais, sendo que Wittgenstein jamais se sentiu completamente à vontade expressando-se ou escrevendo em inglês, assim como Stein se recusou a escrever em francês.

Figura 26. Tristan Tzara. *Pour faire um poème dadaïste* (1920)



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/335166397258793569/> (acesso em 21.05.21)

A frase mais célebre desse filósofo é aquela que diz que “sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar” (apud PERLOFF, 2008, p. 12) - uma afirmação sobre o que ele entendia serem justamente os limites da Filosofia, mas que talvez nos soe de cara mais como um aforismo banal e um tanto tautológico, do que como uma máxima filosófica. Suas principais obras, o *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) e as *Investigações Filosóficas* (1953), representativas das duas grandes fases de seu pensamento, são compostas por uma série de proposições numeradas e organizadas como sequências de parágrafos relativamente curtos, por vezes aforísticos ou com um estranho ar de *enigma* e *nonsense*, escritas de maneira prosaica, sem grandes termos técnicos ou complexos em si mesmos: a complexidade das *proposições* de Wittgenstein não está no seu vocabulário, mas no *arranjo* das mesmas. E nisso também ele e Stein se pareciam:

Nascido em 1889, Wittgenstein pertenceu, afinal de contas, menos ao *fin de siècle* vienense (Freud, nascido em 1873, e Schöenberg, nascido em 1874, têm a mesma idade de Russell, não a idade de Wittgenstein) do que à geração de Apollinaire iria chamar, em seu poema “Guerre”, de “les jeunes de la classe 1915”. *Realmente, o enigmático Tractatus deve estar mais próximo dos jogos de linguagem de Duchamp ou Gertrude Stein do que do exibicionismo erótico, característico de Klimt e Schiele, e muito menos das ironias brilhantes e amorais de Schnitzler.* (...) O próprio Wittgenstein entende que o seu modo de “investigação” não pode ter começo, meio e fim, que não pode ter uma unidade orgânica, uma estrutura causal, lógica ou sequencial, um tema subjacente ou um plano original. *“Mudanças súbitas, saltando de um tópico para outro”, essa é a parte vital da obra, como o é aquilo que Gertrude Stein chamou de “começar repetidamente”.* (PERLOFF, 2008, p. 61-93, os grifos são meus)

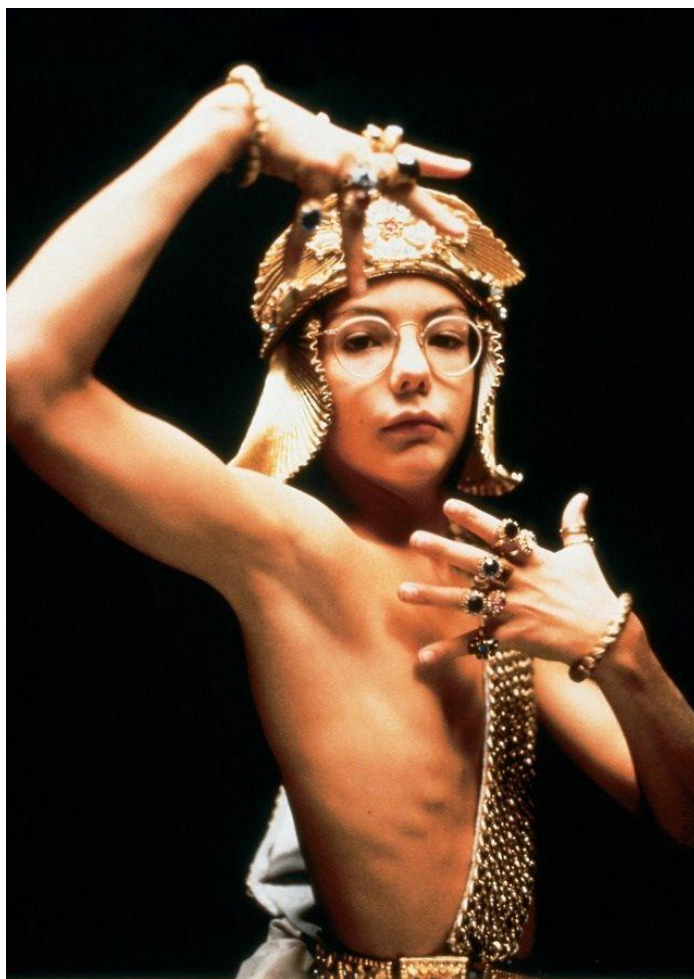
Colega de ofício do filósofo inglês Bertrand Russell¹⁷¹ em Cambridge, Wittgenstein dedicou-se ao estudo da Lógica, o que intentou fazer através de uma reflexão cada vez mais complexa sobre o funcionamento e os limites da linguagem. Fez isso a partir das palavras, das relações e conexões entre elas dentro das situações cotidianas e, dessa maneira, esteve muito mais próximo de Ferdinand de Saussure (com seu modelo de signo diádico e exclusivamente linguístico), do que de Charles Sanders Peirce (com seu modelo muito mais abrangente de signo triádico): dessa maneira, quando ele se referiu a *proposições* ou *sentenças*, pode-se entender que esteve de fato se referindo a *frases* ou *estruturas linguísticas* com o objetivo de comunicar algo da experiência do real, ou afirmar algo depreendido dessa mesma experiência.

Chegou a se alistar como voluntário e lutar na I Guerra Mundial, período durante o qual redigiu o *Caderno* que seria a matéria-prima principal do seu *Tractatus*. Antes, na adolescência e juventude, estudou Matemática e Física, interessando-se por Engenharia Mecânica e Aeronáutica. Aventurou-se também como arquiteto e escultor, além de ter sido mestre-escola no interior da Áustria, lecionando para meninos de 9 a 10 anos. Tentou, por fim, ser monge, mas terminou mesmo seus dias como filósofo, escrevendo. De forma alguma deixou uma doutrina completa ou qualquer teoria plenamente sistematizada. A um só tempo místico e prático, ou mais do que isso, pragmático, desconfiava da pura teorização apartada do cotidiano. E o que nos legou de mais importante foi, justamente, um conjunto de

¹⁷¹ “Bertrand Arthur William Russell (1872 – 1970) nasceu em uma família liberal e aristocrática (...). Desde cedo (...), seus interesses concentraram-se nos fundamentos da matemática (...). De 1907 a 1910, trabalhou (...) nos *Principia mathematica* (publicados em três volumes, de 1910 a 1913). Durante esse período, lançou as bases de uma vida de intelectual radical, ativo e liberal, começando com uma candidatura sufragista ao parlamento. Durante a Primeira Guerra Mundial, foi preso por seis meses por publicar uma declaração segundo a qual os soldados norte-americanos seriam usados na Grã-Bretanha para combater os grevistas, “uma ocupação a que estavam habituados em seu próprio país”. Recebeu o prêmio Nobel de literatura em 1950 e passou o resto da vida lutando ativamente pelo desarmamento nuclear (...)”. (BLACKBURN, 1997, p. 347-348)

proposições. Propostas? Muitos partiram delas para a continuidade dessa reflexão sobre a natureza da linguagem enquanto um meio possível para as questões da filosofia.

Figura 27. O ator Clansy Chassay como o jovem Wittgenstein, em filme homônimo do cineasta Derek Jarman (1993)



Fonte: Pinterest.com (acesso em 16.07.22)

A primeira fase de seu pensamento foi caracterizada pela *Teoria da Figuração*: afirmava que “uma sentença é uma figuração” (D’OLIVEIRA, 1999, p. 9), e com isso queria dizer que “as sentenças figuram mesmo a realidade, não se tratando apenas de um *como se*” (Idem). Ou, “em outros termos, haveria um paralelismo completo entre o mundo dos fatos reais e as estruturas da linguagem” que usamos para a eles nos referir (Ibidem).

Outros dois conceitos também se mostraram importantes naquela fase: o de *forma de representação* (aquilo que existe em comum entre a figuração e o afigurado) e o de *forma de realidade* (a possibilidade de que as coisas no mundo estejam relacionadas). “Desse modo,

uma vez que são figurações, as sentenças possuem a mesma forma da realidade que afiguram” (Ibidem):

Mas, embora uma sentença possa afigurar a realidade, ela não é capaz, no entanto, de fazê-lo no que respeita à sua própria forma de representação. Se deve haver algo de idêntico na figuração e no afigurado a fim de que uma possa ser a figuração do outro, então a forma lógica (ao mesmo tempo forma de realidade) que todas as figurações devem possuir, não pode ser afigurada por nenhuma figuração. Caso contrário, cair-se-ia em uma regressão ao infinito, ou seja, seria necessário supor uma segunda linguagem que representaria a primeira, e assim sucessivamente. Por essa razão, Wittgenstein conclui que todo o problema da filosofia se reduz apenas à distinção entre o que pode ser dito por meio de proposições, isto é, mediante a única linguagem que existe, e o que não pode ser dito, mas apenas mostrado. (Ibidem, os grifos são meus)

A “quase-semiologia”¹⁷² de Wittgenstein dessa época se alicerçava na noção de *nome*: signos primordiais que não podem ser decompostos em outros, e que seriam a matéria-prima básica de toda proposição ou sentença. Ele caracterizou esses nomes como representantes de coisas ou fatos do real *absolutamente* simples, os quais chamou de *objetos*. Estes objetos “formam a substância do mundo, e por isso mesmo não podem ser compostos”. Mas “por si só, o nome não é (...) uma figuração do objeto e, portanto, sozinho nada diz. Somente através da combinação de nomes é possível figurar a realidade; em outros termos, isso significa que o centro da teoria da linguagem como figuração encontra-se nas sentenças” (D’OLIVEIRA, 1999, p. 9-10). Por isso mesmo, “a maior parte das proposições da linguagem corrente não parecem ser figurações da realidade; somente a análise delas permite tornar manifesto o caráter figurativo” (Idem).

Ao mesmo tempo, como já referido antes, havia algo de místico no pensamento de Wittgenstein, talvez fruto das experiências de epifania que ele vivenciou nos campos de batalha da I Guerra Mundial, e que provavelmente influenciaram suas apreciações sobre a linguagem e, principalmente, sobre seus limites. No seu *Caderno*, em 1916, uma semana depois de ter recebido uma condecoração por bravura, ele escreveu:

¹⁷² “O linguista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913) é geralmente considerado o pai da linguística estrutural e do estruturalismo (...). Saussure identifica o estudo da linguística com o estudo da *langue*, contrastando com a *parole*, i.e., os aspectos estruturais e comuns da linguagem responsáveis pelo seu uso como meio de comunicação. Os signos, que, para Saussure, são combinações do significante com o significado (qualquer coisa como um conceito ou conteúdo de pensamento, mais do que uma coisa representada), são “sistemas de diferenças”: um signo tem o valor que tem em virtude do lugar que ocupa num complexo onde seriam possíveis outras alternativas”. (BLACKBURN, 1997, p. 351)

O que eu sei sobre Deus e o propósito da vida? / Eu sei que este mundo existe. / Que eu estou colocado nele como meu olho em seu campo visual. / *Que algo sobre ele é problemático: aquilo que chamamos de seu significado.* / *Que esse significado não se encontra nele, mas fora dele.* / *Que minha vida é o mundo.* / Que minha vontade penetra o mundo. / Que minha vontade é o bem e o mal. / Portanto, esse bem e esse mal estão de alguma maneira relacionados com o significado do mundo... / *O significado da vida, isto é, o significado do mundo, nós podemos chama-lo Deus...* / Rezar é pensar no significado da vida. / *Eu não posso submeter os acontecimentos do mundo à minha vontade: / Eu sou completamente impotente.* (...) Ou, como essa última frase foi reformulada numa proposição que iria ser incluída no *Tractatus*: “*O mundo é independente da minha vontade*”. (WITTGENSTEIN apud PERLOFF, 2008, p. 52, os grifos são meus)

Mas Wittgenstein revisitou suas primeiras reflexões registradas no *Tractatus*, reformulando alguns de seus conceitos-chave. Pois, segundo o mesmo, eles eram “incapazes de elucidar todos os problemas da linguagem em virtude de resultarem de uma maneira ‘supersticiosa’ de abordagem” (Idem, p. 13). “A linguagem (...) engendra ela mesma superstições das quais é preciso desfazer-se, e a filosofia deve ter como tarefa primordial o esclarecimento que permita neutralizar os efeitos enfeitiçadores da linguagem sobre o pensamento” (Ibidem). Suas preocupações se voltaram então não para o que a linguagem supostamente *ocultaria*, mas para seus *mecanismos de funcionamento*. Dessa forma, “a atitude metafísica deve ser substituída pela atitude prática” (Ibidem, p. 14). É nesse sentido que podemos compreender a sua famosa frase apresentada mais acima: “de nada adianta ao filósofo tentar encontrar soluções, procurando uma suposta realidade escondida; em filosofia nada existiria de oculto e todos os dados dos chamados ‘problemas’ estão sempre ao alcance da inteligência”. Mais ainda: “Quando esses dados não possibilitam nenhuma solução, se está diante de um beco sem saída, e nada mais” (D’OLIVEIRA, 1999, p. 14).

Essa abordagem mais pragmática o levou a afirmar que é necessário “desconfiar da gramática” porque esse seria “o primeiro requisito para se filosofar” (PERLOFF, 2008, p. 38). Perloff nos conta que “embora Wittgenstein fosse argumentar, depois, que a gramática é precisamente a chave para se compreender uma determinada proposição” (Idem), e que “não existe nenhuma essência acima e além de uma estrutura gramatical específica, deve-se, apesar disso, ‘desconfiar’ da gramática, no sentido de interrogá-la tão rigorosamente quanto possível” (Ibidem). Ainda segundo Wittgenstein, em proposições das *Investigações Filosóficas*:

496. A gramática não diz como a linguagem deve ser constituída para realizar a sua finalidade, para ter tal ou qual efeito sobre os homens. *Ela apenas descreve, mas de nenhum modo explica o uso dos signos.* / 497. Pode-se chamar as regras da gramática de “arbitrárias”, se com isso se quer dizer que a *finalidade* da gramática é apenas a da linguagem. (...) Quando alguém diz: “se nossa linguagem não tivesse essa gramática, não poderia exprimir esses fatos”, - então pergunta-se o que significaria aqui a palavra “poderia”. / *Quando digo que as ordens “traga-me açúcar!” e “traga-me leite!” têm sentido, mas que a combinação “leite-me açúcar” não o tem, isto não significa que pronunciar essa combinação de palavras não tenha nenhum efeito. E ainda que seja o efeito de fazer o outro olhar-me com espanto e escancarar a boca, não a chamo por isso de ordem para me olhar com espanto etc., mesmo que eu quisesse obter esse efeito.* / 499. Dizer que “esta combinação de palavras não tem nenhum sentido” implica em *excluí-la do âmbito da linguagem e delimitar seu domínio. Quando, porém, se traça um limite, isto pode ter diferentes razões.* Quando cerco um lugar com uma cerca, com um risco ou com o que quer que seja, isto pode ter por finalidade não permitir que alguém entre ou saia; pode também fazer parte de um jogo e o limite deve ser transposto pelos jogadores; ou pode também indicar onde termina a propriedade de uma pessoa e começa a propriedade de outra etc. Se traço um limite, nem por isso está dito porque o traço. / 500. *Quando se diz que uma frase não tem sentido, não é que seu sentido, por assim dizer, não tenha sentido. Mas que uma combinação de palavras é excluída da linguagem, é tirada de circulação.* (WITTGENSTEIN, 1999, p. 137, os grifos são meus)

O verdadeiro fator determinante para a atribuição de sentido a um determinado signo linguístico, ou a uma determinada sentença ou sequência de sentenças, tem muito mais a ver com o *seu contexto, os atores envolvidos e as situações de uso*. Estas últimas são “múltiplas e variadas, constituindo múltiplas linguagens que são verdadeiramente formas de vida” (Idem, p. 14). Foi o que ele chamou de *jogos de linguagem*:

7. *Na práxis do uso da linguagem (...), um parceiro enuncia as palavras, o outro age de acordo com elas;* na lição de linguagem, porém, encontrar-se-á este processo: o que aprende *denomina* os objetos. Isto é, fala a palavra, quando o professor aponta para a pedra. – Sim, encontrar-se-á aqui o exercício ainda mais simples: o aluno repete a palavra que o professor pronuncia – ambos processos de linguagem semelhantes. (...) *Podemos também imaginar que todo o processo do uso das palavras em (...) é um daqueles jogos por meio dos quais as crianças aprendem sua língua materna. Chamarei esses jogos de “jogos de linguagem”, e falarei muitas vezes de uma linguagem primitiva como um jogo de linguagem. E poder-se-iam chamar também de jogos de linguagem também os processos de denominação das pedras e da repetição da palavra pronunciada. Pense os vários usos das palavras ao se brincar de roda. (...) Chamarei também de “jogos de linguagem” o conjunto da linguagem e das atividades com as quais está interligada. (...) 10. O que designam, pois, as palavras dessa linguagem? – O que elas designam, como posso mostrar isso, a não ser na maneira do seu uso?* (WITTGENSTEIN, 1999, p. 29-30, os grifos são meus)

Tanto D’Oliveira quanto Perloff enfatizam que o conceito de *jogo de linguagem* é absolutamente central para o pensamento de Wittgenstein na sua segunda fase, mas é de

muito difícil definição. Ela afirma que o mesmo pode ser discutido a partir de, pelo menos, quatro perspectivas diferentes, tais como seguem descritas:

1) a ênfase na estranheza, na natureza enigmática da linguagem cotidiana; 2) a consciência de que “o mundo é meu mundo, [o que] mostra-se no fato de que os limites da linguagem (a linguagem que eu entendo) significam os sentidos do meu mundo” (...), uma proposição que Wittgenstein posteriormente nunca abandonou, embora o solipsismo do “meu” gradualmente cedesse lugar ao “nosso”, à luta contínua que cada um enfrenta em “suas cabeçadas” contra as paredes da prisão da sua linguagem, no impulso de entender o seu mundo; 3) o reconhecimento do self, em grande parte, como um constructo social, uma construção cultural. Wittgenstein não era um marxista, mas, como veremos, ele partilha com Marx e com os materialistas dos estudos culturais posteriores a ele a noção de que as linguagens do self dependem do contexto, da cultura e da classe social. (...) Não existe um “eu” singular (...) porque a subjetividade sempre depende de uma língua que pertence a uma cultura muito antes de pertencer a mim. A linguagem é assim um conjunto de práticas governadas por regras, porém esse conjunto pode ser adaptado de maneiras muito variadas. (...) 4) a descoberta de que não existem proposições de valor absoluto, nem mesmo explicações causais ou temporais. (PERLOFF, 2008, p. 41-42, os grifos são meus)

As duas primeiras das quatro perspectivas acima apresentadas – a estranheza do usual e as “cabeçadas” contra os limites da linguagem, diz Perloff, são de grande importância para a obra de Gertrude Stein (Idem, p. 42). Wittgenstein comparou esses jogos de linguagem às ferramentas utilizadas por um operário para tarefas específicas: serrotes para serrar, martelos para martelar, réguas para medir, etc. Para ele, “não há uma única função comum das expressões de linguagem, nem mesmo algo que possa ser considerado o jogo de linguagem” (D’OLIVEIRA, 1999, p. 14). Sendo assim, “a linguagem não pode ser unificada segundo uma única estrutura lógica e formal” (Idem).

3.7. FRASES FORA DE CIRCULAÇÃO

Por tudo isso, quando leio certas frases de Wittgenstein, tais como “todo o meu trabalho consiste em explicar a natureza das sentenças” (Ibidem, p. 9), ou quando penso na ideia de um “paralelismo entre os fatos do mundo e as estruturas da linguagem”, as “propostas radicais” de Stein logo me vêm à cabeça. O que seriam seus retratos e naturezas-mortas literários, senão isso?¹⁷³ Ao representar pessoas, coisas e situações usando as

¹⁷³ Na “Transatlantic Interview”, realizada com Robert Bartlett Haas (1946), ela explica: “Eu costumo pegar objetos da mesa, como um copo ou qualquer espécie de objeto, e tento captar a imagem disso de modo claro e

estruturas da linguagem *sem contar uma estória e chamando sem nomear*, ela penetrou no âmago das relações internas já conhecidas das sentenças em busca de outras possíveis, mais efetivas para seus intentos não-miméticos. Sua escolha da frase como unidade básica é uma escolha que deliberadamente não privilegia a palavra como signo autônomo e que busca evitar a primazia dos nomes. Ao invés disso, ela se volta para as interrelações entre elas, e para as regras gramaticais e situações de uso que permitem que elas possam significar, enfim, alguma coisa para alguém. Ela estava interessada em algo que, diferente do ideograma concreto, não expunha tão abertamente suas engrenagens e mecanismos relacionais: os cruzamentos e os espaços da trama arbitrária e quase invisível, que ata os signos uns aos outros gerando a ilusão de um todo (nem sempre tão) coerente.

Perloff (2008, p. 111) destaca também o fato de que, vinte anos antes que Wittgenstein tivesse formulado a proposição 500 das *Investigações*, Stein já estava produzindo textos como *Tender Buttons* e valendo-se de “combinações de palavras tiradas de circulação”, porque fora dos limites das prescrições da gramática normativa do inglês. O suposto *nonsense* de suas obras tem muito mais a ver com o fato dessas combinações estarem, deliberadamente, “fora dos limites” dessa mesma gramática, do que com outra coisa. Vejamos, pois, um fragmento de *Tender Buttons* selecionado e analisado por Perloff:

Roast potatoes for. As palavras retiradas de circulação aqui são aquelas que determinariam se “roast” é um adjetivo ou um verbo e se a frase de Stein é indicativa ou imperativa (...). *A incompletude da frase oferece muitas possibilidades semânticas interessantes.* (...) Além disso, “for” é um trocadilho de “four” (...). Um segundo trocadilho importa a língua do país adotado por Stein: *four* é a palavra francesa para “forno”. (...) E ainda mais: há um trocadilho escondido em “fore”: “roast potatoes before the salad” (...), talvez. Ou “before they get cold” (...). *Stein assim parece “traçar um limite”, não por se recusar a “fazer sentido” ou por ter uma predileção pelo puro nonsense, mas porque ela quer extrair implicações semânticas específicas que não estão normalmente presentes no discurso culinário.* (...) Mas a frase “Roast potatoes for” está sendo usada não no jogo da arte culinária, mas *no jogo de testar os limites da linguagem, que é, para Stein, o jogo que importa.* E nesse “jogo poético”, a locução tem um sentido bem interessante. (PERLOFF, 2008, p. 113-114, os grifos são meus)¹⁷⁴

distinto em minha mente e criar uma relação de palavra entre a palavra e as coisas vistas”. (PERLOFF, 2009, p. 123)

¹⁷⁴ “Além disso, a “retirada” de palavras intermediárias “de circulação” cria um padrão sonoro significativo. O “t” final de “roast” se movimenta para frente para se colocar entre “o” e “a”: “p-o-t-a”. E em seguida isso acontece de novo, em forma de quiasmo: “t-o”. Além disso, a palavra “for” contém o “r-o” de “roast”, só que agora em ordem inversa. A unidade de dezesseis letras tem dois *as* e quatro *os*, alfa e ômega, ou seja, como se dissesse que a batata é fundamental para a vida e, por tanto, para a articulação. Afinal de contas, batatas assadas são o alimento de todas as pessoas. Realmente, a frase de dezesseis letras tem apenas sete fonemas, uma

A pouca importância dada por Stein à classe dos substantivos, ecoa nas reflexões wittgensteineanas sobre os “nomes”, os quais sozinhos só podem *nomear*, mas não exatamente *significar* de forma plena. Significação, neste caso, tem a ver com as possibilidades de relação e conexão entre nomes, as quais são providas por outras classes de palavras mais potentes porque mais *sugestivas*:

Os pronomes, acredita Stein, “têm uma possibilidade maior de ser algo” do que os substantivos. “He merely feels / Does he. / Does it. / He merely feels does it. / He merely feels does he”. Aqui a gama de possibilidades é gerada pelo ponto final. Ele apenas sente em vez de pensar? Ou deveríamos completar a frase? (...) Agora, vamos pensar nos nomes próprios: Howard Howard / Arthur Arthur / Rene Crevel (...) “Howard” e “Arthur”, como sugere a repetição, não tem nenhuma identidade individual; eles são usados para propósitos estruturais em frases específicas, como em “How is Howard and how are Arthur and Harold” [Como está Howard e como estão Arthur e Harold] (...). “Howard” não é mais importante do que “How” [Como]; “Arthur” se torna parte do verbo “are” ou Arthur é um autor [“Arthur is an author”] (...), e assim por diante. Mas “Rene Crevel” designa uma pessoa real, o jovem escritor surrealista que frequentava o Salão de Stein. (...) Assim, “René” adquire um espaço extra: ele tem um sobrenome, “Crevel”, como também um nome, em contraste com Arthur e Howard e Harold. Além disso, seu nome não é tão imediatamente absorvido na estrutura sonora e na gramática da composição. (...) Ao fazer perguntas como essas, Stein nos leva ao centro do seu questionamento sobre a natureza da gramática. Realmente, no trecho acima, a linguagem não é “anárquica” ou “não-referencial”; ela somente revela, de um modo que nós poderíamos chamar de hiper-real, as implicações contidas em frases, classes de palavras, palavras e morfemas. (PERLOFF, 2008, p. 126-127, os grifos são meus)

Por conta disso, sugere também Perloff, Stein seria antípoda não só de Pound ou Joyce, mas também do próprio Marinetti e das suas *parole in libertà* (Figura 28):

(...) é interessante ver como “a destruição da sintaxe” de Stein difere daquela realizada por seus contemporâneos futuristas. Marinetti, como vai mostrar uma página de Les Mots en liberté futuristes (1919) (...), estava comprometido com o que nós podemos chamar de mimese linguística, isto é, com o princípio de que signos linguísticos e visuais podem representar e expressar diretamente sons e aspectos materiais. Après la Marne, Joffre visite le front en auto (originalmente intitulado “Montagens + valées + routes + Joffres”), por exemplo, usa efeitos tipográficos dramáticos (especialmente a oposição “LEGER/LOURD” [leve, pesado] entre os “M” fálcos enormes e os “V” e “W” femininos), símbolos matemáticos e uma onomatopeia elaborada para representar o que a própria página designa como a “Verbalisation dynamique de lar route”, o frenesi e a excitação da passagem do General Joffre pelas montanhas e pelos vales. (...) De uma perspectiva wittgensteineana, essa correspondência entre palavra e coisa, plano visual e

“simplicidade” sonora que assim leva perfeitamente a uma alusão a isso: o “fruto da terra””. (PERLOFF, 2008, p. 113)

referente verbal, reduz a significação ao processo de nomear. Palavras, argumenta Wittgenstein ao longo das Investigations, não devem ser vistas como indicadores que designam objetos particulares; o seu significado depende da sua função no contexto específico de atuação, que nós chamamos de jogo de linguagem. E Stein, como vimos, era a esse respeito uma completa (embora inconsciente) wittgensteineana: a substituição do sinal igual (=) pela palavra “é”, ela teria afirmado, não pode mudar o fato de que às vezes “é” significa “igual”, mas às vezes não. (Idem, p. 127-129, os grifos são meus)

Já vimos antes que, para Marinetti, a poesia deveria ser uma sequência ininterrupta de substantivos gerando imagens, substantivos ligados por analogia, e a destruição da sintaxe assim efetuada seria realçada por meio de uma “revolução tipográfica” (Ibidem, p. 119). Ainda segundo Perloff, essa destruição da sintaxe também fazia parte do projeto literário de Stein. Mas no resto, ambos, como legítimos antípodas, discordavam de quase tudo:

É verdade que ela compartilhou a antipatia de Marinetti por adjetivos, mas, enquanto Marinetti declarava “Deve-se abolir o adjetivo para permitir que o substantivo preserve sua cor essencial”, Stein, pelo contrário, afirmava que os adjetivos deviam ficar bem perto dos substantivos. “Afinal de contas”, ela escreve, “os adjetivos afetam os substantivos, e como os substantivos não são realmente interessantes, a coisa que afeta uma coisa não muito interessante é necessariamente não-interessante” (...). Os verbos e os advérbios são um pouco melhor porque “eles têm uma qualidade muito interessante, que é a de serem muito confundidos...” (Figura 29) Os substantivos e os adjetivos nunca podem se confundir, nunca podem ser confundidos, mas verbos podem ser infinitamente confundidos, tanto em relação ao que eles fazem como ao modo em que concordam ou discordam com tudo o que eles fazem (...). Mas as classes de palavras “mais variadas e cheias de vida”, tanto para Stein quanto para Wittgenstein, são as palavras pequenas, os conectivos que tornam as frases fluentes e abertas: as preposições, os artigos, as conjunções e especialmente os pronomes. (PERLOFF, 2008, p. 119, os grifos são meus)

Figura 28. Filippo Tomazzo Marinetti, *I Paroliberi Futuristi* (1919)



Fonte: https://www.wikiwand.com/en/Zang_Tumb_Tumb (accesso 04.06.21)

Figura 29. VENDO OU VENDENDO? (2021)
“Os verbos (...) têm uma qualidade muito interessante,
que é a de serem muito confundidos...”



Fonte: acervo pessoal do autor

3.8. INSISTIR EM REDUNDAR, OU REDUNDAR EM INSISTIR?

Mas, e sobre o “excesso de loquacidade e redundância” de Stein, para o qual também aponta Augusto de Campos? O que mais se poderia dizer aqui sem o risco de soar também “loquaz” segundo o seu entendimento - ou seja, como prolixo e tagarela (o oposto da síntese e concisão concretos), mas segundo o provável entendimento de Stein - eloquente justamente por buscar (por mais estranho que isso possa soar) *o máximo de clareza*?

Vejamos como isso se dá: sobre as insistências de Stein, que Campos classifica como redundâncias, Perloff (2008, p. 123) afirma que “ao repetir o mesmo, ele já não é o mesmo”, nos chamando a atenção aqui para um fato importante: Stein via seu método como uma “forma extrema de literalismo” e considerava textos como *Tender Buttons* como “essencialmente realísticos, na tradição de Flaubert”. Sobre seu método de repetir-insistir, acredito ter podido demonstrar algo de seu funcionamento em minhas pequenas análises anteriores sobre “a rose is a rose is a rose is a rose”, mas pelo menos duas proposições das *Investigações wittgensteineanas* se relacionam de perto com essa questão:

122. Uma fonte principal de nossa incompreensão é que não temos uma visão panorâmica do uso das nossas palavras – Falta caráter panorâmico à nossa gramática. – A representação panorâmica permite a compreensão, que consiste justamente em “ver as conexões”. Daí a importância de encontrar e inventar articulações intermediárias. (...) 215. Mas pelo menos, igual não é igual? / Parece que temos na igualdade de uma coisa consigo própria um paradigma infalível para a igualdade. Diria: “Aqui não pode haver diferentes interpretações. Se ele vê uma coisa diante de si, vê também igualdade”. / Assim, pois, duas coisas são iguais quando são como que uma única coisa? / E como devo aplicar o que uma coisa me mostra para no caso de duas? (WITTGENSTEIN, 1999, p. 67-95, os grifos são meus)

Stein se dedicou a mergulhar em questões dessa natureza, e parece ter se preocupado mesmo em como deveria aplicar o que uma determinada coisa-palavra lhe mostrava para no caso de dispor de duas ou mais “iguais”, buscando conexões, inventando outras e encontrando articulações intermediárias. Afinal, para quem tinha uma “paixão intelectual pela exatidão na descrição da realidade interior e exterior” (STEIN apud ALFANDARY, 2018, p. 58), essas questões tinham que ser de primeiríssima ordem: ela desconfiava profundamente do *status de normalidade*, e se opunha à confiança cega que temos na *capacidade plena de comunicar* do sistema de regras que rege a linguagem cotidiana. Para ela, a linguagem não era um *sistema autoevidente porque funcional*, mas essencialmente *enigmático e misterioso* justamente por isso. Outra frase célebre de Wittgenstein nos diz que *os limites do mundo de alguém são os limites de sua linguagem*¹⁷⁵: só sabemos de fato aquilo que podemos *nomear-sagnar*, mas a nossa capacidade de nomear-sagnar está *a priori limitada* pelos sistemas de linguagem que conhecemos. Eis o nosso cotidiano de *cabeçadas*, no embate com a realidade fenomênica que nos cerca...

¹⁷⁵ Essa é, na verdade, a proposição 5.6 do *Tractatus Logico-Philosophicus*. In: pt.iu.wikiquote.org/wiki/Ludwig_Wittgenstein. (acesso em 18.07.21)

A estranheza fenomenológica encontrada no mundano é na verdade parte e parcela de nossa condição linguística, nossa angustiante e revigorante alienação na linguagem que nos faz ver, ouvir, sentir, cheirar da maneira como fazemos. A palavra “garrafa” pode eventualmente ser aquela que cega nossa capacidade de ver, somente permitindo que vejamos através de seu espesso vidro acústico. Do modo contrário, o mundo não nos permitirá ver através dele via linguagem. A transparência da linguagem é enganosa, depende da suposição de que mundo e palavra estão sintonizados, que pode muito bem não ser o caso, como Tender Buttons sugere em seu relatório doméstico hermético e idiossincrático. A diferença está constantemente se espalhando à medida que a palavra steineana segue em frente. (ALFANDARY, 2013, p. 63-64)

Alfandary (Idem, p. 58), ainda citando a própria Stein, nos lembra de que aquela autora escreveu que “eventos não devem ser a causa da emoção nem o material da poesia e da prosa”, mas que “elas devem consistir numa reprodução exata de ambas, uma realidade exterior ou uma realidade interior”. O resultado dessa operação, segundo ela, foi a “destruição da emoção associativa na prosa e na poesia”. Dessa maneira, a velha Gertie desafiou o velho Aristóteles, tanto no quesito lógico quanto mimético, em obras como *Three Lives*, *The Making of Americans* e *Tender Buttons*: seu foco não estava em registrar uma simples *descrição perspectivista* de sequências de ações ou eventos romanescos, ou róis de imagens e metáforas amorosas mais ou menos gastas, mas a *literalidade da nossa percepção e de nossos processos mentais, quando com eles estamos envolvidos*.

Alfandary (Ibidem, p. 64) encontra aí a chave para a compreensão do apego de Stein pela forma-frase: “é porque o processo de construção frasal é inseparável do fluxo de consciência pelo qual ele passa a existir” - um fluxo que ela não percebia como linear, mas *congelado no presente e pleno de circularidade(s), feito de quebras, descontinuidades, reiteraões e reinícios constantes*. Esse modelo de fluxo de consciência é, portanto, do tipo que *insiste em redundar e, por isso mesmo, redundando em insistir*. Era nesse sentido que Stein se via seguindo pela mesma via pavimentada pelo Flaubert de obras como *Três Contos*:

A linguagem não é um simples “meio” em Stein; o campo do referente, como argumentou Marjorie Perloff (...), não é simplesmente cancelado, como alguns de seus detratores podem ter argumentado. Realidade e referencialidade não são completamente recusadas, mas a maneira opaca da visão de Stein explica a distorção cegante de nosso aparato linguístico por meio do qual o real é incessante e inescapavelmente filtrado e transfigurado. Como Lyn Hejinian, de modo justo, sugere, “a natureza do real” depende da “exatidão da percepção, o problema da suscetibilidade da percepção à ilusão, e finalmente, a capacidade e a suficiência da arte de traduzir, transferir, ou tornar-se, ela mesma, real” (...). (ALFANDARY, 2018, p. 64, os grifos são meus)

3.9. ANTÍPODAS E ANTÍTESES

Depois de toda essa longa explanação, me é possível dizer com segurança que os jovens poetas concretos brasileiros, no momento crucial da seleção dos integrantes definitivos de seu *paideuma*, realmente tiveram excelentes motivos para *não considerar que Gertrude Stein lhes fosse, de fato, consequente*.

Claro, ninguém está completamente isento de tomar decisões e fazer escolhas permeadas de subjetividade: a *persona* idiossincrática e pouco simpática de Stein, além das narrativas de seus embates com Pound e Joyce, podem, sim, ter pesado de alguma forma na decisão de Noigandres no início dos já distantes anos 50, mas as *razões técnicas* que a justificam *já estavam todas lá*. De qualquer maneira, não se pode esquecer também que durante os anos 50, Augusto, Haroldo e Décio eram “jovens prodígios”, na casa dos vinte anos ou menos. Eram, portanto, *jovens antes de serem prodígios*, e como tal identificavam-se com seus “heróis poéticos” também em um nível emocional, e não só intelectual: vários dos textos que escreveram sobre Mallarmé, Pound, Joyce, E. E. Cummings e Oswald de Andrade tem em comum apresentá-los como exemplos de ética e homens visionários que pagaram por suas visões muitas vezes com a pobreza e o ostracismo, inseridos que estavam em contextos culturais e políticos conservadores e/ou autoritários. Já Stein era o completo oposto disso: uma mulher judia, lésbica, rica, nada humilde e muito ansiosa por reconhecimento público, a ponto de soar arrivista – o retrato *em negativo* do “heroísmo poético” dos membros do *paideuma*.

É patente o contínuo esforço, nas publicações de Noigandres na grande imprensa durante aquela década, em defender e sustentar as escolhas que fizeram enquanto “retaguarda” para o seu *paideuma*, mas é patente também que fizeram isso com um *furor* próprio das vanguardas originais, buscando “demonstrar” principalmente Mallarmé, Pound e Joyce em tudo que aquilo que valorizavam, e denunciando a ausência desses em tudo o que consideravam atrasado ou obsoleto. No caso particular de suas apreciações (ou não) da obra de Stein, isso é muito claro, a ponto de soar quase como um jogo de “morde-e-assopra”, no qual exaltavam os selecionados para o *paideuma* apontando para as supostas debilidades, ou então valorizavam com senões seus méritos ao compará-los insistentemente com os de

“rivais” que consideravam “inatingíveis”. Porém, os senões que encontraram em Stein permaneceram os mesmos durante o passar das décadas seguintes, e ao defini-la como *abstrata* e *abstrusa* em seus artigos e ensaios, ecoando Ezra Pound, Augusto de Campos faz sobre ela um juízo bastante diverso daqueles dos estudiosos contemporâneos da obra steineana, entre eles Marjorie Perloff.

Só que, de um *ponto de vista estritamente técnico*, Stein não era só a grande opositora-antípoda do *paideuma* concreto - era também, e por isso mesmo, uma opositora-antípoda do programa do *plano piloto da poesia concreta* quase que completamente, antes mesmo que esse viesse a ser concebido, uma vez que se manteve fiel às suas *frases-versos* até o fim de sua carreira literária, quando o grande objetivo dos jovens poetas concretos foi dar “por encerrado o ciclo histórico do verso” (CAMPOS et al, 2006, p. 215). Ela não realizou nenhum experimento gráfico radical e nunca levou realmente a cabo a ideia de espacialização de seus textos, enquanto Noigandres anunciou o novo poema como uma “estrutura espaciotemporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear” (Idem). Na verdade, apegou-se por toda a vida à ideia de *métier* e à artesanaria virtuosa-genial que nela subentendia, tecendo e retecendo seus textos-têxteis, entrelaçando e atando frases feitas exclusivamente das fibras-palavras de seu *Basic English* particular, jamais se afastando completamente da trama da lógica discursiva tradicional aristotélica, mas esgarçando-a ou alargando-a de dentro para fora. Porém, ao restringir, repetir em sequência ou simplesmente suprimir certos motivos de suas tecelagens textuais, dispondo-os em “círculos” ou fazendo cortes abruptos no padrão das mesmas, atando partes que pareciam não combinar entre si, ela propôs novas padronagens dispondo dos mesmos velhos fios-frases e dos mesmos processos-escrituras.

Não que a ideia de uma “artesanaria” do texto fosse, ao fim e a cabo, totalmente rejeitada pelo Grupo Noigandres: Pound era chamado por eles de *il miglior fabro*, o manejo das letras por E. E. Cummings foi classificado como *joalheria tipográfica*, e Joyce era visto com um *exemplo máximo de artesanaria literária*, porém com isso visando uma *superação dessa mesma artesanaria*:

Passando à “informação estética” e ao “processo artístico” que a enseja, pode-se dizer que a noção de uma “alta temperatura informacional do texto” está ligada a uma *manipulação artesanal da poesia e da prosa, de esgotamento, pelo artista criador, das possibilidades de diversificação e nuanceamento do arsenal linguístico de que dispõe, reduzindo ao mínimo a redundância e elevando ao máximo o número de operações sintático-semânticas. Joyce, na literatura de língua inglesa, e*

Guimarães Rosa, entre nós, *exemplificam esse processo que parece, em si mesmo, em cada obra – ou, mais exatamente, na obra única, em progresso -, tender para o fechamento de todo um ciclo artesanal da invenção verbal e, ao mesmo tempo, pô-lo em crise. (...) Já a poesia concreta se enquadra em outra dimensão histórico-cultural*. Responde, seguindo as linhas de clivagem de uma evolução de formas já mais de uma vez traçada, que pôs a nu a “crise do verso” (...) *a uma noção de literatura não de cunho artesanal, mas, por assim dizer, industrial, de produto tipo e não típico*, de linguagem minimizada e simplificada, crescentemente objetivada, e, por isso mesmo, em princípio fácil e imediatamente comunicável. (CAMPOS, 2006, p. 193-194, os grifos são meus)

Stein foi também uma exímia manipuladora-artesã de sua prosa-e-poesia, buscando da mesma maneira por possibilidades de diversificação e nuanceamento do material linguístico de que dispunha dentro da língua inglesa, elevando ao máximo o número de operações sintático-semânticas. Sua redundância-insistência em tentar captar o fluxo prolixo das consciências, tão rejeitada por Augusto de Campos, era justamente um de seus recursos preferidos, o qual ele deve ter percebido como um claro exemplo de “degenerescência verbal” (CAMPOS, 2006, p. 162). E para além disso tudo, superar a *artesanía verbal* em favor de uma *poética industrial*, jamais teria sido uma das metas de Stein: a ela importava justamente o *típico e a diferença*, e lhe teria horrorizado a ideia de um *poema-protótipo*.

A concisão isomórfica e autorreferente do ideograma concreto, com sua proposta de sintaxe visual e método de composição por “justaposição direta - analógica, não lógico-discursiva – de elementos” (CAMPOS, 2006, p. 193-194), provavelmente a teria desgostado profundamente. Stein era uma inovadora e uma conservadora a um só tempo, e muito embora tenha simpatizado com o nazifascismo (assim como Pound), manteve-se bem longe da sensibilidade maquinal que caracterizou o Futurismo e, décadas depois, o Movimento da Poesia Concreta. Egocêntrica e sempre pronta-prolixa para falar (de si) e escrever (sobre si), jamais poderia ter se interessado pela ideia de *rejeição do ego* e pela *impessoalidade programada* do poema concreto. O próprio ato de sempre escrever à mão apontava para um eu-ego que queria mostrar (se), e do apego ao trabalho da mão, em conjunção com os sentidos, a memória e a inteligência. E na medida em que a poética de Stein é a completa oposição do ideograma concreto, ela também o é em relação as de cada um de seus inspiradores: da constelação de Mallarmé, passando pela composição-justaposição de Pound, as palavras *portmanteau* de Joyce, o expressionismo tipográfico de E. E. Cummings, chegando aos *caligrammes* de Apollinaire, e mesmo à concisão coloquial de Oswald de Andrade e à palavra-pedra de João Cabral de Melo Neto (CAMPOS et al, 2006, p. 215-216). Cada um desses

autores representa uma das facetas desse mesmo ideograma que ela teria rejeitado e, mais do que isso, *ironizado*, caso o tivesse conhecido.

Os membros do Grupo Noigandres definiram a poesia concreta, em seu *plano piloto*, como *tensão de palavras-coisas no espaço-tempo* (Idem, p. 216), e defenderam com grande entusiasmo a interpenetração entre as várias linguagens artísticas através do ideograma, principalmente entre a música e as artes visuais de vanguarda. Já Stein procurou realizar com as palavras do seu inglês nativo algo *equivalente*, mas *autossuficiente*, a partir daquilo que viu nas telas de Cézanne, Matisse e Picasso. E se os jovens concretos trouxeram para o centro de seus poemas os substantivos e verbos, nisso ecoando as antigas ideias de Marinetti sobre as *Parole in Libertà* (mas com os olhos na gramática relacional chinesa), Stein, sempre atenta às ambiguidades inerentes à gramática do inglês (idioma mais próximo da lógica interna do chinês do que o português, como já observado pelos próprios concretos), preferia os pronomes, adjetivos, advérbios e partículas de ligação. Os irmãos Campos e Décio Pignatari buscaram por uma “comunicação não-verbal” através de poemas que “comunicam a sua própria estrutura” (Ibidem). Já Stein jamais abandonou a musicalidade do verbal em si mesmo, criando textos em que a materialidade da comunicação oral é constantemente evocada: *a rose is a rose is a rose is a rose is a rose is...* Ela chegou mesmo a ler e registrar em gravação alguns deles, evidenciando isso.

Além disso, muito embora sabendo que a prosa-e-poesia de Stein não podia ser classificada como dadá ou surrealista, a semelhança aparente da mesma com as desses movimentos pode, afinal, ter incomodado os membros de Noigandres no início. Eles compreendiam os “macrocosmos artesanais” de Joyce - “trabalhados extensivamente” e que envolviam “microestruturas intensivamente pesquisadas” - como “muito mais próximos da poesia concreta do que toda uma literatura de alienação onírico-hedonista, cuja matriz principal é o surrealismo” (CAMPOS, 2006, p. 193-194), mas é muito plausível que tenham visto, nas microestruturas de Stein, parença em excesso com o nonsense dadá e a verborragia surrealista.

A prosa-e-poesia de Stein é, portanto, a antítese do programa-ideograma concreto, e os integrantes de Noigandres com certeza perceberam isso muito cedo. As afinidades de sua obra com aquilo que eles estavam realizando eram, de fato, *muito superficiais e pouco consequentes*: como bem perceberam Öyvind Fahlström e o próprio Augusto de Campos,

Stein é mais facilmente relacionável como uma linhagem poética experimental que investiga a *dimensão sonora dos signos verbais*. Mas como também nos mostrou Perloff, seus interesses igualmente se voltavam para o *mistério através do qual o que dizemos pode significar alguma coisa para alguém em algum contexto*. Foi o que a levou a buscar a fusão entre simbolismo e realismo, na tarefa de deixar a mimese literária do século XIX para trás, evocando para isso Flaubert como referência maior e deixando-se enamorar completamente pela gramática, jogando com ela por toda a sua carreira literária:

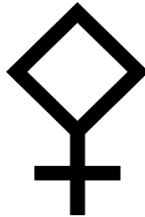
(...) a lendária obscuridade de Stein é, muito ironicamente, uma decorrência do que nós poderíamos chamar de seu hiper-realismo. (...) *Afirmar que Stein escolhe mais ou menos aleatoriamente suas palavras, que ela apenas está “brincando”, é ignorar a cuidadosa contextualização que torna esse jogo possível*. Afinal, nem mesmo duas palavras são usadas precisamente do mesmo modo. (...) *tanto para ela como para Wittgenstein, o que importava era como as pessoas, na verdade, juntavam as palavras e as frases e como elas se entendiam entre si*. (PERLOFF, 2008, p. 136-146, os grifos são meus)

Há ainda a extrema dificuldade que seus textos oferecem aos tradutores de todos as épocas e idiomas, e muito mais ainda aos transcriutores, por todas as características que já foram aqui apresentadas e discutidas. Penso que esse fato também pode ter influenciado na exclusão final de Stein do *paideuma* concreto, tendo em vista a importância, para o sucesso do trabalho de recuperação histórico-crítica que os jovens concretos se propuseram na época, do exercício da transcrição como forma de (re)apresentar e avaliar as obras de nomes-chave da vanguarda, tais como os presentes no *paideuma* concreto, ao grande público brasileiro dos anos 50, leitor apenas do português. Ainda hoje, são pouquíssimas as traduções ou transcrições de Stein para o nosso idioma, entre elas justamente as mais do que bem-sucedidas incursões do próprio Augusto de Campos. Mas de um ponto de vista *quantitativo*, por assim dizer, Campos teve mais sucesso em transcrever poemas de E. E. Cummings, de quem, no final das contas, Noigandres optou por herdar o atomismo/molecularismo de linguagem. E à guisa de um encerramento (pelo menos deste capítulo), faço minhas algumas palavras de Isabelle Alfandary (2018, p. 73-74):

Concluirei dizendo que, *para quem estuda Stein, ela se destaca – sem surpresa – com um mundo próprio*. Mas, além mesmo do alcance da crítica, *o legado de Stein constitui um mundo por mérito próprio, no qual as obras ressoam uma com a outra de maneira orgânica e conflituosa*; os diferentes casos, modos gêneros e estilos não são lidos apenas como uma sucessão de formas literárias, mas se relacionam, antagonizam e fazem sentido em um conjunto maior que eu chamaria de escrita

steineana. *O que importa em Stein e com Stein não é tanto como ela se compara a outros modernistas, mas sim como os seus diferentes estilos coabitam e diferem dentro da moldura de sua própria obra (...). O quanto Stein difere de si mesma e em si mesma é, afinal, parafraseando suas últimas palavras, a resposta, ou talvez a pergunta.* (os grifos são meus)

E por fim, o único ideograma que Stein provavelmente (re) conheceu *estava dentro dela mesma*: O glifo de Atena¹⁷⁶, que funde em si Afrodite e Ares, Penélope e Ulisses.



Gertie com certeza foi bem mais que a soma dessas duas partes...

¹⁷⁶ A astrologia contemporânea passou a incluir outros corpos celestes além dos planetas do Sistema Solar, na composição e interpretação dos mapas astrais. Planetas-anões e asteroides como *2 Pallas*, ou *Pallas Atena*, também são evocados pela simbologia dos seres mitológicos que os nomeiam. Descoberto em 1802, *2 Pallas* situa-se no cinturão de asteroides que existe entre Marte e Júpiter, sendo o terceiro maior corpo celeste daquela formação. Seu símbolo astronômico-astrológico é uma variante daquele do planeta Vênus, o qual por sua vez evoca o espelho de mão daquela deusa. No caso do glifo de Pallas Atena, o círculo do espelho foi convertido em um losango, mas manteve-se o cabo em cruz do espelho de Vênus. Esse símbolo me chama a atenção por que o interpreto sob vários aspectos: O losango, com seus ângulos retos, “viriliza” o redondo espelho de Vênus e evoca o escudo da guerreira Pallas Atena. Ao mesmo tempo, a manutenção do “cabo em cruz” o aproxima a um dos símbolos que representam tradicionalmente a Terra (o ponto de cruzamento das quatro direções), relacionada também ao feminino (os símbolos dos asteroides Juno, Ceres e Vesta, por exemplo, tem igualmente o cabo em cruz). Mas o losango também é a sobreposição e fusão de dois triângulos idênticos: o de vértice para cima é tanto um símbolo do céu (e dos seres celestes) quanto do princípio masculino, com suas implicações fálicas, e o de vértice para baixo também representa a terra (e dos seres mortais), ao mesmo tempo em que se refere à genitália dita feminina (ecos do velho Aristóteles). As suas extremidades pontiagudas tanto evocam a ponta da lança de Pallas Atena (outro signo fálico), ao mesmo tempo em que o losango como forma também pode servir como um signo da genitália dita feminina, aberta. Por último, o cabo em cruz é, da mesma forma, um sinal de adição: céu + terra, homem + mulher, deuses + humanos.

SEGUNDA PARTE: MULHERES & POESIA (CONCRETA) NO BRASIL



CAPÍTULO 4 – O PEIXE, A MUSA E A HISTÉRICA

OTHERS

Marianne Moore

Page 5

POETRY

I too, dislike it: there are things that are important
beyond all this fiddle.
Reading it, however, with a perfect contempt for it,
one discovers that there is in
it after all, a place for the genuine.
Hands that can grasp, eyes
that can dilate, hair that can rise
if it must, these things are important not because a
high sounding interpretation can be put upon them
but because they are
useful; when they become so derivative as to
become unintelligible, the
same thing may be said for all of us—that we
do not admire what
we cannot understand. The bat,
holding on upside down or in quest of something to
eat, elephants pushing, a wild horse taking a roll,
a tireless wolf under
a tree, the immovable critic twinkling his skin like a
horse that feels a flea, the base-
ball fan, the statistician—case after case
could be cited did
one wish it; nor it is valid
to discriminate against “business documents and
school-books”; all these phenomena are important.
One must make a distinction
however: when dragged into prominence by half poets,
the result is not poetry,
nor till the autocrats among us can be
“literalists of
the imagination”—above
insolence and triviality and can present
for inspection, imaginary gardens with real toads
in them, shall we have
it. In the meantime, if you demand on one hand,
in defiance of their opinion—
the raw material of poetry in
all its rawness and
that which is on the other hand,
genuine then you are interested in poetry.

*“Toda mulher é feita para sentir,
e sentir é quase histeria”
ULYSSE TRÉLAT¹⁷⁷*

¹⁷⁷ apud ENGEL, 2015, p. 357.

Dedicou-me algumas linhas pela imprensa, em que me aconselhava a que não escrevesse mais versos, e terminava assim: “Minha senhora, há ocupações mais úteis: dedique-se aos trabalhos de agulha”¹⁷⁸

4.1. PAIDEUMA SEM PENÉLOPE DE UM GRUPO SEM MULHERES

A velha Gertie, no fim das contas e pelas razões já discutidas anteriormente, não foi (não poderia mesmo ter sido) incluída no *paideuma* de Noigandres, o qual jamais foi oficialmente revisado durante o tempo em que o grupo existiu enquanto tal, e por isso não conta até hoje com nenhum nome feminino: seus quatro pilares fundamentais ainda são Mallarmé, Pound, Joyce e E. E. Cummings, mesmo que os brasileiros Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto também tenham grande importância para o rol. Mas podemos com isso afirmar que a obra poética de *nenhuma outra mulher que não Stein*, chamou a atenção dos jovens Poetas das Perdizes naqueles verdes anos do movimento, a ponto de terem cogitado incluí-la na sua lista de referências vivas do passado? E, para além disso, esse fato teria contribuído de alguma maneira para que, como grupo, Noigandres *também não tenha contado com nenhuma mulher poeta em suas fileiras*? O que poderia ter levado a esse completo hiato feminino na poesia concreta brasileira dos anos 50, quando em suas contrapartes plástico-visuais em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, encontramos nomes femininos, poucos mas fundamentais para o desenvolvimento da abstração geométrica brasileira e o início da cultura do *design* entre nós, tais como *Maria Helena Andrés, Lygia Clark, Regina Gomide Graz, Judith Lauand, Maria Leontina, Wega Nery, Ione Saldanha, Mira Schendel, Lygia Pape e Mary Vieira*, entre outras?

Oficialmente, para além da tríade paulista principal de Noigandres, apenas os poetas cariocas José Lino Grünewald e Ronaldo Azeredo, ligados aos irmãos Campos por laços de amizade, mas também de parentesco¹⁷⁹, foram agregados ao grupo e publicaram poemas nas páginas da extinta revista de mesmo nome¹⁸⁰ (Figura 30). Porém, outros poetas brasileiros

¹⁷⁸ Essa “recomendação” foi dada à poeta parnasiana Francisca Júlia pelo escritor simbolista brasileiro José Severiano de Rezende, o qual, segundo Borges (2017, p. 4), “foi um dos literários que não reconheceu a poesia de Francisca Júlia naquele momento”. O excerto acima foi extraído dessa mesma fonte.

¹⁷⁹ José Lino Grünewald era, por conta de seu casamento com Ecila de Azeredo (irmã da esposa de Augusto de Campos, Lygia de Azeredo), concunhado deste. Já Ronaldo Azeredo era o irmão caçula de Ecila e Lygia, portanto cunhado de Campos e Grünewald.

¹⁸⁰ Como um espaço para a divulgação, não mais da teoria, mas da práxis poética do movimento, a revista-livro *Noigandres 1* foi lançada em 1952, bancada pelos próprios membros do grupo. Todos os poemas mais importantes da dita fase “ortodoxa” ou “heroica” da poesia concreta foram publicados nas páginas dos cinco

aproximaram-se mais ou menos desse núcleo fundamental, durante os anos 60 e 70, adotando algumas de suas premissas para a composição de novos poemas, mas também participando com mais ou menos intensidade de seus projetos, tais como pesquisas que levaram à publicação de ensaios críticos e antologias, o financiamento de edições dessas obras e também de coletâneas de poemas, a tradução e publicação de obras poéticas e teóricas estrangeiras, entre outros. Os nomes (sempre masculinos) que mais se destacam são os de *Wladimir Dias Pino*, *José Paulo Paes*, *Edgard Braga*, *Pedro Xisto*, *Erthos Albino de Souza* e *Paulo Leminski*, mas o fato é que quase nenhum deles cultivou a poesia concreta em sua forma mais “ortodoxa”, até porque se aproximaram do grupo Noigandres tardiamente.

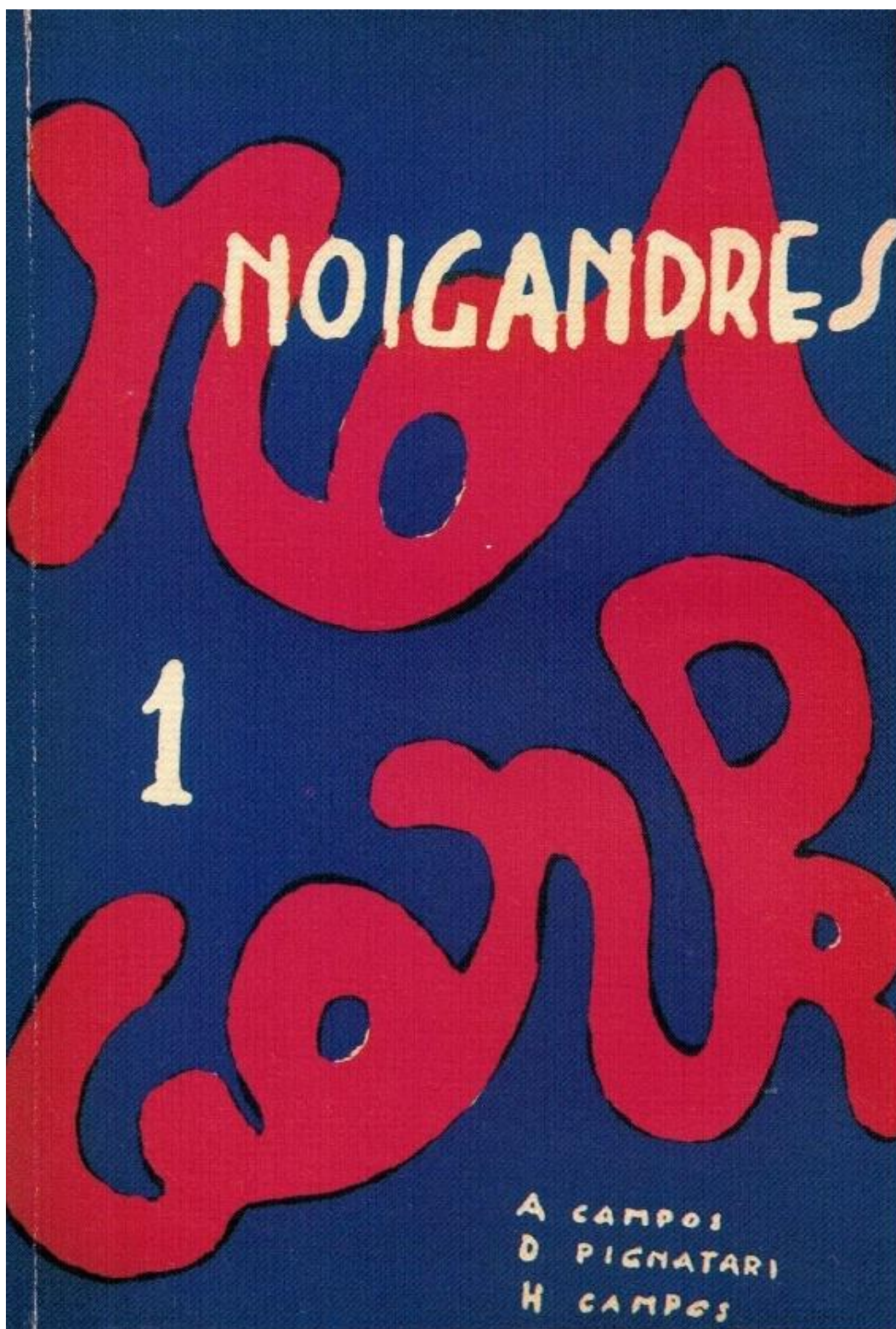
Em vez disso, produzindo sob inspiração da mesma e dos *insights* “noigandrianos” anteriores, mas a partir de seus *backgrounds* particulares, cada um desses poetas os alargou à sua maneira, oferecendo contribuições originais ao seu desenvolvimento nas décadas que se seguiram: o mineiro Erthos Albino de Souza, por exemplo, foi o primeiro a produzir poemas de inspiração concreta através de um computador; já o alagoano Edgard Braga criou “poemas-tatuagem” valendo-se de um uso expressionista de recursos plásticos e caligráficos; por fim, o carioca Wladimir Dias Pino, partindo da radicalização de suas experiências com o poema semiótico, chegou mesmo a fundar outro movimento, o do poema-processo: a dita “doença infantil da poesia concreta”, segundo a famosa declaração de Haroldo de Campos.¹⁸¹

Mas há ainda uma última questão: teriam mulheres se aventurado pela prática da poesia concreta no Brasil durante os anos 50, *mesmo que longe da arena pública dos debates-embates culturais que a caracterizaram*, e dos quais os membros de Noigandres foram os protagonistas? Novamente, não existem nomes femininos entre aqueles que protagonizaram as principais disputas em defesa da nova poética, seja através da participação em publicações e exposições, conferências, artigos na imprensa ou atuação didática em instituições de ensino superior ou museológico-arquivísticas. Onde estavam as mulheres, afinal? E por que parecem mesmo não ter se engajado nessas disputas e, mais importante do que isso, na nova estética-poética que surgia?

volumes daquela revista, que durou até 1962, mas também poemas mais antigos que “prepararam o terreno”, por assim dizer, para o surgimento da nova poética em toda a sua potência. Entre eles, podemos encontrar a série “Poetamenos”, de Augusto de Campos. Seu último volume configurou-se como uma antologia, reunindo poemas de diversas fases, até aquele momento, dos cinco membros de *Noigandres*, sendo um documento indispensável para os pesquisadores da área.

¹⁸¹ Essa declaração do poeta está em uma entrevista concedida a Antonio Risério em 1973, publicada na extinta revista soteropolitana *Código 1* (Salvador: Editor Erthos Albino de Souza, 1974).

Figura 30. Capa de *Noigandres 1* (1952)



Fonte: BANDEIRA, 2002, p. 13

Antes de prosseguir, deixo bem claro que não tenho (ainda) como responder a essas perguntas de maneira categórica ou definitiva, mas posso apresentar e discutir aqui alguns de

meus *insights* e hipóteses sobre esses temas, surgidos principalmente a partir da minha leitura e reflexão sobre documentos e depoimentos de época, balizadas por algumas referências teóricas: é o que se segue nas páginas deste e do próximo capítulo.

4.2. UM CHAPÉU DE TRÊS PONTAS

Em primeiro lugar, voltemos à questão do *paideuma* noigandriano sem mulheres. Esse, é fato mais que conhecido, foi elaborado sob inspiração direta das ideias críticas de Ezra Pound, o qual já havia anteriormente selecionado o seu, dentro do qual existe a presença de mulheres, mas de forma exígua: no seu célebre *ABC da Literatura*, publicado pela primeira vez em 1934, apenas a grega da Antiguidade Safo de Lesbos foi apontada como portadora de uma obra digna de ser lida, relida, traduzida e retraduzida pelos futuros candidatos a poetas (Figuras 31 e 32):

Coloquei o grande nome de Safo na lista *por sua antiguidade e porque tão pouco resta de sua obra que tanto se pode lê-la como omiti-la. Se vocês a leram, saberão que não há nada melhor. Não conheço melhor ode que a POIKILOTHRON. Para mim, Catulo foi o único que conseguiu dominar a arte métrica de Safo* (POUND, 2003, p. 49, os grifos são meus)

No mais, a bela Safo se encontra, segundo o mesmo Pound, sem companheiras de gênero e ofício à altura. Por isso, está sozinha naquele rol: solitária *membra feminina de honra* do *paideuma* poundiano. Já quando este falou da prosa, mencionou apenas o nome da romancista inglesa Jane Austen, mas isso quase *en passant* e não sem alguma dose de ironia, dando a entender que aquela autora seria recomendável *apenas para iniciantes na arte de escrever, e isso em caráter de segunda referência*:

A chamada prosa de diversos séculos está relacionada com a “estrutura da sentença” (ou, pelo menos, os seus professores a recomendarão por isso). (...) *Se você só lê inglês, comece por Fielding. Aí está um fundamento sólido.* Sua linguagem não é nem amarrada nem só ornamento. (...) *Depois disso, eu suponho que seria o caso de recomendar a Senhorita Jane Austen.* E assim a lista termina, i. e: (...) *A lista das coisas próprias para se ler uma hora antes de começar a escrever*, o que é diferente de um leitor não-candidato a escritor pode perlustrar para seu entretenimento. (Idem, p. 70, os grifos são meus)

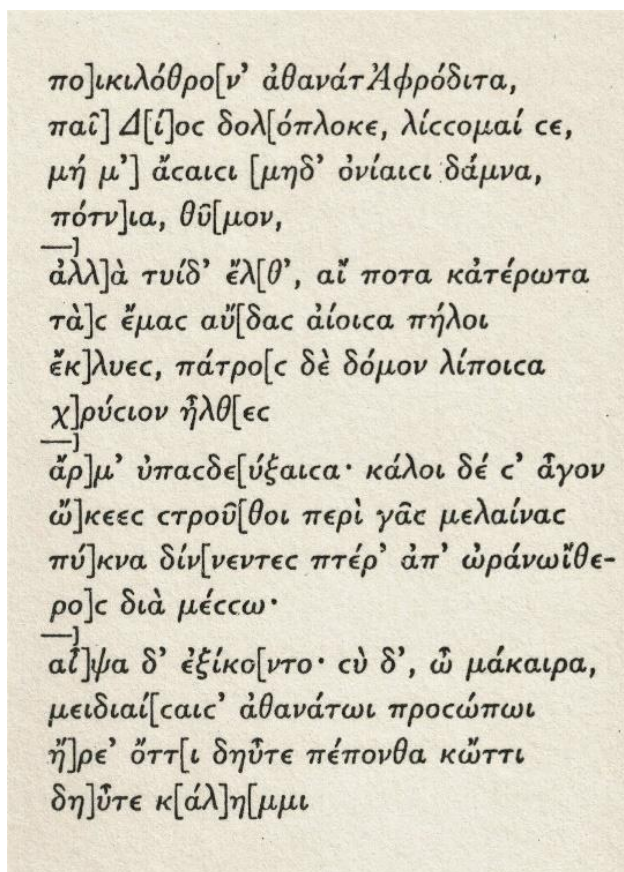
No mais, todos os outros poetas que ele evocou foram homens: *Homero, Li Tai Po, Catulo, Ovídio, Guillaume de Poitiers, Bertrand de Born, Bernard de Ventadourn, Arnault Daniel, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, François Villon, William Shakespeare, John Donne,*

Mark Alexander Boyd, Edward Fitzgerald, Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Jules Lagfargue...

E nisso, já foi dito aqui, os membros de Noigandres acabaram por segui-lo de maneira ainda mais radical, na composição de seu rol de referências fundamentais.

Porém, acredito que pelo menos uma outra poeta, contemporânea da própria Stein e igualmente estadunidense (senão ainda mais), também chegou a ser seriamente cogitada (ao menos por Décio Pignatari) para nele ser incluída, mesmo que no final tenha sido igualmente descartada: a performática Miss Marianne Moore, sempre vestida com sua capa preta e seu indefectível chapéu de três pontas de “mosqueteiro”, marcando presença em saraus poéticos, lutas de boxe ou partidas de beisebol pela cidade de Nova York afora.

Figura 31. Safo de Lesbos. Reconstituição da *Ode à Afrodite (Poikilothron)*



Fonte: FONTES, 1992, p. 40

Figura 32. KHOURI, Omar. Transcrição da primeira estrofe da “Ode à Afrodite”, de Safo de Lesbos

de Safo:

.Frag. de ΠΟΙΚΙΛΟΘΡΟΝ'...

**Policromientronada imortal Afrodite,
linda filha de Zeus, urdidora de enganos;
não com dores nem mágoas me enchas o peito,
eu te imploro, Senhora!
[...]**

Fonte: KHOURI, 1998, p. 1

Moore foi referida rapidamente por Pignatari em um de seus depoimentos públicos mais antigos na imprensa brasileira, sendo que nele comentou um dos poemas-assinatura daquela poeta, “O Peixe”, de 1918 (Figura 33). Mas que essa rapidez não nos engane: Pignatari tinha coisas importantes em comum com Moore, ou lhe devia algumas dessas coisas, o que veremos um pouco mais adiante. Nesse depoimento que publicou no “Suplemento do Jornal de São Paulo” em 1950, ele incluiu seu nome em uma espécie de *proto-quasi-paideuma*:

A contenção de Eliot, o aparente desbordamento de Pound nos Cantos, *as aventuras silábicas de Marianne Moore*, o suave labirinto linguístico de Fernando Pessoa (etc.), mais a música, a pintura, o cinema, põem em xeque a forma mais ou menos aceita. (PIGNATARI, 2006, p. 20, os grifos são meus)

A proximidade entre Pound e Moore, nesse pequenino rol pignatariano, poderia ser apenas uma simples coincidência, mas o maior herói poético de Noigandres deixou elogios registrados à obra de sua conterrânea e colega de ofício - o que, já sabemos, não fez por Stein (muito pelo contrário). Ele suspeitava que Moore “estivesse entre os melhores poetas de sua

geração”, e que a mesma fosse praticante de um tipo de “modernismo mais puro”¹⁸². Ela se tornou conhecida dos principais poetas modernistas de língua inglesa em suas diversas viagens à Europa antes da Primeira Guerra Mundial: Wallace Stevens (de quem foi especialmente próxima), Hilda Doolittle (a qual publicou seus poemas), William Carlos Williams, T. S. Eliot e o próprio Ezra Pound, com quem trocou intensa correspondência a partir de 1918 e durante os anos de encarceramento do mesmo no St. Elisabeth Hospital, onde ela o visitava com frequência. Não concordava com seu fascínio por Mussolini e muito menos com seu desvio para o fascismo, e lhe deixou isso claro. Politicamente, identificava-se como republicana, tendo se envolvido secretamente nos tempos de faculdade com o movimento sufragista e pelo voto feminino nos EUA.¹⁸³

Moore nasceu em 1887, na cidade de Kirkwood, Missouri, no seio de uma família presbiteriana fervorosa: tanto o avô paterno quanto o materno foram pastores. Não conheceu o pai engenheiro mecânico e inventor, o qual foi internado em um hospital psiquiátrico antes mesmo do seu nascimento. Durante seus anos de formação escolar, foi especialmente interessada em disciplinas como Biologia e Química, mas acabou por formar-se em História, Economia e Ciência Política no Bryn Mawr College, uma prestigiosa faculdade de Artes Liberais para moças de elite na Pensilvânia, onde foi também colega de classe de Hilda Doolittle. Posteriormente, entre 1911 e 1914, lecionou disciplinas relacionadas a negócios na Carlisle Indian Industrial School, igualmente na Pensilvânia.

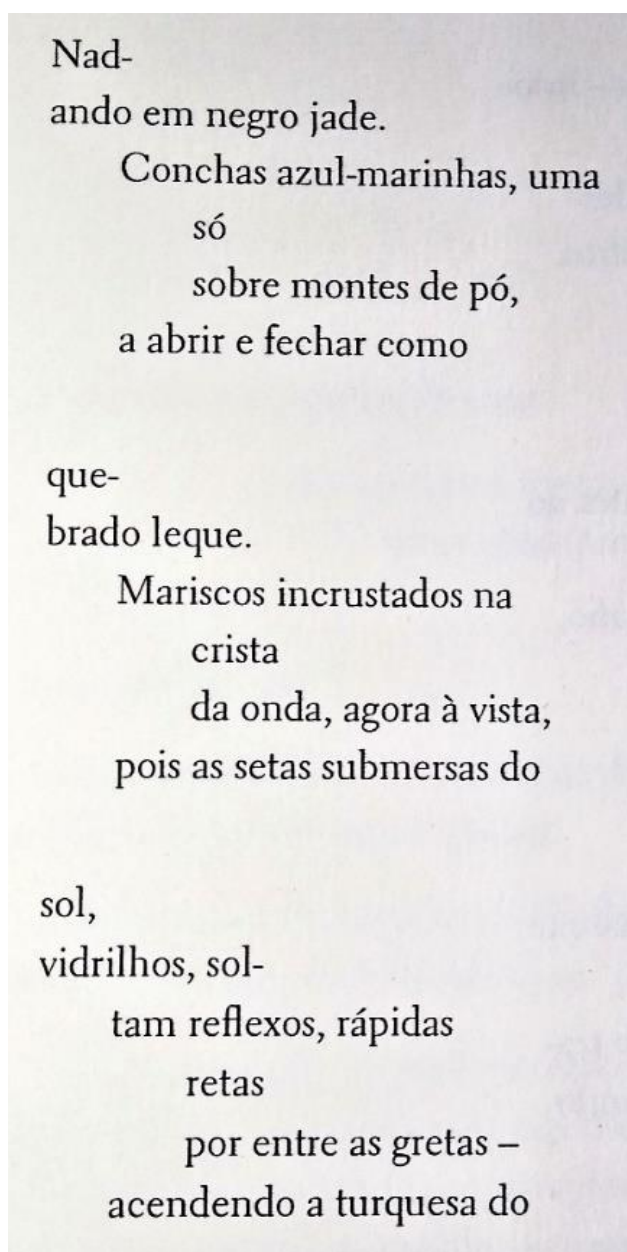
Suas duas principais facetas - a da cristã sincera e a da admiradora das ciências biológicas e exatas – estiveram sempre em franco intercâmbio em sua poética, deixando rastros por toda a sua obra. Começou a publicar seus poemas em 1915, mas seu primeiro livro,

¹⁸² Extraído de CHIASSON, Dan. *All about my mother: Marianne Moore's Family Romance*. In: <https://newyorker.com/magazine/2013/11/11/all-about-my-mother> (acesso em 06.09.2021)

¹⁸³ “O movimento sufragista foi um amplo movimento ocorrido em vários países democráticos do mundo, entre o fim do século XIX e o início do século XX, para organizar a luta das mulheres pelo direito ao sufrágio (voto). O sufrágio feminino foi negado no início das eras democráticas, em razão de uma organização sexista da política, que mantinha o domínio político nas mãos dos homens e excluía as mulheres com base na prerrogativa preconceituosa de que as mulheres eram incapazes de atuar no meio político. (...) O movimento sufragista representou também a primeira onda do feminismo. As mulheres que haviam estudado – em geral, filhas da classe burguesa – estavam reivindicando os direitos femininos à educação, ao trabalho em suas áreas de formação (vale lembrar que as mulheres pobres já trabalhavam nas indústrias e nas manufaturas há pelo menos 200 anos), ao divórcio e à participação política. O movimento sufragista foi o ápice dessa luta e, por isso, marcou a história do feminismo como o primeiro grande movimento pela luta contra o sexismo e a favor da igualdade de gênero”. In: <http://mundoeducacao.uol.com.br/politica/sufragio-feminino.htm> (acesso em 19.09.21)

Poems, só foi publicado em 1921 por obra de Hilda Doolittle – porém, sem a sua permissão. De 1925 a 1929, chegou a trabalhar como bibliotecária de meio período em Nova York (assim como também fez Duchamp em Paris), para onde se mudou com sua mãe e viveu o resto de sua vida. Em 1933, ganhou o Helen Haire Levinson Prize. Seus *Collected Poems* foram premiados com o Pulitzer Prize, o National Book Award e o Bollingen Prize.

**Figura 33. As três primeiras estrofes de “O Peixe” (1918)
Poema de Marianne Moore transcrito por Augusto de Campos**



Nad-
ando em negro jade.
Conchas azul-marinhas, uma
só
sobre montes de pó,
a abrir e fechar como

que-
brado leque.
Mariscos incrustados na
crista
da onda, agora à vista,
pois as setas submersas do

sol,
vidrilhos, sol-
tam reflexos, rápidas
retas
por entre as gretas –
acendendo a turquesa do

Fonte: CAMPOS et al., 2006a, p. 27

Excêntrica, sua figura aparentemente delicada e com ares de “vovó”, fantasiada com uma capa e um chapéu de três pontas pretos (Figura 34), podia ser encontrada em todo tipo de evento esportivo: adorava boxe e beisebol em particular, era grande fã de Muhammad Ali e torcedora fanática do Brooklyn Dodgers. Chegou também a se aventurar informalmente pelo universo da propaganda durante os anos 50, trabalhando com a equipe criativa da Ford oferecendo “nomes inspiracionais” para o desenvolvimento da identidade de novos modelos de carros. Em 1968, sofreu o primeiro de uma série de derrames cerebrais que minariam a sua saúde. Acabou falecendo em 1972, sem jamais ter se casado ou tido filhos.¹⁸⁴

4.3. POETAS, BISTURIS, FACAS E LÂMINAS

E para além do onipresente Pound, Moore também foi muito admirada e referenciada pelo poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto. Foi citada por ele em cinco de seus poemas: “O sim contra o sim” (em *Serial*, 1961), “A imaginação do pouco” (em *A Escola das Facas*, 1980), “Ouvindo em disco Marianne Moore”, “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore” e “Homenagem renovada a Marianne Moore” (em *Agrestes*, 1985), além de ter tido trechos de alguns de seus poemas usados como epígrafes por ele, tal como seu famoso verso/profissão de fé *imaginary gardens with real toads in them*¹⁸⁵, extraído do poema “Poetry” (OLIVEIRA, 2017, p. 147).

No poema “O sim contra o sim”, o pesquisador Fábio José Santos de Oliveira (Idem) ressalta que João Cabral se referiu a Moore nos seguintes termos:

Marianne Moore, em vez de lápis,
emprega quando escreve
instrumento cortante:
bisturi, simples canivete.

É uma imagem significativa, vinda do poeta que compôs “Uma faca só lâmina”, de profunda identificação. Factualmente, o “bisturi” de Moore foi a sua máquina de escrever, o instrumento privilegiado de seu ofício – e talvez isso explique algo sobre o tipo de visualidade inerente aos seus poemas. Ainda segundo Oliveira (Ibidem, p. 148), a poética de Moore é

¹⁸⁴ Os dados biográficos de Moore aqui apresentados foram obtidos no site www.poemhunter.com (acesso em 05.09.2021)

¹⁸⁵ “Jardins imaginários com sapos reais neles” (a tradução é minha).

caracterizada pelo uso de uma linguagem prosaica¹⁸⁶, retirada do cotidiano, de aspecto fortemente referencial. Também segundo ele, “Moore se utiliza da descrição numa linguagem a seco, mesmo quando com metáforas. O geral é que seu texto se configure como uma série de citações (em colagem direta do fragmento)” (Ibidem, p. 149). Mais ainda: “A sua realidade imagética, embora multifacetada, não é surrealista. Pelo contrário, é uma colagem da objetividade” (Ibidem).

Figura 34. Retrato de Marianne Moore (s.d.)



Fonte: <http://library.stlawu.edu/collection/marianne-moore-collection> (acesso em 05.09.21)

¹⁸⁶ O termo “prosaico” é aqui utilizado pelo autor para ressaltar que a linguagem poética de Moore está muito próxima da prosa enquanto linguagem corrente e fluente. De forma alguma quer significar prosaico em uma acepção negativa, enquanto sinônimo de “banal” ou “vulgar”.

Essa descrição nos leva diretamente para os princípios do método ideogrâmico de Pound, o qual radicalizou esse tipo de procedimento referencial e colagístico em seus *Cantos*. Além disso, Oliveira também enxerga em Moore outras características muito caras a Melo Neto: uma “precisão acurada (quase científica)” que a afasta da moeda corrente do lirismo retórico contra o qual tanto ele, quanto os poetas do grupo Noigandres se opuseram (OLIVEIRA, 2017, p. 150). Também em “Homenagem renovada a Marianne Moore”, encontramos um fragmento revelador dessa compreensão de João Cabral sobre o modo mooriano de compor:

E então mostrou, *sem pregação*,
com a razão de *sua obra pouca*,
que a *poesia não é de dentro*,
que é como casa, que é de fora;
que embora se viva de dentro
se *há de construir, que é uma coisa*
que quem faz faz para fazer-se
- muleta para a perna coxa
(MELO NETO apud OLIVEIRA, 2017, p. 161, os grifos são meus)

Sem pregação, obra pouca, poesia que não é de dentro, mas de fora, uma coisa que se faz para fazer-se... Ou seja, a obra poética de Moore seria uma *negação da retórica sentimental, a qual indicia um autoimposto rigor e demonstra o método construtivo de uma prática que (se) reflete*. Qualquer semelhança com os manifestos posteriores da poesia concreta definitivamente não será mera coincidência, e não me admira que sua obra tenha chamado também a atenção de Décio Pignatari.

Em Moore, precisão rima com concisão, no que a mesma se converteu também em uma antípoda de Gertrude Stein, assim como Pound e Joyce anteriormente, mas por outras razões¹⁸⁷. Ela pensou em estudar Medicina, e era particularmente fascinada pela disciplina dos laboratórios, da qual admitiu ter sofrido influência:

Did laboratory studies affect my poetry? I'm sure they did. I found the biology courses – minor, major, and histology – exhilarating. I thought, in fact, of studying medicine. *Precision, economy of statement, logic employed to ends that are disinterested, drawing and identifying*, liberate – at least have some bearing on – the

¹⁸⁷ *The Cantos* e *Ulysses*, comparados a *Tender Buttons*, são tudo, menos prosaicos e concisos.

imagination, it seems to me (MOORE apud OLIVEIRA, 2017, p. 156, os grifos são meus)¹⁸⁸

Precisão, economia de termos, lógica desinteressada... Muito embora já tenhamos visto que Stein buscava igualmente por “precisão” e “exatidão” em seus retratos, descrições e narrativas, ela definitivamente não era sintética em seus usos do vernáculo do inglês, para além da eleição e utilização de um vocabulário cada vez mais reduzido e pulverizado. Além disso, a poesia de Moore, assim como a de João Cabral e dos membros de Noigandres, também tem muito de *metapoesia*, de um *fazer poesia para refletir sobre esse mesmo fazer*: “escreve-se sob a forma de poesia para se negar a própria poesia”, ou fomentar “uma discussão metalinguística negativa” (OLIVEIRA, 2017, p. 153).

4.4. AVENTURAS SILÁBICAS DE VOZES VÁRIAS

Nisso, Moore parece ecoar o famoso depoimento-entrevista de Décio Pignatari, no qual o mesmo afirma que “na poesia interessa o que não é poesia”¹⁸⁹. Na verdade, os poemas do início da carreira de Décio Pignatari têm elementos em comum com os dela, sendo que ambos tinham um especial apreço por referências e imagens biológicas¹⁹⁰. Vejamos o que o mesmo disse sobre isso no depoimento já referido:

Acho que nunca consegui entender nada – vida, ideologia ou arte – que não incluía o biológico. *Mais precisamente, o corpo humano. Afetado por um outro corpo embutido: o signo.* Há o escrito com o corpo, como quer Sarduy. *Mas há também o corpo escrito com o signo, ou como um corpo sai da natureza e vira história.* “O esforço do animal em produzir uma vértebra”, a epígrafe que extrai do Benda para um poema da fase inicial do concretismo. Um pensamento sensível, digamos, um pensamento que oriente a sua sensibilidade. A sua sobrevivência. (...) *A linguagem está embutida no código genético: é mais do que um fígado ou um rim ou um coração.* (PIGNATARI, 1986, p. 46, os grifos são meus)

¹⁸⁸ “Os estudos de laboratório afetaram a minha poesia? Tenho certeza que sim. Eu achava os cursos de biologia – menor, maior e histologia – excitantes. Eu pensei, de fato, em estudar medicina. Precisão, economia de termos, lógica empregada para fins desinteressados, extrair e identificar, liberam – ao menos alguma participação nisso – a imaginação, é o que me parece”. (a tradução é minha)

¹⁸⁹ O depoimento-entrevista, concedido por Pignatari a Régis Bonvicino e publicado originalmente na revista *Inventiva*, pode ser encontrado também na revista *Código*, volume 11 (Editor Erthos Albino de Souza, Salvador: 1986), sob o título de CORPO SCRITO COM O SIGNO.

¹⁹⁰ Pignatari também fez extenso uso de imagens evocativas do ato (hetero) sexual, do falo masculino e do corpo feminino altamente erotizado por toda a sua obra poética, desde os seus primeiros poemas públicos dos anos 50 até os mais recentes. “O Jogral e a Prostituta Negra” (do qual falaremos mais adiante), “Organismo”, “Hambre” e “Bibelô” são alguns bons exemplos disso, mas outros mais ainda poderiam ser referidos aqui.

Já Moore preferia descrever animais e plantas, o que por vezes fazia com um requinte “laboratorial” de detalhes. No depoimento de 1950, vejamos o que Pignatari (2006, p. 26) destacou em “O Peixe”: “aí vemos as estrofes fluindo uma para dentro da outra, e a tipografia compondo o desenho caprichoso dos meandros que o peixe deixa na água”.

No poema citado, as estrofes de Moore demonstram um tipo de pensamento icônico que muito interessou a Pignatari - elas transcendem o simples caligrama com as suas “aventuras silábicas”: quebras abruptas nos versos fragmentando frases e palavras, mas são também um processo de transporte para o meio escrito, de recursos e nuances presentes na poesia oral. Antônio Risério, em um artigo de 1978 também incluído na revista *Código 11*, decifrou a natureza primeira da ligação entre Moore e Pignatari:

Por esse caminho, DP se responsabilizaria pelos deslocamentos iniciais de uma nova partida lírica brasileira. Na “farsa trágica” *O Jogral e a Prostituta Negra*, de 1949, o poeta realiza, sob o influxo das “aventuras silábicas” de Marianne Moore, seus primeiros experimentos. E fundamenta em termos críticos esta disposição inovadora (...) DP sintetiza: a poesia começou oral, utilizando um patrimônio comum de referências, em grupos sociais simples. A poesia escrita, ao contrário, surge numa contextura social bem mais complexa, onde o escritor vê diminuir, proporcionalmente, seu público, culminando no “monólogo” da atualidade, com o produto literário cada vez menos rentável e consumível. Conclusão: “*Sinto-me aventurado a acreditar que o poeta fez do papel o seu público, moldando-o à semelhança do seu canto, e lançando mão de todos os recursos gráficos e tipográficos, desde a pontuação até o Caligrama, para tentar a transposição do poema oral para o escrito, em todos os seus matizes*”. (RISÉRIO, 1986, p. 22, os grifos são meus)

Em “O Jogral e a Prostituta Negra”, poema de 1949 que já apontava para a trilha dos futuros experimentos de Pignatari e do grupo Noigandres, o então jovem poeta jundiaense-osasquense fez uso de, como ele mesmo o disse, “todos os recursos gráficos e tipográficos”, não só para emular dentro do texto impresso os efeitos declamativos de um jogral, como aventurar-se entre as sílabas em jogos com imagens e sentidos diversos, fundindo dessa maneira melopeia, fanopeia e logopeia. Vejamos, então, um fragmento do referido poema selecionado por Risério:

Tua al (gema negra) cova assim soletrada em câmara
lenta, levantas a fronte e propalas:
“Há uma estátua afogada...” (Em câmara lenta! – disse)
“Existe uma está –
tua afogada e um poeta feliz (ardo)

em louros!) Como os lamento e
como os desconheço!
Choremos por ambos.

Não é difícil perceber que o arranjo dos parêntesis e das quebras de linha geram possibilidades diversas de leitura, tirando imagens de dentro de imagens e sugerindo vozes várias. Risério identifica os termos “algema, algema negra, alcova, gema negra, negra cova” como uma “cova-série vocabular que aprofunda a atmosfera semântica”. Vale a pena transcrever também aqui, a aproximação que o ensaísta fez entre os experimentos de Pignatari e os métodos compositivos de Moore:

O verso termina no vocábulo “câmara” (quarto, aposento, alcova) num corte preciso: a lexia se completa na linha seguinte, “câmera lenta”, da terminologia fílmica (o enjambement, produzindo uma pausa entre “câmara” e “lenta”, alarga o tempo da enunciação, de modo a criar um correspondente material da velocidade indicada). *O mesmo se dá no corte “está/tua”, à la Marianne Moore. A palavra cai em câmera lenta, admitindo, na fissura, o possessivo “tua”.* Neste verso, o enjambement desarticula outro sintagma fixo (“ardo em louros”), *suspendendo o sentido para que outros vigorem no intervalo, com a ajuda de parêntesis: “feliz (ardo”, à la Cummings.* (RISÉRIO, 1986, p. 22-23, os grifos são meus)

Como já referido anteriormente, a poética de Pignatari tem importantes pontos em comum com a de Moore, e tendo realmente a acreditar que a mesma foi uma referência importante para ele em seus anos de juventude e formação, provavelmente via “aprovação prévia” de Pound. Mas, e isso não é um dado desprezível, Risério citou tanto Moore quanto E. E. Cummings como referências para o célebre “jogral de juventude” de Pignatari, e me parece que, assim como Gertrude Stein foi preterida por Noigandres em favor do mesmo Cummings como exemplo do uso dos “atomismos de linguagem”, o mesmo se deu com Marianne Moore em relação às “aventuras silábicas”. De qualquer maneira, me pergunto se, em algum *paideuma* particular e secreto, alargado e guardado dentro de sua mente, Pignatari não manteve Moore entronizada ao lado de Cummings e, quem sabe, até mesmo de Stein.

4.5. TUDO SOBRE A MÃE DE MOORE

Já vimos nos capítulos anteriores também que, aparentemente, Pignatari tinha uma visão bastante generificada e binária dos usos potenciais da linguagem, o que acaba desaguando na prática da poesia. O episódio narrado por Alice Ruiz e registrado no segundo

capítulo dá conta de que ele talvez considerasse a grande consciência sobre as questões estruturais da linguagem e o experimentalismo formal de Gertrude Stein, quase como “desvios de função”: ela a tinha e o praticava (podia ter e praticar) porque, na verdade, *não era uma mulher, mas um homem*. Ou, mais importante do que isso: *pensava e agia como um*. Lembremos ainda que, segundo a historieta contada por Ruiz, Pignatari considerava que quando mulheres escrevem, elas o fazem a partir de um *uso copioso* da linguagem enquanto *veículo de conteúdos internos a elas mesmas*, embebidos em psicologismo(s) ou misticismo(s) de ordem vária.

A escrita feminina emularia assim o próprio exercício da fala humana enquanto *veículo de narração*, mas o conteúdo dessa fala (sempre?) prolixa estaria (sempre?) em consonância com a sua (suposta) essência passiva e observadora, *sua natureza voltada para dentro*: uma psiquê que refletiria a (suposta) configuração de seus genitais. A mulher, então, não se dirigiria ao mundo *direta e positivamente*, mas o *introjetaria* para devolvê-lo *filtrado por suas inatas subjetividade e emotividade*. Dessa forma, teria Pignatari percebido Marianne Moore da mesma forma que percebia Stein - como uma *mulher masculinizada*, e, portanto, agindo e pensando em desvio de função no que concerne à “natureza” dos gêneros? Até o presente momento, eu não tenho conhecimento de outra historieta ou anedota biográfica sobre Pignatari que aponte para isso. Mas o senso comum, e o machismo-sexismo (ainda) reinantes nos EUA e no Brasil, com certeza apontaram-apontariam em Moore comportamentos “estranhos” para uma senhora presbiteriana de cabelos brancos: seu amor pelo boxe e pelo beisebol, suas aventuras pelo marketing da indústria automobilística, suas estranhas vestimentas de “mosqueteiro”, o celibato mantido por toda a vida, etc.

Pois se a identidade pública de gênero de Marianne Moore é mais do que evidente - apesar da capa e do chapéu, embaixo deles ela ainda era uma “vovozinha”, sua identidade de gênero privada, assim como a sua orientação sexual, ainda são um grande mistério, e há quem sustente a hipótese de que ela era, na verdade, assexual.¹⁹¹ Já sua mãe, Mary Warner Moore,

¹⁹¹ É importante deixar claro que o termo “assexualidade” não se refere à identidade de gênero de um indivíduo, mas sim a um certo tipo de orientação sexual: uma pessoa que se identifique como assexual poderá vir a se sentir romanticamente envolvida com outras pessoas de qualquer identidade de gênero durante a sua vida, mas não sentirá desejo sexual por ela, ou o sentirá de forma muito subliminar e rarefeita. De qualquer maneira, atualmente muitas pessoas assexuais vêm buscando por reconhecimento identitário na esfera pública, e por isso mesmo foram incluídas na sigla LGBTQIA+, representadas pela letra “A”. Ou seja, mesmo que se pudesse afirmar que Marianne Moore foi assexual, isso nada nos diria a respeito de sua identidade de gênero, a saber: se sentia-

manteve um relacionamento de quase dez anos com outra Mary, Norcross. Foi Norcross, uma sufragista convicta, que apresentou o movimento à jovem Marianne. Foi ela também quem a incentivou a se matricular e cursar a Bryn Mawr. Quando o relacionamento de sua mãe com Norcross desmoronou, Moore viu-se prisioneira do trauma da mesma, a qual tinha pavor de que a filha viesse a se interessar por quem quer que fosse, homem ou mulher, e assim a deixasse, sendo que muita gente parece realmente ter se interessado sexualmente por Marianne Moore em seus anos de juventude: de Hilda Doolittle e sua amante Bryher, passando por William Carlos Williams e outros tantos poetas modernistas de língua inglesa, muitos realmente quiseram dividir a cama com ela.

Porém, de 1918 até 1947, ano em que Mary Warner Moore veio a falecer, foi apenas com ela que a poeta dividiu (literalmente) a mesma cama estreita, impelida pelo medo patológico de solidão da mãe. Mary Moore foi também leitora privilegiada, crítica implacável e editora informal dos poemas da filha: extremamente negativa e exigente em suas opiniões e observações, exerceu grande controle sobre sua escrita. Os melhores poemas de Moore parecem ter nascido dessa sua estranha simbiose com a mãe, e a personagem de capa preta e chapéu tricorne só pôde surgir depois da morte dela, sendo que antes disso mal saía de casa, servindo como uma eterna dama de companhia.¹⁹²

4.6. NO SÓTÃO DA VOVÓ

E ainda no que concerne à sua poética, vale a pena sumarizar novamente suas principais características: *a busca pelo coloquial, a precisão e a contenção no uso das palavras e frases, o uso de referências e colagens, a construção de imagens pela via da descrição quase científica, sua oposição ao sentimentalismo, seus recursos gráficos espacializantes relacionados à máquina de escrever.*

Ela, já dissemos aqui, tinha alguns pontos em comum, e ao mesmo tempo estava em completo desacordo com os principais procedimentos de Gertrude Stein: afinal, se essa também fazia uso de um vocabulário bastante coloquial, o fazia através de uma linguagem

se mulher, homem ou mesmo como não-binária ou de gênero fluido (no mais, categorias de classificação inexistentes durante o seu período de vida).

¹⁹² Todas essas informações biográficas sobre Marianne Moore foram extraídas de CHIASSON, Dan. *All about my mother: Marianne Moore's Family Romance*. In: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/11/11/all-about-my-mother> (acesso em 06.09.21)

prolixa, repetitiva e cada vez mais pulverizada para descrever estados psicológicos e o próprio funcionamento da percepção, além de sua busca consciente pelo esgarçamento das estruturas aristotélicas do discurso convencional – algo que nunca esteve na agenda de Moore.

Vale lembrar também que Moore sempre se valeu da máquina de escrever, enquanto Stein só escrevia à mão. E que, como ela, jamais se casou com um homem, dependeu de alguém financeiramente ou teve filhos, vivendo na verdade uma espécie de “Casamento de Boston”¹⁹³ com a própria mãe (o que esta já havia feito anteriormente com Mary Norcross). Ambas também contaram com suas companheiras de vida como editoras particulares: Moore com a mãe, Stein com Alice B. Toklas. Tinham, portanto, “um teto todo delas” e uma grande liberdade para escrever, apesar da densa sombra materna que cobriu Moore durante a maior parte de sua vida. Já no caso particular de Stein, vimos no primeiro capítulo como a mesma desfez as “sombras” familiares que ela sentia que a ocultavam, de forma a brilhar sozinha no firmamento vanguardista parisiense.

Na verdade, alguns críticos estadunidenses tentaram “feminizar” a poesia de Moore, em uma tentativa de “normalizá-la” e torná-la mais compreensível e palatável ao grande público, como aponta Dan Chiasson¹⁹⁴:

Like the ostrich, she defied description: her career made mincemeat of the critics, usually men, who thought they were praising her. R. P. Blackmur said it was Moore's gift that drove her “to poetry instead of antimacassars.” Stanley Kunitz compared her mind to “your grandmother's attic”; John Updike likened the effect of her poems to “a sparkling clear, well-swept attic.” That manly man Robert Bly thought her work to be “a treasure house—a feminine one” of “knickknacks carefully arranged.” *She gets filed under “E” for “eccentricity,” but she belongs there under “engineering”: poetry was, for her, an applied art, a technology. It had what William James said the best words have: a “practical cash value.”* It is fitting that throughout her life she

¹⁹³ O termo “Casamento de Boston” está associado ao romance *The Bostonians* (1886), do estadunidense Henry James (no qual as duas personagens femininas principais coabitam sem a presença de uma figura masculina, sustentando-se sozinhas), muito embora o autor nunca o tenha utilizado. Descreve, no mundo estadunidense, a união não necessariamente carnal de duas mulheres, na qual ambas prescindem totalmente de um marido ou figura masculina. Diversas dessas uniões eram, de fato, lésbicas e, sendo assim, tanto a união de Moore com sua mãe, e a de Gertrude Stein e Alice B. Toklas, encaixam-se no termo. Em algumas delas, essas mulheres eram independentes financeiramente graças a alguma herança recebida, ou porque optaram por uma carreira em detrimento do casamento convencional (o que indica que haviam tido o privilégio de uma boa formação, inclusive universitária – muitas delas foram feministas e sufragistas). Em outras, duas mulheres se uniam justamente por necessidades materiais, em um acordo de apoio mútuo. Extraído e adaptado de http://pt.abcdef.wiki/wiki/Boston_marriage (acesso em 18.09.21)

¹⁹⁴ Extraído de CHIASSON, Dan. *All about my mother: Marianne Moore's Family Romance*. In: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/11/11/all-about-my-mother> (acesso em 06.09.21)

entered advertising competitions and, when Ford came calling, took the bait.¹⁹⁵ (os grifos são meus)

A poesia-engenharia de Marianne Moore, que conquistou a admiração de outro poeta-engenheiro-irmão no Brasil, talvez tenha soado aos seus críticos patrícios como *objetiva demais, e demasiadamente voltada para fora*... Era concisa demais e prolixa de menos, descritiva demais e emotiva de menos para ter sido composta por uma senhorita solteirona vivendo com a mãe. Foi convertida assim em um êmulo em palavras de “uma boa faxina com vassoura no sótão”, que é quando uma “vovó” poderia impor (se) certo rigor, exatidão e meticulosidade em seu labor... Ao menos, segundo esse tipo de *visão enviesada*.

Essa limitação da escrita feminina à sua natureza supostamente verbal e prolixa, emocional e interiorizada, é quase tão antiga quanto as teorias aristotélicas sobre a natureza e função dos gêneros. Lembremos que, para o velho Aristóteles, a ardente centelha divina da geração pertencia exclusivamente ao homem, sendo a mulher apenas um solo úmido e frio à espera de ser fertilizado pelo sêmen: Zeus foi capaz de gerar a gloriosa Atena através de uma dor de cabeça, mas quando Hera resolveu gerar um filho sozinha, o resultado foi um deformado Hefesto.¹⁹⁶ E no que concerne à relação mulher + poesia, inúmeros poemas pela história afora foram, e continuam sendo compostos a partir da imaginação (desejante e idealizante) masculina sobre a mulher.

¹⁹⁵ “Como o avestruz, ela desafiou a descrição: sua carreira fez picadinho dos críticos, geralmente homens, que achavam que estavam elogiando-a. R. P. Blackmur disse que foi o dom de Moore que a levou “à poesia em vez dos cosméticos”. Stanley Kunitz comparou sua mente com ‘sótão de sua avó’; John Updike comparou o efeito de seus poemas a ‘um sótão brilhante e bem varrido’. Aquele homem viril Robert Bly pensou que seu trabalho era ‘uma casa de tesouros — uma de mulher’ de ‘bibelôs cuidadosamente organizados’. *Ela é arquivada em ‘E’ sob o termo ‘excentricidade’, mas ela pertence a ele sob o termo ‘engenharia’: a poesia era, para ela, uma arte aplicada, uma tecnologia. Tinha o que William James disse que as melhores palavras têm: um ‘valor prático de moeda corrente’*”. É justo que ao longo de sua vida ela tenha entrado em competições publicitárias e, quando Ford veio chamando, mordeu a isca” (a tradução e os grifos são meus).

¹⁹⁶ Atena, já vimos antes, graças à sua virgindade e eterno celibato, tinha o privilégio de portar lança e escudo, e de lutar lado a lado com os homens nas guerras e odisseias. Mesmo sendo igualmente divina, a Rainha do Olimpo Hera, enquanto esposa oficial de Zeus, não contava com a mesma liberdade... Já Hefesto, o deformado fruto das ousadias “partenogênicas” de Hera, tão feio e bruto quanto “masculino”, era o Senhor das Forjas do Monte Etna e patrono da indústria, que aqui pode ser entendida como o outro reino dos homens e o oposto do tipo de artesanía cultivada nos domínios de Penélope, e também de sua Mãe Hera enquanto a protetora de mulheres como Penélope: as “bem-nascidas” e “bem-casadas”, mães dos legítimos Telêmacos dos Ulisses. Essa conexão entre homens e indústria, e entre mulheres e artesanía (e desta com o telúrico, o mítico, o primitivo, o tradicional), será evocada mais adiante nos próximos capítulos, e estendida ao campo da poesia. Em tempo, vale também ressaltar que Hefesto, nascido de uma deusa sem o concurso da semente de um deus, veio a ser um macho deformado, imperfeito. Já Atena, nascida da cabeça (da mente) de um deus, tornou-se uma “super-fêmea” que transcendeu sua natureza dita intelectualmente limitada, fraca e submissa.

4.7. DE MUCAMAS E MUSAS

Nesse quesito, os poetas de Noigandres, mesmo com a postura antilírica e antiromântica dos anos heroicos do movimento, não foram uma completa exceção à regra. Claro, isso é mais visível nos poemas que antecederam a *poesia concreta propriamente dita*, como aqueles que compõem a série “Poetamenos” de Augusto de Campos (Figura 35), de 1953, tão radicais em seu *approach* weberniano quanto cavalheirescos e erótico-amorosos, dedicados que eram para a sua musa-noiva na época: Lygia de Azeredo Campos. Neles, Lygia é cantada de maneira bela e fragmentária, polilíngua, policromática e polivocal por Augusto: *lynx-mãe-felyna-figlia-felix-sorella*. Nessas canções construtivas de amor e desejo, extraordinárias por seu experimentalismo, o poeta quer entrar no *inpubis figueiral*, no *paraíso pudendo* da sua musa: *irmãum gemeoutrem cima eu baixela e coraçambos...*

Figura 35. Augusto de Campos. Poema da série “Poetamenos” (1953)



Fonte: CAMPOS, 2014, p. 69

Já “Hambre”, de 1957 (Figura 36), bem menos cavalheiresco e muito mais cru em sua abordagem do desejo,¹⁹⁷ é um clássico exemplar dos poemas concretos mais ortodoxos da lavra de Décio Pignatari. De fato, nele não se pode encontrar um eu lírico claramente expresso em primeira pessoa, como o de Augusto em “Poetamenos”, pois que é um *ideograma do ato sexual entre homem e mulher*. Porém, a presença de um eu lírico masculino/desejante ainda pode ser intuída através de suas engrenagens: a relação entre o “homem/hombre” (palavra dotada culturalmente de nobreza e dignidade) e a “fêmea/hembra” (termo relacionado aos animais) se dá aqui no sobe-e-desce ou vai-e-vem da “fome/hambre” (necessidade carnal, visceral).

Figura 36. Décio Pignatari. “Hambre” (1957)



Fonte: BANDEIRA; BARROS,, 2008, p. 240

As palavras horizontais do poema movimentam-se num eixo vertical, como em uma cópula, e a fêmea/hembra pode ser entendida como a “necessidade” que faz com que o homem/hombre “desça” e oscile entre seu status de dignidade e a animalidade. Essa mesma fêmea/hembra, tanto no ato sexual quanto simbolicamente-graficamente, está sempre abaixo: por “natureza”, parte da “natureza”? E estaria ela levando o homem/hombre a “descer” novamente a *via dos instintos*? Mesmo na coluna final, quando a fome/hambre troca de lugar com a fêmea/hembra ao ser posicionada como a palavra mais baixa, continua abaixo do homem/hombre: ao fim do coito, homem e fêmea aproximam-se fisicamente e “dormem abraçados”. Essa aproximação pode ser também afetiva, mas de qualquer maneira, graficamente e por todo o poema, a fêmea/hembra permanece sempre abaixo de

¹⁹⁷ O poema foi publicado pela primeira vez em 1958, incluído em *Noigandres* 4.

homem/hombre. E para além disso tudo, o uso da língua espanhola, na qual todos esses achados gráficos, fonéticos e semânticos estão presentes, acaba por agregar ao poema o mesmo *ethos* que normalmente se atribui aos espanhóis como um povo bastante sexual e visceral - uma civilização que produziu artistas e poetas soberbos, mas que é igualmente conhecida pela virilidade de seus “hombres”.

E falando ainda sobre essa presença (manifesta ou subliminar) de “musas concretas”, há também um poema de Haroldo de Campos do qual gosto muito: “Ode (explícita) em defesa da poesia no Dia de São Lukács”. Nele, o poeta vai caracterizando-a em relação à visão daqueles que a ela se oporiam, usando imagens que partem do fato de que a palavra “poesia”, em português, é feminina: *prima pobre, fêmea contraditória, mais putifária que a mulher de Putifar, mais Ofélia que hímen de donzela, divisionária rebelionaria visionária, dragonária agônica de asas de sífilis, lumpenproletária, vigária, elitista piranha do lixo...* São alguns dos termos e expressões de que se valeu Haroldo para descrever os maus tratos sofridos pela poesia durante a História. Porém, não é qualquer poesia que mereceria tanta oposição, mas aquela que era-é perseguida *por não ter mensagem e cujo conteúdo é a sua própria forma*: “e porque és feita de palavras / e não sabes contar nenhuma estória / e por isso és poesia / como Cage dizia”.¹⁹⁸

O poema em questão é de uma riqueza inesgotável, tanto no uso de palavras comuns quanto na cunhagem de palavras-valise, mas também pelo seu desfile de imagens impactantes e repletas de referências eruditas, bem à maneira de Haroldo de Campos. Nele, a poesia é mesmo um ser feminino - às vezes menina, às vezes fêmea-animal selvagem (“ana akhmátova te viu / passeando pelo jardim / e te jogou nos ombros / feito um renard / de prata mortuária”), mas em diversos fragmentos é também representada como um *misto de musa e amante* daqueles que a amaram-amam e defenderam-defendem:

e jakobson roman
(amor / roma)
octogenário plusquesexappealgenário
acaricia com delícia
tuas metáforas e metonímias
enquanto abres de gozo
as alas de crisoprásio de tuas paronomásias

¹⁹⁸ Vali-me de uma versão do poema publicada na revista soteropolitana *Código 11* (1986, p. 49-53), mas o mesmo foi publicado pela primeira vez na revista paulistana *Zero à Esquerda*, em 1981. Posteriormente, em 1985, foi reunido a outros e publicado como caderno em *A Educação dos Cinco Sentidos*, livro do próprio Haroldo de Campos.

e ele ri do embaraço austero dos savants

e agora mesmo aqui mesmo neste monte
alegre das perdizes
dois irmãos siamesmos e um oleiro
de nuvens Pignatari
(que hoje se assina signatari)
te amam furiosamente
na garçonnière noigandres
há mais de trinta anos que te amam
(...)

(CAMPOS, 1986, p. 51, os grifos são meus)

Confesso que a imagem de um Roman Jakobson “plusexappealgenário” tendo relações sexuais com a poesia, acariciando suas metáforas, metonímias e paronomásias como quem acaricia seios ou devassa um baixo-ventre, tanto me fascina quanto me diverte. Mas acho ainda mais impactante a imagem de Noigandres como uma *garçonnière* onde, por mais de trinta anos, os irmãos siamesmos e o oleiro signatari com ela se encontraram e *furiosamente a amaram*. Entre outras coisas, porque essa era uma palavra muito conhecida pelo *bon vivant* Oswald de Andrade, que com certeza teve seu pequeno apartamento para encontros amorosos na pauliceia (assim como seu *alterego* João Miramar, protagonista de seu célebre romance cubista). Claro, é importante tornar claro que este poema memorialista pertence a um momento da carreira desses poetas, em que a ortodoxia concreta já havia cumprido seu papel e preparado o terreno para experiências outras: não é um poema de juventude, mas sim do fim da década de 80.

Em outro texto de Haroldo de Campos, igualmente publicado em *Código 11*, o “Jubilário Trintenário”, escrito à maneira do *Finnegans Wake* de Joyce, ele volta a caracterizar a relação de Noigandres com a poesia em termos eróticos:

Tanta broca no mundo botaram com suas terrorias ex três mistas e seus três jeitos três variantes, esses três réus magos, que todos unavoce se arrabilaram: *pois não é que os três varrões voladores de tumbas estão querrindo desflorar a núltima folor do lássio?* (Crime na Flora!), berregou histeruivante o Gullarte, dedejando uma violade-rua. *A moçoila beladormida em sua cama virginália, com franciscasjúlias mucamas e farfâniopeixotos baladinos* abrilharando o seu sorriso-para-a-sociedade, e os três malazartes nãoque estão repiratando doutrinas sexóticas no fundo solaral do quintalal de bananicas? Repolho neles, que nessa sua *mallarmeada rejoyceante arcabuzam impounderados* reacordando a dormida e estragando a comida e felizes da vida! (*Aiaiai! – suspira a dormizela, I’m cummings!...*). Horrorbjete-se que a *subdesenvoluída virgemoça em quezíla não se presta a imprudências avançadas vã-guardeiras* a suas p’rendas domésticas, pois à dextra e à sinistra todos sabem que se

ressalva impálida e pucela para bodas com broas do melhor milharal verdamarell
(CAMPOS, 1986, p. 69, os grifos são meus)

O texto faz referência à antiga resistência, por parte dos críticos e poetas da chamada “Geração de 45”, à atuação inegavelmente renovadora do próprio Grupo Noigandres e sua recuperação do legado mais radical do modernismo paulista. Valendo-se do humor, Haroldo nos conta aqui também sobre o retorno deliberado às formas e ao gosto parnasiano no ambiente literário brasileiro daquelas décadas, em oposição às conquistas modernistas anteriores – principalmente o legado oswaldiano. Para tanto, toca em uma ferida curiosa: o *puritanismo sexual* que caracterizou esse retorno ao parnasianismo. Antônio Risério sintetizou de maneira precisa o que estava em jogo nesse retorno-reação a uma estética do passado¹⁹⁹:

Sua preferência pelo *sermo nobilis* (o preciosismo verbal) e pelas formas fixas (especialmente o soneto) é programática. Assim como programático é o culto de uma expressão regrada, “disciplinada”, sem largos voos, metafóricos ou outros. Cuidados rítmicos, rítmicos e métricos predominam sobre a linguagem e o pensamento – aquela, pobre; este, escasso. Trata-se, além disso, de uma poesia de eunucos, tímida e sublimada, esquivando-se, sistematicamente, à abordagem direta de temas sexuais. Resultado: uma expressão estética à parnasiana, “neo-parnasiana”, cujo registro literário exige, do leitor, uma paciência chinesa. (RISÉRIO, 1986, p. 20, os grifos são meus)

De maneira autoparódica e carnavalizada, ele nos conta aqui como os jovens poetas concretos acabaram por (re)deflorar uma poesia (re)“conformada” como “virgemoça”, porque purificada dos anteriores “excessos dionisíacos” de um Oswald de Andrade, por exemplo... Uma poesia que tinha como “mucama” a poeta paulista Francisca Júlia, e o romancista-higienista baiano Afrânio Peixoto como “baladino” (fusão joyceana das palavras “balada” e “paladino”). Segundo o poeta, em sua “mallarmeada rejoyceante”, os “impounderados” membros de Noigandres fizeram a poesia brasileira gozar novamente (“I’m cummings!”), ao reencontrar esse legado oswaldiano perdido.

¹⁹⁹ Antonio Risério (1986, p. 20-21), escrevendo sobre a “Geração de 45”, ressalta que este é um termo de contorno “geracional” sem fronteiras mais precisas. Tanto que sob essa mesma classificação, poetas como João Cabral de Melo Neto e Péricles Eugênio da Silva Ramos, definido por ele como “inábil artesão de mãos pesadas”, foram equivocadamente aproximados e reunidos. Ainda para Risério, a Geração de 45 “representou um retrocesso e uma recaída”. Segundo o ensaísta, ela significou “o retorno ao talho parnasiano, erigindo o passado em norma, museologicamente, e negando validade às veredas prospectivas. (...) uma volta ao passado literário, a uma sensibilidade pré-modernista, exatamente no limiar da fulminante arrancada tecnológica do século 20”.

Nesses dois textos, mas principalmente no primeiro, a poesia é *metalinguisticamente musa de si mesma*: personificada como mulher-amante para que melhor se pudesse traduzir a paixão dos poetas concretos *pela linguagem em si e seus meandros*. Mas, na verdade, o que mais me chamou a atenção foi a rápida referência feita à paulista Francisca Júlia (Figura 37) como *mucama* da poesia “virginal” do parnasianismo: uma imagem nada lisonjeira, diga-se de passagem, mas que é ao mesmo tempo bastante reveladora e pode nos ajudar a prosseguir nessa reflexão sobre as relações entre a poesia concreta da década de 50, e as concepções de gênero então vigentes. Para tanto, voltemos mais uma vez ao dicionário:

Mucama (s.f.): 1) criada; mulher negra e jovem que *auxiliava sua senhora com os afazeres domésticos ou servindo de companhia em passeios*. 2) (por extensão) ama de leite; aquela que amamentava os filhos de seus senhores. Etimologia: forma alternativa do quimbundo: *makamba*, de *kamba*. Principais sinônimos: criada, mucamba²⁰⁰. (os grifos são meus)

O termo é carregado dos sentidos mais negativos, desde a sua aplicação original para a classificação de uma modalidade de escravidão feminina que foi tão comum entre nós, repleto que é de racismo, classismo e ausência de sororidade, passando pelas imagens que ainda abarca atualmente, relacionadas à *subalternidade, subserviência e dependência feminina de toda ordem*. A mucama (Figura 38) era alguém que vivia em função das vontades e necessidades imediatas de sua senhora, assim como aquela vivia em função das vontades e necessidades de seu senhor (pai, irmão mais velho, marido ou filhos), poupando-a das lidas domésticas mais pesadas e garantindo assim o seu tempo de ócio, tendo muitas vezes que ceder seu leite para os filhos desta, deixando assim de amamentar os seus próprios.

Jacqueline Ferreira Borges, citando Muzart (2017, p. 1), nos diz que a vida dessas sinhás e sinhazinhas oitocentistas servidas por suas mucamas “girava segundo os homens, em torno do lar, filhos, festas, moda, igreja, os próprios homens”. Ainda segundo essas autoras, o que fazia uma mulher *ser mulher* na virada do século XVIII para o XIX era “a beleza, o encanto, a graça, a timidez”. Desta feita, “*as mulheres eram representadas por personagens de autoria masculina, que reproduziam suas impressões misóginas a respeito do feminino. (...) Se mencionadas, ocupavam e reforçavam estereótipos construídos acerca da mulher tradicional*” (Idem, os grifos são meus). E quais seriam esses papéis? “Sujeita, passiva, dócil, fraca, criança,

²⁰⁰ Verbete extraído de *Dicio*, aplicativo para celular (acesso em 18.09.21).

escrava – adjetivos significativos para encerrar um modo de ser mulher ou uma concepção de feminino que correspondesse às expectativas sociais determinadas pelos próprios romances” (VERONA apud BORGES, 2017, p. 1).

Figura 37. Retrato de Francisca Júlia. (s.d.)



Fonte: recantodasletras.com.br (acesso em 18.09.21)

Figura 38. Jean-Baptiste Debret. *Um diner brésilien* (1827)



Fonte: JEAN-BAPTISTE DEBRET – UN FRANÇAIS À LA COURT DU BRÉSIL, 1816-1831, 2000, p. 15.

As mucamas são, infelizmente, tão antigas quanto a cultura ocidental - *afinal, o que seria Euricleia em relação à Penélope, senão isso: uma mucama helênica?* E para além disso, a verdade é que as diferenças entre mucamas e senhoras eram-são²⁰¹ muito mais *de grau* do que outra coisa, organizadas dentro de uma hierarquia socioeconômica injusta que legitima a exploração dos corpos de uns/umas por outros/outras, porque ao fim, ambas estavam igualmente submetidas à *vontade última e soberana de seus senhores*. Por isso mesmo “eram escassos os lugares reservados ao feminino, e muitas regras rodeavam a mulher oitocentista: maneiras exatas de como agir em público; como obedecer ao homem, fosse ele pai ou marido; *quais eram os limites que elas poderiam chegar*” (BORGES, 2017, p. 2, os grifos são meus). Vejamos o que Verona, citada por Borges, tem a nos dizer a respeito disso:

²⁰¹ Muito embora a escravidão não seja mais permitida entre nós (ao menos oficialmente, tendo sido abolida no Brasil em 1888), isso não significa que em diversos lares de classe média e alta brasileiros, as relações entre patrões e empregados, e entre patroas e empregadas, não sejam marcadas por abusos e explorações de todo tipo. Afinal, para cada socialite que se dedica à sua rotina de beleza matinal, existe uma empregada doméstica envelhecida precocemente fazendo o seu café da manhã...

Na divisão de papéis sociais de acordo com o sexo, por exemplo, a mulher devia resguardar-se ao ambiente doméstico e frequentar lugares públicos somente em situação de lazer, mas nunca desacompanhada, é claro, *pois isso logo levantaria suspeita sobre sua reputação*. Dentro de casa, cenário mais frequente dos episódios romanescos, o “belo sexo” podia ocupar-se de algumas distrações: a costura, o bordado e as cantigas ao piano. Para algumas, a “vida traduzia-se em ler romance”, outras gostavam de aparecer mimosas e elegantes na janela ou dedicar-se aos cuidados com as flores. (BORGES apud VERONA, 2017, p. 2, os grifos são meus)

Mas há um fato curioso que gostaria de ressaltar aqui: no que concerne ao acesso ao espaço público e às relações entre os gêneros (inclusive sexuais), as ditas mucamas *acabavam por ser, paradoxalmente, “mais livres” que suas senhoras*, quase sempre aprisionadas em seus confortáveis lares e aos amenos “divertimentos” considerados femininos²⁰², sempre associados a todo tipo de *artesanato* aprendido com suas mães e avós, caracterizados pelo uso repetitivo das mãos dentro de rotinas previamente memorizadas, e mesmo a prática do piano não escaparia a essa lógica: *Penélopes sempre tecendo, sempre tecendo, sempre tecendo...*

Isso, quando as “obrigações” para com seus pais e filhos não lhes roubavam o tempo de “ócio”. Mesmo a leitura de romances, já vimos acima, tinha um papel “pedagógico” ao inculcar renovadamente nas suas mentes, os *limites de sua existência naquela sociedade*. O livre pensamento estava longe de ser uma atividade concebível para as mulheres de elite, e muito menos o uso da inteligência especulativa e da capacidade de criar: “valendo-se daquilo que, na compreensão dos escritores, seriam as suas características intrínsecas e invariantes, os romancistas locais não cansaram de destacar, por exemplo, o quão frágil física e psicologicamente era a mulher” (VERONA apud BORGES, 2017, p. 3). Esse ser tão débil, tal

²⁰² Não que essa “liberdade” fosse algo “bom”: duas modalidades comuns de exploração dos escravizados no Brasil dos séculos XVIII e XIX eram a dos “negros de tabuleiro” e “escravos de ganho”. Essas pessoas eram designadas por seus “senhores” para a prática do comércio ambulante, vendendo salgados, doces e bebidas alcoólicas nas regiões de mineração, ou então flores e outros pequenos bens nos centros de cidades como o Rio de Janeiro Imperial, por exemplo. Assim sendo, diversas mulheres escravizadas acabaram por circular pelos espaços públicos, enquanto as esposas de seus senhores, no máximo, podiam ir às missas em companhia dos mesmos. Mas o lado mais cruel dessa prática era o da complementação da mesma com a prostituição, como nos aponta Luciano Figueiredo (2015, p. 152-153): “A prostituição parece ter sido adotada como prática complementar ao comércio ambulante. No entanto, constituía atributo das escravas, empurradas muitas vezes a esse caminho pelos seus proprietários”. Há registros de que algumas delas teriam sido impelidas a isso não por seus senhores, mas *por suas senhoras*. Um dos mais chocantes é o que nos conta da “denúncia feita ao visitador episcopal contra Catarina de Sousa, *preta forra*”, a qual mantinha e explorava, inclusive sexualmente, suas próprias escravas (os grifos são meus).

como o concebia Aristóteles, não possuía a capacidade de guiar a si próprio, que dirá de agir positivamente sobre o mundo ou mesmo de pensar formas novas. A elas, para além de sua “razão de ser” e “tarefa-mor” de “reprodutora”, restaria somente a reprodução mecânica das pequenas e delicadas formas do repertório dos ofícios tradicionais: um passivo e previsível jardim de flores bordadas. E por isso, no que concerne à ligação de Francisca Júlia com o parnasianismo, ou mais ainda, com a prática da poesia em si, chamá-la de mucama é quase o mesmo que *esvaziá-la de qualquer agência ou voz ativa, e negar totalmente qualquer mérito, ou mesmo relevância* (no mínimo histórica) para a sua obra, caracterizando-a como simplesmente estética e ideologicamente subserviente a um movimento poético considerado decadente.

Mas a memória do furor dos tempos da luta pela poesia concreta nascente pode justificar o uso de imagem tão desabonadora? O enfrentamento de Noigandres contra o neoparnasianismo da Geração de 45 não era só justificável, como foi essencial para o futuro do cenário literário e poético nacionais, e não tenho a menor dúvida de que a recuperação e reinterpretação do legado oswaldiano pelos Poetas das Perdizes foi um total *turning point*, em um daqueles momentos da História das Culturas e das Mentalidades em que os grupos humanos voltam suas cabeças para trás, mas para a direção errada: a reacionária. Não foi uma luta fácil, e os meios furiosos e apaixonados que empregaram enquanto “retaguarda”, como os classifica Perloff, são justificados completamente pelos fins que, ao fim, alcançaram. Mas mais de trinta anos depois, mesmo que em claro tom de paródia, caracterizar Francisca Júlia como “mucama” parece agressivo demais, e justo de menos. Afinal, apesar da importância de sua dimensão formal, as palavras não deixam de ter o peso de sua significação social.

4.8. MUSA IMPASSÍVEL

Já do ponto de vista biográfico e factual, nada poderia ser mais diferente da experiência de vida da própria Francisca Júlia: a poeta nasceu da união de um pai advogado, Miguel Luso da Silva, e de uma mãe professora, Cecília Isabel da Silva. Também teve um irmão poeta, Júlio César da Silva, gozou de considerável reputação ainda em vida e foi conduzida à posteridade poético-literária sob o título de “Musa Impassível”, mesmo título que deu a dois de seus mais famosos sonetos:

Musa Impassível I

Musa! Um gesto sequer de dor ou sincero
Luto jamais te afeie o cândido semblante!
Diante de Jó, conserva o mesmo orgulho; e diante
De um morto, o mesmo olhar e sobreceño austero

Em teus olhos não quero a lágrima; *não quero*
Em tua boca o suave e idílico descante.
Celebra ora um fantasma anguiforme de Dante,
Ora o vulto marcial de um guerreiro de Homero.

Dá-me o hemistíquio d'ouro, *a imagem atrativa;*
A rima, cujo som, de uma harmonia cebra,
Cante aos ouvidos d'alma; a estrofe limpa e viva;

Versos que lembrem, com seus *bárbaros ruídos,*
Ora o áspero rumor de um calhau que se quebra,
Ora o surdo rumor de mármore partidos.
(os grifos são meus)

Musa Impassível II

Ó Musa, cujo *olhar de pedra, que não chora,*
Gela o sorriso ao lábio e as lágrimas estanca!
Dá-me que eu vá contigo, em liberdade franca,
Por esse grande espaço onde o impassível mora.

Leva-me longe, ó Musa impassível e branca!
Longe, acima do mundo, imensidade em fora,
Onde, chamas lançando ao cortejo da aurora,
O áureo plaustro do sol nas nuvens solavanca.

Transporta-me de vez, numa ascensão ardente,
À deliciosa paz dos Olímpicos-Lares
Onde os deuses pagãos vivem eternamente,

E onde, num longo olhar, *eu possa ver contigo*
Passarem, através das brumas seculares,
*Os poetas e os Heróis do grande mundo antigo.*²⁰³
(os grifos são meus)

Os dois sonetos são profundamente representativos do mais caro ideal do parnasianismo, a saber: a tal “impassibilidade” enquanto uma qualidade superior, *apolínea*²⁰⁴.

²⁰³ Disponíveis na íntegra em <http://www.escritas.org/pt/t/12242/musa-impassivel> (acesso em 18.09.21)

²⁰⁴ Termo relativo ao deus grego Apolo, divindade solar patrona da música e da poesia, mas também da profecia. Sua imagem é evocada como sinônimo de beleza serena e equilíbrio dos sentidos. Seu oposto seria o termo “dionisíaco”, proveniente de Dioniso, a divindade grega protetora das artes dramáticas, a qual era cultuada através da dança, da embriaguez e do transe. Dessa feita, Dioniso é uma imagem de êxtase desregrado, de desequilíbrio e excesso. Os parnasianos pretendiam-se apolíneos, e igualmente a posterior Geração de 45, a qual rejeitou completamente o legado do dionisíaco Oswald de Andrade.

A poeta não ganhou seu apelido à toa, e foi considerada por diversos especialistas como aquela que melhor encarnou o ideário desse movimento entre nós:

Vinda após a consagração dos mestres, Francisca Júlia estreou com um livro, *Mármore*, que logo a alçou ao nível daqueles, tal a fidelidade, e mesmo a rigidez, com que praticava os princípios da escola. No entender de seu melhor crítico moderno, Péricles Eugênio da Silva Ramos, talvez só ela tenha atingido sistematicamente as condições de impassibilidade que o Parnasianismo, em tese, reclamava. (...) Como algum dos neófitos de segunda hora, porém, a poetisa atravessou a fronteira que a separava do Simbolismo, cujo ideário se afinava com as inquietações religiosas de sua maturidade: em *Esfinges*, já aparecem exemplos nítidos dessa nova postura espiritual e artística. (BOSI, 2013, p. 245, os grifos são meus)

De *background* professoral e origem burguesa, como todas as poucas mulheres com alguma expressão pública no Brasil daquelas décadas, ela contou desde a infância com o privilégio de acesso, “próprio” de sua raça e classe, a uma boa formação educacional, além do incentivo precoce à leitura. Sabia francês, possuía cultura literária e começou a escrever aos 14 anos, publicando seu primeiro livro aos 24 anos de idade. Antes disso, já havia publicado em jornais e revistas da época, o que a torna, segundo Borges (2017, p. 3), “uma das precursoras da inserção da mulher em espaços intelectuais”, e “em companhia de Julia Lopes de Almeida²⁰⁵, (...) uma das precursoras da literatura feminina no Brasil” (CAMARGOS apud BORGES, 2017, p. 3).

Porém, é muito pouco provável que sem o suporte de pais burgueses, de formação razoavelmente humanista e minimamente liberais nos costumes, além de um irmão poeta

²⁰⁵ Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) nasceu em Rio de Janeiro, e era criança quando sua família fixou residência em Campinas. Nessa cidade, aos 19 anos, publicou seu primeiro texto, no jornal *A Gazeta de Campinas*, por incentivo do pai, que descobrira que a filha escrevia às escondidas. Em 1884, começou a escrever para o periódico *O País*. Dois anos depois, foi viver em Portugal, onde publicou, em 1887, o seu primeiro livro, *Contos infantis*, em coautoria com sua irmã, Adelina Lopes Vieira. Casou-se com o escritor português Filinto de Almeida e, em 1888, de volta ao Brasil, publicou, em forma de folhetim, na *Tribuna Liberal*, seu primeiro romance: *Memórias de Marta*. Defendia a educação para as mulheres, o divórcio e o direito ao voto, além de refletir sobre o lugar da mulher no campo artístico. No início do século XX, experimentou a fama devido a seus textos e suas palestras. Foi uma das fundadoras da Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher, e a única mulher a participar da fundação da Academia Brasileira de Letras, inaugurada em 1897. No entanto, não ocupou nenhuma cadeira na instituição, já que muitos de seus colegas foram contra a presença de mulheres nas sessões da ABL. Contudo, o marido de Júlia ocupou a cadeira 3. Foi esquecida pela crítica especializada, sendo redescoberta só a partir dos anos 1980. Extraído e adaptado de <https://mundoeducacao.uol.com.br/literatura/julia-lobes-de-almeida.htm> (acesso em 16.10.21). Certa vez, a autora escreveu: “Não há meio de os homens admitirem semelhantes verdades. Eles teceram a sociedade com malhas de dois tamanhos – grandes para eles, para que os seus pecados e faltas saiam e entrem sem deixar sinais; e extremamente miudinhas para nós. (...) e o pitoresco é que nós mesmas nos convencemos disto! (apud TELLES, 2015, p. 408).

bem relacionado²⁰⁶, a jovem Francisca Júlia pudesse ter disputado, mesmo que discretamente, seu espaço no ambiente majoritariamente masculino, sexista e misógino das letras nacionais oitocentistas, até porque isso não ocorreria sem que houvesse franca resistência e oposição por parte daquele ambiente:

(...) os poetas daquele período demoraram a acreditar que *as poesias, tão cuidadosamente elaboradas, obedientes ao parnasianismo, marcadas pela perfeição dos versos e pelo culto à forma, fossem de autoria feminina*. Suspeitavam que se tratasse de um pseudônimo de algum poeta já conhecido e respeitado, *mas jamais que as poesias poderiam ter sido escritas por uma mulher*, demonstrando assim as marcas da misoginia e do desmerecimento ao qual o sexo feminino estava submetido. (BORGES, 2017, p. 3, os grifos são meus)

É curioso... O parnasianismo ressuscitado pela Geração de 45 foi denunciado pela poesia concreta nascente, entre outras coisas, como um retorno anacrônico a uma *artesanía autocentrada*, sentimentalóide e verborrágica do verso, quando a nova realidade nacional era a da *industrialização, do design e da comunicação visual*. Mas Francisca Júlia foi desacreditada no início justamente porque não se concebia que uma mulher pudesse manejar com tanta perfeição aquela “racionalidade formal” representada na época pelo arsenal métrico-metafórico da tradição ocidental.

O poeta Alexei Bueno (2017, p. 152) ressalta o “formalismo artificial” do parnasianismo e o identifica de perto com o que chama, com claro tom pejorativo, de “concretismo” (com ênfase no *ismo*), classificando-o como “o parnasianismo da ditadura militar”. Da mesma forma, para ele, o “parnasianismo fora o concretismo da república positivista” (Idem). Esse autor afirma que “quem bem cumpriu o programa parnasiano foi o concretismo: *proximidade das artes plásticas, rigor (mortis) formal, impassibilidade etc. etc.*” (Ibidem, os grifos são meus).

²⁰⁶ O irmão de Francisca Júlia, o poeta Júlio César da Silva, também era formado em Direito, tendo sido colega de turma do simbolista Alphonsus de Guimaraens, e tal como sua irmã, iniciou-se no Parnasianismo, experimentando também o Simbolismo. Foi ele que, em carta a Max Fleuiss, desfez o perverso equívoco que dava conta de que os poemas de sua irmã eram, na verdade, de autoria de Raimundo Correia. De vida bastante agitada (tentou ser padre e foi acrobata em um circo), tornou-se personagem de destaque da vida intelectual paulistana na virada do século XIX, tendo se tornado amigo íntimo de Monteiro Lobato, com quem colaborou como crítico literário para sua editora. Contou também com a simpatia literária de Vicente de Carvalho, poeta de prestígio, republicano e positivista, considerado um renovador da estética parnasiana. Extraído e adaptado de

[https://pt.wikipedia.org/wiki/J%C3%BAlio_C%C3%A9sar_da_Silva_\(escritor\)#:~:text=J%C3%BAlio%20C%C3%A9sar%20da%20Silva%20%28Xiririca%2C%2023%20de%20dezembro,Azevedo%20Cruz%20e%20Alphonsus%20de%20Guimaraens%29%20em%201895](https://pt.wikipedia.org/wiki/J%C3%BAlio_C%C3%A9sar_da_Silva_(escritor)#:~:text=J%C3%BAlio%20C%C3%A9sar%20da%20Silva%20%28Xiririca%2C%2023%20de%20dezembro,Azevedo%20Cruz%20e%20Alphonsus%20de%20Guimaraens%29%20em%201895) (acesso em 21.11.21)

Mas é necessário separar bem o joio do trigo ao acessar essas ideias de Bueno, uma vez que sua repulsa à poesia concreta, seus antecedentes modernistas e desdobramentos durante os anos 60 e 70, é total e declarado. Na verdade, muito embora Bueno considere o parnasianismo como “uma escola desimportante em todo o mundo” (2017, p. 212), sua (auto) visão elitista e idealizada do fazer poético como canto sagrado dos bardos²⁰⁷, faz com que seja bem mais tolerante com esse movimento do que com o da poesia concreta. Basta dizer que, para ele, “a Geração de 45 apareceu como uma natural reação às duas décadas de hegemonia estética do primeiro Modernismo entre nós”, o qual, ainda segundo ele, “se transformara numa nova camisa-de-força” (Idem, p. 356-366).

E para além de tudo isso, suas críticas mais imediatas à poesia concreta são as mais previsíveis possíveis: essa seria, segundo palavras suas, uma poesia que assumiu naturalmente a aceleração da obsolescência capitalista tecnológica, com um forte caráter sectário, e que o mesmo chega a relacionar ao das famigeradas igrejas neopentecostais brasileiras (Ibidem, p. 383). Mas, no meio de tanto horror tendencioso, há ao menos um *insight* desse poeta que me interessou:

Na verdade, o Concretismo e outras vanguardas são a *culminação de uma já velha tendência nacional pela materialidade, pela contração, pelo estático*, que já passou pelos avatares da Escola do Recife, da “poesia científica” de Martins Júnior, do “escultórico” do Parnasianismo, da “pedra” e do “seco” de João Cabral de Melo Neto, até chegar nelas. Trata-se daquele obscuro anelo pela retenção que o Dr. Freud atribuía, em suas generalizações espantosas, a uma regressão à fase anal da libido. (Ibidem, p.383-384, os grifos são meus)

Desnecessário dizer que suas tolas observações-difamações de extração supostamente freudiana, as quais ele deve ter considerado muito “inteligentes” e “espirituosas”, não me interessam em nada. Porém, assim como vimos em relação a Stein e Pound, os antípodas nunca são assim tão opostos: de fato, tanto em um movimento quanto em outro, encontramos sensibilidades voltadas ao formal e à materialidade dos meios, além de ideais de objetividade e de interpenetração entre linguagens (com destaque para uma representação mais ou menos visual dos conteúdos, ou do poema em si mesmo), cada um deles em diálogo com o ambiente histórico, sociocultural, tecnológico, científico e econômico de sua época.

²⁰⁷ Alexei Bueno é um representante atual daqueles inimigos da poesia “que não sabe contar nenhuma estória”, mencionados na ode de Haroldo de Campos anteriormente analisada.

Figura 39. Ouroboros representado em um tratado de Alquimia. (1478)



Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Ouruboros> (acesso em 16.10.21)

A Serpente da História, eu já disse uma vez aqui, de tempos em tempos morde a própria cauda, em um processo cósmico de renovação, mas ao mesmo tempo de repetição (Figura 39). Dessa feita, ao olharmos para trás, perceberemos que também para os “orfeus” oitocentistas, *forma* era coisa de homem porque *cosa mentale*, e a poesia ainda era uma *ágora* exclusivamente masculina. Para eles, já vimos, *o papel ideal da mulher era o de musa*, e como tal, de objeto privilegiado da *imaginação e idealização* desses mesmos homens letrados. Por isso há de se dar o devido valor para a trajetória e a obra de Francisca Júlia: “a inserção da mulher, como sujeito do discurso, no universo literário foi uma trajetória marcada por lutas, receios e impedimentos, percurso semelhante nas demais esferas sociais onde o feminino era obrigado a ficar sempre à margem” (SILVA apud BORGES, 2017, p. 4).

Além disso, o universo temático do parnasianismo não era percebido como “adequado” para senhoritas e senhoras: era *elevado demais* em sua antecipação das glórias do Olimpo, *racional e positivo demais* em seu *approach* do mundo e em sua busca pela *exata descrição* deste, via *formas equilibradas*, serenas e “impassíveis”. Como poderia a mulher, um

ser composto de *emotividade pura*, alcançar tal impassividade? A própria escrita sobre, para e mesmo *das mulheres* (quando ocorria) confirmaria tal tese:

A qualidade das primeiras produções não foi atribuída a ela, mas sim a um suposto pseudônimo, pois sua escrita não se assemelhava às demais produções femininas no período dos oitocentos. *Enquanto outras escritoras atentavam a tratar sobre a beleza e os aspectos da natureza, aos amores e fragilidades, Francisca Júlia escrevia sobre mulheres impassíveis. Ela se distanciava do sentimentalismo e da reprodução da realidade da mulher tradicional daquela época. (...) A escritora foi reconhecida como fiel representante do parnasianismo, apresentando poemas distantes do sentimentalismo, como esse movimento pregava. Ela não marcou só a literatura oitocentista, como também a inserção feminina nos espaços científicos, onde foi representativa e sua colocação deveria ser, até hoje, valorizada.* (BORGES, 2017, p. 5, os grifos são meus)

Em consonância com a vivência de sua mãe como professora, a poeta começou sua carreira de maneira “bem feminina”, escrevendo *poemas para crianças*, alguns em parceria com seu irmão Júlio César da Silva, mas a sua *magnus opus* foi mesmo *Mármore*, de 1895, reeditada sob o título de *Esfinges* em 1903 e 1908, mediante algumas supressões e acréscimos que traduziam, assim como o novo título, seus pendores místicos-religiosos-simbolistas. Chegou mesmo a dar uma conferência pública em 1908, na Câmara Municipal de Itu, chamada “A Feiticeira sob o ponto de vista científico”, a qual, suponho eu, devia estar embebida também de um “saudável” positivismo²⁰⁸, tão corrente na época. Na prática, nos diz Danilo Lobo (1991, p. 211) sua carreira de poeta durou cerca de doze anos: de 1891 a 1903. Ainda segundo ele, seria “um equívoco afirmar que teria abandonado a poesia em virtude do seu

²⁰⁸ O positivismo foi um sistema filosófico desenvolvido pelo francês Auguste Comte (1789-1857), o qual sustentava que a única forma de conhecimento, ou a mais elevada, é a *descrição de fenômenos sensoriais*. Comte afirmava que existiam três estágios nas crenças humanas: o teológico, o metafísico e, por fim, o positivo, assim chamado por se limitar *ao que é positivamente dado, evitando toda especulação*. Ele identificava esse estágio positivo com o *desenvolvimento técnico-científico e industrial*, sendo que em suas próprias obras, perpassa uma crença e um *otimismo no alcance da ciência* e nos benefícios de uma sociologia verdadeiramente científica. No século XIX, o positivismo associou-se também à teoria evolucionista e a qualquer tratamento naturalista das atividades humanas. Graças à sua preocupação com a reforma moral e intelectual das sociedades, dedicou-se a desenvolver e estabelecer uma “Religião da Humanidade”, a qual possuía um calendário de “santos” no qual figuravam personagens como Moisés, René Descartes e Adam Smith, entre outros, sendo que o papa era ele próprio. Nessa religião, o *Grande Ser da Humanidade* era cultuado sob uma figura feminina idealizada e inspirada em Clotilde de Vaux (amor platônico do filósofo, morta precocemente), tal qual uma espécie de Virgem Maria Positiva (Figura 40). O positivismo ganhou muitos adeptos entre os membros das classes médica e militar no Brasil na segunda metade do século XIX, tendo influenciado o movimento pela proclamação da República, em 1889, e pela Constituição, em 1891. Foi graças também à sua influência que o famoso lema de Comte (“o amor por princípio e a ordem por base, o progresso por fim”), o qual ainda pode ser lido na fachada do antigo Templo da Humanidade, no bairro carioca da Glória (Figura 41), passou a figurar na bandeira nacional, porém alijado do “amor”. (BLACKBURN, 1997, p. 65 e p. 304; e SIMON, 2012, p. 144-158; os grifos são meus)

casamento com Filadelfo Edmundo Munster”, um telegrafista da Estrada de Ferro Central do Brasil com quem se uniu por volta de 1909 (1991, p. 212).

Figura 40. Clotilde de Vaux como “o Grande Ser da Humanidade”, no altar-mor do Templo da Humanidade, na cidade do Rio de Janeiro



Fonte: <http://templodahumanidade.org.br/> (acesso em 21.11.21)

Sua história de amor com ele parece ter sido um fato capital em sua vida, a qual teve um final trágico que também contribuiu grandemente para a sua posteridade: em 1916, Filadelfo foi diagnosticado com tuberculose, o que levou a poeta a se isolar e a voltar-se para a espiritualidade, publicando cada vez menos poemas, voltados para esse tema e sob inspiração simbolista (a parte de sua obra voltada à religião, antes de ser expressão de sua “natureza” feminina, parece ter sido a expressão de sua busca por esperança). Seu marido veio a falecer em 1920 e, poucas horas depois da morte do mesmo, Francisca Júlia foi encontrada igualmente morta em seu quarto, fato que daria à sua biografia contornos de legenda e a levaria a ter sua musa eternizada em mármore por Victor Brecheret, para possível inveja de seus colegas poetas parnasianos do sexo masculino:

No mesmo ano do seu falecimento, um grupo de intelectuais liderado pelo senador e mecenas e José Freitas Valle, decidem entrar em contato com o Presidente do Estado de São Paulo, Washington Luís, para encomendar uma escultura a ser exposta no túmulo da poetisa. Com o parecer autorizando a construção da escultura póstuma, Freitas Valle entra em contato com um jovem escultor que estava como bolsista em Paris. (...) Tendo em mãos alguns poemas de Francisca Júlia, Brecheret realizou o trabalho de 1921 a 1923 em Paris. (...) O túmulo de Francisca Júlia no Cemitério do Araçá foi engrandecido com a Musa Impassível em 1923.²⁰⁹

Figura 41. Fachada do Templo da Humanidade, sede da Igreja Positivista do Brasil, na cidade do Rio de Janeiro



Fonte: <http://templodahumanidade.org.br/> (acesso em 21.11.21)

Danilo Lobo (1991, p. 216) ainda ressalta que, a parte das referências escultóricas clássicas tão parnasianas, Francisca Júlia tinha um fascínio particular pela pintura, e que,

²⁰⁹ Extraído de GARCIA, Glaucia. *A História da Musa Impassível*. In: <https://saopauloantiga.com.br/a-historia-da-musa-impassivel> (acesso em 19.09.21). A escultura ornou o túmulo da poeta localizado no Cemitério do Araçá, na cidade de São Paulo, por muitos anos. Foi retirada de lá por conta do alto estado de deterioração, devido aos efeitos da sua contínua exposição à poluição e à chuva ácida, e levada para a Pinacoteca do Estado, onde foi restaurada e encontra-se desde então em exposição permanente. Uma réplica da escultura, em bronze, a substituiu no túmulo de Francisca Júlia, e pode ser igualmente visitada.

“dotada de sentidos privilegiados, de uma sensibilidade à flor da pele, (...) reagia ao menor estímulo externo do mundo físico (...), criando, por vezes, imagens verdadeiramente sinestésicas”. Era assim, bastante descritiva sem ser sintética – afinal, seu respeito à ortodoxia formal do parnasianismo não a teria permitido. Sobre “Musa Impassível I”, o autor faz uma observação, no mínimo, surpreendente:

Nesse contexto, merece destaque o terceto final de “Musa Impassível I”, onde se podem ler estas palavras curiosíssimas: Versos que lembrem / com seus bárbaros ruídos, / Ora o áspero rumor de um calhau que se quebra, / Ora o surdo rumor de mármore partidos (...), é a ambição da poetisa de escrever um poema melodicamente bárbaro, preche de rumores ásperos e surdos. *Destarte, a aproximar-se a poesia de Francisca Júlia da música, só se poderia fazê-lo aludindo-se à vertente da música de vanguarda do século XX que procurou servir-se dos ruídos ambientais como elementos estética e musicalmente válidos*. (Idem, p. 217, os grifos são meus)

Os sonetos que emprestaram seu nome à estátua que a homenageia postumamente merecem uma atenção especial: ambos se complementam e funcionam como *uma profissão de fé* da poeta. No primeiro, poeta e musa fundem-se, e as recomendações que a primeira dá à segunda parecem, na verdade, lembretes que a poeta dá a si mesma: *não ceder ao luto e manter o orgulho* diante do patético (representado aqui pelo personagem bíblico Jó); rejeitar *o suave e o idílico*, ombrear-se *com os vates masculinos* da poesia ocidental, tais como Dante e Homero; buscar pela *imagem atrativa*, pela rima e pela estrofe *limpa e viva*. No segundo, ela pede à musa (ou seja, à inspiração aplicada ao trabalho poético) que lhe auxilie para que, em *liberdade franca*, ela siga *acima do mundo em direção da paz dos Olímpicos-lares*, onde ela poderá finalmente *ver os poetas e heróis de outrora*.

Nesses sonetos, a poeta nos fala do seu esforço em negar o sentimentalismo dito “feminino”, buscando por “formas eficientes”, ansiando assim libertar-se das imposições sociais dirigidas a mulheres como ela, desejando reconhecimento público e buscando aproximar-se dos grandes poetas do passado (praticamente todos eles, homens). São uma expressão das não pequenas ambições de Francisca Júlia enquanto “mulher de letras”. Mas o eu lírico que canta esses dois sonetos não está claramente caracterizado, e por isso mesmo a tendência de um leitor médio que desconhecisse sua autoria, seria a de intuir um ego masculino por trás dos mesmos. Ela, assim como Gertrude Stein depois dela, desejou ser “apenas mais um dos rapazes”, e por isso se esforçou para escrever *comme des garçons*. Mas

isso jamais significou que a mesma tenha deixado de ser, pensar e agir como uma “mulher”, segundo as concepções do Brasil de sua época.

4.9. ANFITRITRE

E é curioso também notar que a prática dessa poesia de homens... *eunucos*, como os definiu Risério, pode ter oferecido a uma jovem mulher burguesa casadoira (e posteriormente casada) como Francisca Júlia, um *locus* poético relativamente seguro para a sua reputação enquanto tal, mas ao mesmo tempo um espaço de discreta resistência e denúncia das diversas restrições impostas às mulheres com pretensões literárias: como parte de seu esforço por *ser aceita em uma seara ocupada apenas por homens*, ela emulou para si uma musa *igualmente feminina* que lhe soprou aos ouvidos também *imagens idealizadas* de mulher, tratadas aparentemente sob a mesma luz do erotismo ténue e tépido encontrável na obra de seus colegas de movimento do sexo masculino, mas só aparentemente.

Em livros como *Mármore*s e *Esfinges*, pode-se encontrar em seus poemas figuras femininas “*frígidas, indiferentes aos apelos da carne, impermeáveis também ao afeto*” (SANTIAGO apud BORGES, 2017, p. 5, os grifos são meus), porém seria essa frigidez, o simples equivalente feminino da “castração literária” autoimposta (neo)parnasiana? Não creio. Em uma ação estratégica que lhe permitiu o acesso à ágora via poesia, Francisca Júlia “masculinizou-se” de maneira “dessexualizada”, e ao mesmo tempo em que parecia se submeter ao *status quo*, também urdia sua Trama de Penélope.

Seja como for, e como era de se esperar, entre essas *mulheres impassíveis porque frígidas e frígidas porque impassíveis* concebidas pela poeta, encontramos algumas personagens mitológicas tais como a esposa de Poseidon, Anfitrite (Figura 42), cuja legenda foi o pretexto para um soneto publicado por ela em 1903²¹⁰:

Louco, às doudas, roncando, em látegos, ufano,
O vento o seu furor colérico passeia...
Enruga e torce o manto á prateada areia
Da praia, zune no ar, encarapela o oceano.

A seus uivos, o mar chora o seu pranto insano,
Grita, ulula, revolto, e o largo dorso arqueia;
Perdida ao longe, como um pássaro que aneia,

²¹⁰ O poema segue transcrito com a ortografia de quando foi publicado pela primeira vez.

Alva e esguia, uma não avança a todo o panno.
Socega o vento; cala o oceano a sua magua;
Surge, esplendida, e vem, envolta em áurea bruma,
Amphitrite, e, a sorrir, nadando á tona d'água,

*Lá vae... mostrando á luz suas fôrmas redondas,
Sua clara nudez salpicada de espuma,
Deslizando no glauco amículo das ondas.
(os grifos são meus)*

Figura 42. COYSEVOX, Antoine. *Amphitrite* (1703-1705)



Fonte: collections.louvre.fr (acesso 15.10.21)

Este seria o poema mais francamente erótico de Francisca Júlia, segundo Santiago (2017, p. 8). Porém, suas imagens mais “francamente” eróticas estão presentes apenas nos dois penúltimos versos: *as formas redondas da nudez da deusa marinha, salpicadas de espuma e deslizando nas ondas*. O restante do soneto é uma bem elaborada reunião de descrições e símbolos de espírito classicizante, registradas com um vocabulário raro e rebuscado bem ao gosto parnasiano. Seu tratamento da personagem segue o breviário do movimento: a deusa é uma figura profundamente idealizada e um tanto distante, e o soneto como um todo parece ser a descrição do enredo subentendido em um conjunto escultórico ou painel neoclássico. Dessa feita, a poeta aparentemente evocou a imagem da deusa na mesma chave de seus colegas de movimento, em nada imprimindo-lhe uma sensibilidade ou problemáticas “propriamente femininas”.

A rápida aparição de Anfitrite de dentro das ondas revoltas, suficiente para acalmar a violência dos Ventos e do próprio Oceano, é justamente o *ápice* do poema. Nos versos anteriores, essas potências naturais são caracterizadas por Francisca Júlia em toda a sua *fúria e virilidade*: tanto o Oceano - que no soneto aparenta ser também Poseidon²¹¹ - quanto os Deuses dos Ventos, eram representados pelos antigos gregos como poderosas, ameaçadoras e voluntariosas divindades masculinas, tão benevolentes quanto destruidoras, das quais dependiam aquele povo de navegadores (Figura 43).

Borges (2017, p. 8) vê a caracterização dessa deusa por Francisca Júlia como a imagem de *uma mulher tão poderosa que é capaz de silenciar o ameaçador oceano e calar os destruidores ventos com a sua simples chegada*. Concordo em parte com sua interpretação, mas penso que o poder que a imagem de Anfitrite evoca principalmente aqui, ocultado pela parafernália mitológico-parnasiana, é um nada divino, e que Francisca Júlia devia conhecer

²¹¹ No que concerne à Mitologia Grega, Oceano e Poseidon não são a mesma deidade, pertencendo inclusive a gerações diferentes da Teogonia. Oceano é um dos titãs, divindades primordiais relacionadas às “forças brutas da terra” presentes após a organização do caos em cosmos. Segundo Brandão (1986, p. 196-197), “representam eles as manifestações elementares, as forças selvagens e insubmissão da natureza nascente, prefigurando a primeira etapa da gestação evolutiva”. Ainda segundo esse autor, o nome Oceano (“Okeanós”) pode estar relacionado com a ideia de “circular, envolver”, uma vez que esse titã era concebido como um grande rio que envolvia a circunferência da Terra. Posteriormente, passou a ser identificado com o Oceano Atlântico, representando também o princípio masculino de poder, em oposição à Tétis, sua irmã e esposa, a qual representava a fecundidade feminina. Já o nome Poseidon significaria “senhor das águas”, porém, também segundo Brandão (Idem, p. 321-325), esse deus seria originalmente o senhor das águas subterrâneas. Era irmão de Zeus, e depois da guerra contra os titãs, recebeu do mesmo o domínio do “branco mar”. Já sabemos que era casado com a ninfa Anfitrite, mas teve muitas amantes e muitos filhos, na sua maioria monstruosos, entre eles o ciclope Polifemo, o gigante Crisaor e o cavalo alado Pégaso.

bem sendo uma jovem burguesa, por ter sido instruída nele pessoalmente: *a sedução feminina como um instrumento de sobrevivência e mínima autoafirmação dentro de um mundo dominado pelos homens*, enquanto um meio de *amansamento e convencimento* dos mesmos, na busca por espaços e direitos.

Figura 43. TIEPOLO, Giovanni Battista. *O Triunfo de Anfitrite* (1740)



Fonte: <http://painting-planet.com/triunfo-de-anfitrite-giovanni-battista-tiepolo/> (acesso 25.10.21)

Penso não ser absurdo ler a Anfitrite de Francisca Júlia como uma imagem-metáfora para uma jovem esposa burguesa que aprendeu a fazer de sua presença gentil, sorridente e solícita um alento para um marido ocupado e envolvido em todo tipo de turbulência política e econômica no oceano do mundo exterior ao lar, *mas que também fez disso sua Trama de Penélope: sua estratégia secreta de autopreservação e autoafirmação*. A poeta jamais poderia ter composto um poema erótico a partir de um ponto de vista desejante do corpo masculino, cantando algum potencial Adônis ou Apolo com quem sonhasse, sob o risco de não ter relevada socialmente tamanha ousadia, e ter de desistir de qualquer possibilidade de uma carreira literária pública. Ou, ainda mais grave, ter se valido de Anfitrite para criticar diretamente o *status quo* e a idealização masculina sobre as mulheres de alguma maneira. Mas também é bem possível que essas possibilidades nunca tenham realmente passado por sua mente, tamanho o tabu social representado pelo mundo interno das mulheres, e tamanha a inculcação desse tabu pelas próprias mulheres brasileiras em sociedade desde os tempos coloniais.

Francisca Júlia buscou por uma expressão escrita que lhe permitisse alcançar os lugares que ela sabia serem reservados, a princípio, apenas para os homens, e “alcançou tal merecimento por ter sido fiel representante do parnasianismo, apresentando poemas distantes do sentimentalismo, como esse movimento pregava” (BORGES, 2017, p. 5), ocultando-se parcialmente enquanto mulher:

A aceitação de uma mulher no cenário literário do século XIX se deu, como já mencionamos, *diante da semelhança com os escritos masculinos, ou seja, os poetas assumiram que havia qualificação nos poemas publicados e, somente assim, a escritora alcançou prestígio e respeito*. Graças a isso, as mulheres passaram a ocupar seus lugares e assinar suas produções e, diante dessa insistência e apropriação feminina na literatura, mais nomes foram surgindo, demonstrando qualidade e capacidade de escrita. (Idem, os grifos são meus)

Sua geração de imagens via atividade descritiva, e o anseio por uma expressão melódica mais experimental, aproximam as pretensões artísticas de Francisca Júlia de posturas de vanguarda que só seriam possíveis em um futuro ainda um tanto distante dela, mediadas pelo mesmo simbolismo pelo qual ela se viu interessada, e do qual brotaram vates como Verlaine, Rimbaud e Mallarmé na França, além de Cruz e Souza e Pedro Kilkerry no Brasil. Sua “dependência” e “subserviência” ao parnasianismo não era completa, afinal. Disfarçada de impassível e fingindo estar de olhos cerrados, a alva musa marmórea da poeta mirava horizontes mais distantes e aventureiros com a sua imaginação (Figura 44).

Sua Anfitrite, penso eu, é uma deusa *imaginada por uma mulher, mas que finge tê-la imaginado como um homem*. Poderia ser então o resultado de uma estratégia que permitiu a Francisca Júlia tanto a preservação de sua reputação pública, quanto sua inserção no universo até então hegemonicamente masculino das letras brasileiras, e posterior canonização crítico-acadêmica. Afinal, escrever poesia tão bem ou mesmo melhor do que os homens, valendo-se de um aparato tão identificado socialmente com eles, já significava o corajoso rompimento de um tabu gigantesco! Um passo de cada vez, e esses outros passos seriam dados por outras corajosas poetisas, das quais também falarei mais adiante.

Figura 44. BRECHERET, Victor. *Musa Impassível (detalhe)* (1923)



Fonte: <http://saopaulo.sp.gov.br> (acesso em 19.09.21)

4.10. UM DRAMA BURGUEÊS

Mas antes de prosseguir com minhas considerações, gostaria de retornar a alguns dos tópicos já mencionados anteriormente, de forma a aprofundá-los um pouco mais: o sentido das profissões dos pais de Francisca Júlia, por exemplo, tendo em vista o contexto particular dos séculos XIX e das primeiras décadas do século XX, merecem receber mais destaque aqui.

Já vimos aqui que o lar de infância e adolescência da poeta foi comandado por *um advogado casado com uma professora*²¹², e o paralelismo entre essas duas profissões no Brasil daquela época é bem revelador do potencial ambiente dentro do qual a poeta pode ter crescido, razoavelmente esclarecido para a época e amigo dos estudos como meio de ascensão e marca de distinção social. Seus pais podem ter sido humanistas e liberais o suficiente para terem lhe proporcionado uma educação acima da média para moças daquele tempo e espaço, ou podiam apenas estar preocupados em qualificá-la para um futuro bom casamento dentro da lógica burguesa.

Seja como for, o curso de Direito era (talvez ainda seja) a formação universitária mais desejada pelas classes médias e altas brasileiras para seus descendentes homens, ainda mais durante os séculos XVII, XVIII e XIX, uma vez que o título de Bacharel em Direito funcionava como um *passaporte quase direto para a ágora*, e uma vez nela, para os altos cargos públicos e cobiçados postos políticos. Sobre esse estado de coisas, o comentário do crítico de arte novecentista Gonzaga-Duque transcrito abaixo é, no mínimo, curioso, senão esclarecedor:

²¹² Nem sempre essa parceria “ideal” entre bacharéis em Direito e professoras no Brasil era tão bem-sucedida: em livro que reconta um dos primeiros crimes a merecer o acompanhamento da imprensa como indício da conversão da cidade de São Paulo de província a metrópole, Boris Fausto (2019) apresenta a história da professora normalista Albertina Barbosa, que foi abandonada grávida pelo estudante de Direito e futuro advogado Arthur Malheiros. Ambos se conheceram quando esse se hospedou na pensão da mãe de Albertina, mulher separada que usava sua residência como meio de sobrevivência. Para evitar maior escândalo, Albertina foi ao interior do estado lecionar, deu à luz a uma menina, voltou para apresentá-la a Arthur, que a renegou, e entregou a criança à Santa Casa de Misericórdia de São Paulo. Meses depois, Albertina retornou a São Paulo com seu atual marido, o também professor Elizário Bonilha, que atraiu Arthur ao hotel onde estavam hospedados, ao lado da Galeria de Cristal, centro da cidade. Albertina desferiu dois tiros e degolou Arthur enquanto Elizário chamou a polícia e ambos se entregaram justificando o crime como vingança por Arthur ter desgraçado a vida de Albertina. Enquanto aguardava o julgamento, Albertina se tornou uma figura presente nos jornais do país, sendo defendida inclusive pela escritora Júlia Lopes de Almeida, como alguém que fizera a justiça devida de reparação de sua honra, comparando a ação de Albertina à permissão que homens tinham de assim agirem quando uma mulher houvesse manchado sua honra.

Na verdade, depois da escravidão, a força que mais tem concorrido para o nosso estacionarismo e desnacionalismo é a politicagem (...); e ainda por ela desenvolveu-se nas classes abastadas a megalomania das posições que se tornou sintomática: *a maior aspiração do chefe da família é fazer seus filhos bacharéis ou doutores para entrarem na política por meio de casamentos ricos* (...) Por esse fato, as profissões letradas transbordam assustadoramente (...) (GONZAGA-DUQUE apud CHIARELLI, 2002, p. 13, os grifos são meus)

Além disso, advogados e juízes comumente atuavam na imprensa, buscando influenciar política e ideologicamente a esfera pública, tornavam-se frequentemente professores universitários em cursos de Letras e Humanidades (entre elas, o próprio Direito), e não raro publicavam suas teses nesses campos, além de escreverem romances e coleções de poemas. Essa prática literária era percebida como uma especial distinção de *espíritos elevados provenientes das elites*, e uma breve panorâmica pelas biografias dos principais romancistas e poetas homens brasileiros, canonizados pela crítica especializada, nos mostrará dezenas de advogados e juízes que também foram homens públicos, que também foram jornalistas, que também foram romancistas, e que também foram poetas.²¹³ O Direito acabava por funcionar com uma espécie de formação humanística generalista, uma introdução às artes da palavra via letras clássicas, retórica etc. Não é mera coincidência que, nos anos 50, os jovens poetas de Noigandres também tenham se formado advogados e se tornado atuantes nas áreas já mencionadas acima, além de outras.

Porém, já vimos também que, para a esmagadora maioria das descendentes mulheres dos mesmos extratos sociais, do século XVII até pelo menos o fim do século XIX, não era vislumbrado semelhante futuro. Delas, se esperava apenas que aprendessem o considerado “básico” para além das prendas domésticas, e que se resguardassem *virgens-moças* dentro de casa, esperando o momento da transferência de sua tutela do pai para o futuro marido, e, através da agência desse, serem inseridas em uma existência de sexualidade submissa e igualmente resguardada, voltada exclusivamente para a reprodução e exercício da maternidade.

²¹³ Partindo dos clássicos manuais de literatura de Massaud Moisés (2012) e Alfredo Bosi (2013), vejamos alguns nomes de poetas entre os canonizados pela Academia entre nós, partindo do século XVII e chegando até a década de 20 do século passado, os quais se formaram ou ao menos passaram pelas escolas de Direito, em Portugal ou no Brasil: Gregório de Matos, Tomás Antonio Gonzaga, Alvarenga Peixoto, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Castro Alves, José de Alencar, Franklin Távora, Raimundo Correia, Olavo Bilac, Vicente de Carvalho, Raul de Leoni, Alphonsus de Guimaraens, Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia, Plínio Salgado e Guilherme de Almeida. Outros tantos poderiam ser incluídos nessa lista ainda partindo dos mesmos manuais, o que tornaria por demais extensa essa nota de rodapé.

Emanoel Araújo (2015, p. 49-50) resumiu com propriedade em que consistia a existência de uma jovem mulher branca e (supostamente) livre na Cidade da Bahia dos tempos do Brasil Colônia:

O que dizer também da mulher normal? Ela também carregava o peso do pecado original e por isso, *sobretudo sua sexualidade, devia ser vigiada muito de perto. Repetia-se como algo ideal, nos tempos coloniais, que havia apenas três ocasiões em que a mulher poderia sair do lar durante toda sua vida: para se batizar, para se casar e para ser enterrada*. O exagero é evidente, mas um viajante, Froger, de passagem por Salvador em 1696, achava que ali as mulheres “são de dar pena, pois jamais veem ninguém e saem apenas aos domingos, no raiar do dia, para ir à igreja”. (...) *O adestramento da sexualidade, como parece claro, pressupunha o desvio dos sentidos pelo respeito ao pai, depois ao marido, além de uma educação dirigida exclusivamente para os afazeres domésticos*. Francisco Manuel de Melo, contemporâneo de Gregório de Matos, afirma em sua *Carta de guia de casados*, de 1651, que as mulheres bastavam as primeiras letras, visto que “*seu melhor livro é a almofada e o bastidor*”. (os grifos são meus)

Havia também o entendimento de que o mais importante ensinamento que se poderia dar a uma jovem mulher²¹⁴ era a “arte de prender a seus maridos e filhos como por encanto, sem que eles percebam a mão que os dirige nem a cadeia que os prende”, aguçando o seu “*instinto feminino* na velha prática de sedução, do encanto” (Idem, p. 51, os grifos são do autor). Esse projeto pedagógico, já sabemos, costumava dar frutos: “parece que o normal era a introjeção, por parte das próprias mulheres, dos valores misóginos predominantes no meio social”, e essa introjeção, nos conta também Araújo, era “imposta não só pela Igreja e pelo ambiente doméstico, mas também por diversos mecanismos informais de coerção” (Ibidem, p. 53).

Mas a vida das mulheres brasileiras de “boa família” sofreu algumas mudanças durante o século XIX, com a ascensão e consolidação da *mentalidade burguesa*, dentro do bojo do capitalismo que então se instalava entre nós. Segundo D’Incao (2015, p. 228), o confinamento doméstico feminino se beneficiou de alguns atenuantes resultantes de novas regras de sociabilidade e do desejo das famílias burguesas por reconhecimento público. Segundo a autora, “as casas mais ricas se abriam para uma espécie de apreciação pública por parte de um círculo restrito de familiares, parentes e amigos” (2015, p. 228), e “as salas de visita e os salões – espaços intermediários entre o lar e a rua – eram abertos de tempos em

²¹⁴ A palavra *jovem* soa quase como um eufemismo, se levarmos em consideração que, nos tempos coloniais, uma menina de 12 anos já podia contrair matrimônio. Segundo Araújo (2015, p. 51), os pais de boas famílias no Brasil-Colônia ficavam bastante preocupados se suas filhas completassem 14 ou 15 anos sem terem se casado!

tempos para a realização de saraus noturnos, jantares e festas” (Idem). A partir daí, das moças bem-casadas, para além da maternidade e das prendas domésticas, esperava-se algo mais:

O casamento entre famílias ricas e burguesas era usado como um degrau de ascensão social ou uma forma de manutenção do status (...). *Mulheres casadas ganhavam uma nova função: contribuir para o projeto familiar de mobilidade social através de sua postura nos salões como anfitriãs e na vida cotidiana, em geral como esposas modelares e boas mães.* Cada vez mais é reforçada a ideia de que ser mulher é ser quase integralmente mãe dedicada e atenciosa, um ideal que só pode ser plenamente atingido dentro da esfera da família “burguesa e higienizada”. *Os cuidados e a supervisão da mãe passam a ser muito valorizados nessa época, ganha força a ideia de que é muito importante que as próprias mães cuidem da primeira educação dos filhos* e não os deixem simplesmente soltos sob influência de amas, negras ou “estranhos”, “moleques” da rua (Ibidem, p. 229, os grifos são meus).

Essas esposas burguesas passaram a ser vistas não apenas como *responsáveis pela descendência*, mas também *pela reputação pública* de seus maridos: “esse homem autônomo, envolto em questões de política e economia, estava na verdade rodeado por um conjunto de mulheres das quais esperava que o ajudassem a manter sua posição social” (Ibidem, p. 229-230).²¹⁵ Tornaram-se então as *grandes mulheres por trás de grandes homens*, como reza certo dito popular, mas o “preço” dessa grandeza era justamente o *posicionar-se atrás*.

E para o bom exercício dessa função fronteira entre o doméstico e público, certas prendas passaram a ser mais necessárias que outras, e, portanto, mais valorizadas entre as elites locais, tais como o domínio do francês (idioma máximo da cultura e do bom gosto da época), a capacidade de ler e declamar textos com desenvoltura, além de um domínio razoável do piano²¹⁶. Não é estranho então que as mulheres tenham passado a ler mais obras escritas “especialmente para elas”, produzidas dentro do espírito do romantismo²¹⁷ (Figura 45):

²¹⁵ Avós, mães, esposas, filhas, netas, irmãs, sobrinhas, noras... Todas precisavam se engajar no projeto de ascensão social e econômica dos “homens de suas vidas”.

²¹⁶ Francisca Júlia chegou mesmo a atuar como professora particular de piano durante algum tempo de sua vida.

²¹⁷ O romantismo foi um dos principais movimentos de arte do século XIX e, no Brasil, teve como marco inicial a publicação da obra *Suspiros Poéticos e Saudades*, de Gonçalves de Magalhães, em 1836. Possuindo manifestações tanto em prosa quanto em verso, o romantismo brasileiro é considerado um dos principais marcos da Literatura em nosso país, e uma das razões para isso é a importância da estética romântica para o momento histórico em que essa arte está inserida no Brasil: a chegada da Família Real e a reclassificação do território nacional, deixando de ser uma colônia de exploração e, doravante, passando a intitular-se Reino Unido a Portugal. Alguns principais autores do Romantismo brasileiro são José de Alencar, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu e Castro Alves. O romantismo é o movimento artístico que representa a burguesia do século XVIII e XIX, ou seja, o movimento é o de uma produção da nova elite da sociedade, que havia superado os regimes absolutistas em diversos países. Por conta disso, os ideais dessa burguesia são aqueles presentes nas obras românticas. Alguns deles são: egocentrismo (culto ao “eu”; o indivíduo como centro da existência); nacionalismo; exaltação da natureza enquanto cúmplice do sujeito; idealização do herói, do amor e

As salas abriam-se frequentemente para reuniões mais fechadas ou saraus, em que se liam trechos de poesias e romances em voz alta, ou uma voz acompanhava os sons do piano ou harpa. (...) *As leituras animadas pelos encontros sociais, ou feitas à sombra das árvores ou na mornidão das alcovas, geraram um público leitor eminentemente feminino.* A possibilidade do ócio entre as mulheres de elite incentivou *a absorção das novelas românticas e sentimentais consumidas entre um bordado e outro*, receitas de doces e confidências entre amigas. (D'INCAO, 2015, p. 229, os grifos são meus)

Figura 45. Almeida Júnior. *A Leitura* (1892)



Fonte: acervo pessoal do autor

Já mencionamos anteriormente também que essas leituras acabavam por reiterar o entendimento vigente sobre a natureza “própria” dos gêneros, e como cada um deles deveria atuar para o bom funcionamento da ordem social. Além disso, eram o veículo privilegiado de concepções correntes a respeito dos espaços, das funções e das relações “apropriadas” entre etnias e classes sociais. Telles (2015, p. 403, os grifos são meus) aponta para o fato de que “a cultura burguesa se fundava em binarismos e oposições tais como *natureza/cultura, pai/mãe, homem/mulher, superior/inferior, que relacionam em última instância a mulher com o outro*,

da mulher; fuga da realidade por meio da morte, do sonho, da loucura ou da arte. Extraído de: MARINHO, Fernando. "Romantismo no Brasil". In: <https://brasilecola.uol.com.br/literatura/romantismo-no-brasil.htm>. (acesso em 25.10.21)

a terra, a natureza, o inferior a ser dominado e guiado pela razão superior e cultura masculina”.

Ainda segundo essa autora, a mentalidade burguesa “definiu a mulher, quando maternal e delicada, como *força do bem*, mas, quando usurpadora de atividades que não lhe eram culturalmente atribuídas, como *potência do mal*”. Assim sendo, “esse discurso que naturalizou o feminino, colocou-o *além ou aquém da cultura*. Por esse mesmo caminho, a criação foi definida como prerrogativa dos homens, cabendo às mulheres apenas a reprodução da espécie e sua nutrição” (Idem, os grifos são meus):

Tal qual um Deus Pai que criou o mundo e nomeou as coisas, o artista torna-se o progenitor e procriador de seu texto. *À mulher é negada a autonomia, a subjetividade necessária à criação. O que lhe cabe é a encarnação mítica dos extremos da alteridade, do misterioso e intransigente outro, confrontado com veneração e temor. O que lhe cabe é uma vida de sacrifícios e servidão, uma vida sem história própria.* Demônio ou bruxa, anjo ou fada, ela é mediadora entre o artista e o desconhecido, instruindo-o em degradação ou exalando pureza. *É musa ou criatura, nunca criadora.* (Ibidem, os grifos são meus)

4.11. FRÍGIDAS E HISTÉRICAS

E uma ciência médica majoritariamente controlada por homens desde a Antiguidade (lembremo-nos de Galeno e suas “observações” sobre o direito e o avesso da[s] genitália[s] humana[s]), cada vez mais identificada com os valores burgueses que se tornaram hegemônicos a partir do fim do século XVIII, deu lustro de *verdade científica* a esse ideário que reduzia as mulheres à *alteridade radical* e a um *eterno estado de natureza*, em oposição aos “altos voos” da mente masculina normativa. O excerto de Magali Engel, transcrito logo abaixo, dialoga e complementa aquele de Norma Telles, apresentado anteriormente:

Uma das imagens mais fortemente apropriadas, redefinidas e disseminadas pelo século XIX ocidental é aquela que estabelece *uma associação profundamente íntima entre a mulher e a natureza, opondo-a ao homem identificado à cultura*. Retomada por um “velho discurso” que tentava justificar as teorias e práticas liberais – que, embora comprometidas com o princípio da igualdade, negavam às mulheres o acesso à cidadania, através da ênfase na diferença entre os sexos –, *tal imagem seria revigorada a partir das “descobertas da medicina e da biologia, que ratificavam cientificamente a dicotomia: homens, cérebro, inteligência, razão lúcida, capacidade de decisão versus mulheres, coração, sensibilidade, sentimentos”.* (ENGEL, 2015, p. 332, os grifos são meus)

Assim como já sugerido também por Thomas Laqueur e apresentado no capítulo 2, a ciência médica parecia mesmo ter tido suas “descobertas” mediadas muito mais por valores culturais e morais vigentes do que por uma autêntica “objetividade científica”, principalmente no que concerne aos corpos e mentes das mulheres. A mim parece que um discurso de autoridade *simplesmente ratificou* o outro, e que de repente, as ditas e inatas fragilidade, delicadeza, doçura, coqueteria, submissão e dependência femininas ganharam um selo definitivo de *fato comprovado* por especialistas... *homens*. Segundo essa concepção, se são os machos os portadores da razão e da lucidez, é razoável que também sejam eles, a partir de seus solenes laboratórios, que expliquem às débeis fêmeas *o que elas são, o que sentem e para que servem*: afinal, como uma mulher poderia saber algo sobre si mesma, se *ser mulher é o mesmo que não saber (se)*? E se, por(des)ventura, uma mulher viesse a *pensar* que descobriu sozinha *algo sobre si mesma*, ela ainda seria uma mulher? Ou não seria?

O fato é que o discurso médico da virada do século XIX para o XX tinha um diagnóstico pronto e sempre disponível para esse tipo de caso: “aquelas que revelassem atributos opostos (aos de sua natureza) seriam consideradas *seres antinaturais*” (Idem, os grifos são meus). Simples assim. E uma vez que mulheres agissem contra sua própria natureza, *precisariam ser corrigidas... digo, curadas*. Mas para além disso, as ditas “normais” ainda eram consideradas, igualmente “por natureza”, portadoras de “muitas qualidades negativas – como a perfídia e a amoralidade” (Ibidem):

No século XIX ocidental, a velha crença de que a mulher era um ser ambíguo e contraditório, misterioso e imprevisível, sintetizando por natureza o bem e o mal, a virtude e a degradação, o princípio e o fim, ganharia uma nova dimensão, um sentido renovado e, portanto, específico. *Amplamente disseminada, a imagem da mulher como ser moralmente ambíguo adquiria, através dos pinceis manuseados por poetas, romancistas, médicos, higienistas, psiquiatras e, mais tarde, psicanalistas, os contornos de verdade cientificamente comprovada* a partir dos avanços da medicina e dos saberes afins. (ENGEL, 2015, p. 332, os grifos são meus)

Supostamente ambíguas e imprevisíveis, potencialmente perigosas para a norma e a ordem (masculinas)... Era imperioso, portanto, em um Brasil cujo advento de uma república fundada pela ação de militares e oligarcas, sob o impulso burguês e uma inspiração dita “positiva”, e que trouxe consigo o desejo de ordem para o progresso excluindo o amor, submeter as mulheres a “um conjunto de medidas normatizadoras extremamente rígidas que

assegurassem o cumprimento do seu papel social de esposa e mãe; o que garantiria a vitória do bem sobre o mal, de Maria sobre Eva” (Idem).

Uma mulher diagnosticada como antinatural seria aquela que fosse incapaz, ou recusasse deliberadamente esse papel social pré-determinado: “sob a égide das *incoerências do instinto*, os comportamentos femininos considerados desviantes- principalmente aqueles inscritos na esfera da sexualidade e da afetividade” eram considerados pelos especialistas “ao mesmo tempo e contraditoriamente como pertinentes e estranhos à sua própria natureza”. E para a ciência psiquiátrica do século XIX e início do século XX, extremamente influente entre nós naquelas décadas, a mulher era vista como um ser “cuja própria natureza específica avizinhava-se do antinatural”, e por isso estaria “mais próxima da loucura que o homem” (Ibidem, p. 332-334) – ademais, um ser racional e lúcido “por natureza”, segundo essa mesma ciência.

Mas havia um remédio que preveniria e/ou curaria essa loucura em potência dentro das fêmeas humanas - a maternidade:

A maternidade era vista como a verdadeira essência *da mulher, inscrita em sua própria natureza*. Somente através da maternidade, a mulher poderia curar-se e redimir-se dos desvios que, concebidos ao mesmo tempo como causa e efeito da doença, lançavam-na, muitas vezes, nos lodos do pecado. Mas para a mulher que não quisesse ou não pudesse realizá-la – aos olhos do médico, um ser físico, moral ou psiquicamente incapaz – não haveria salvação e ela acabaria, cedo ou tarde, afogada nas águas turvas da insanidade. (Ibidem, p. 338, os grifos são meus)

Já vimos no capítulo 2 que, desde a Antiguidade, passando pela Idade Média, o Renascimento e chegando à Era Moderna, a corporalidade e a sexualidade da mulher sempre foram *temidas e cobiçadas*, tópicos das mais “apaixonadas” discussões por parte dos homens. No mito grego, também já vimos, a grande descoberta (e a tragédia) de Tirésias foi justamente a de que as mulheres são capazes de extrair muito mais prazer do sexo do que os homens, e as pesquisas mais recentes sobre a anatomia interna do clitóris vêm fazer eco a esse antigo conto. Mas a questão capital nunca foi realmente sobre a capacidade, mas sim *sobre a necessidade ou não*, do ponto de vista das expectativas masculinas, de mulheres sentirem prazer durante o sexo: a “pergunta de um milhão de dólares”, cuja resposta determinaria o destino social das mesmas em um mundo majoritariamente dominado pelos interesses viris. Houve mesmo quem sugerisse a *anestesia sexual feminina*, sendo o médico inglês William

Acton um dos mais conhecidos defensores dessa prática no século XIX – e, só para constar, ele foi especialmente famoso por seus livros sobre o perigo do “vício” da masturbação.

Para esse mesmo Acton, “a maioria das mulheres (felizmente para elas mesmas) não se incomoda muito com sentimentos sexuais de qualquer espécie” (ENGEL: 2015, p. 340). Também foi nessa época que tais concepções foram ganhando cada vez mais credibilidade e legitimidade nos meios médicos e científicos, “reafirmadas, fundamentadas e justificadas por especialistas de renome como Krafft-Ebing, Cesare Lombroso e Guglielmo Ferro”²¹⁸ (Idem):

Partia-se do princípio de que, *por natureza, na mulher, o instinto materno anulava o instinto sexual e, e conseqüentemente, aquela que sentisse desejo ou prazer sexual seria, inevitavelmente, anormal*. Entretanto, a ausência do desejo e do prazer, que muitas vezes poderia provocar na mulher a repulsa pelo ato sexual, não deveria conduzi-la à recusa desse mesmo ato, pois a impediria de se realizar com a maternidade. *Mais do que a razão de ser de sua existência, ser mãe era considerado, mesmo pelos adeptos da frigidez natural feminina, a única via para salvar a mulher do perigo, sempre iminente, de cair no pântano insondável das doenças*, cujas origens e efeitos eram caracterizados pelo entrelaçamento de elementos físicos, psíquicos e morais. (ENGEL, 2015, p. 340-341, os grifos são meus)

Claro, nem todos concordavam com a premissa de uma *frigidez natural* feminina. Em 1883, o ginecologista escocês Mathews Duncan apontou para evidências que, segundo ele, poderiam levar à conclusão de que sim, mulheres sentiam desejo sexual e prazer durante o

²¹⁸ “A Antropologia Criminal foi uma “corrente científica” surgida no final do século XIX, que seguia os padrões da Escola Positivista. Foi elaborada pelo médico italiano Cesare Lombroso, que defendia a ideia do determinismo biológico no campo criminal, associada ao caráter hereditário para a delinquência. Em 1870, Lombroso iniciou uma pesquisa em prisões e hospícios que alicerçaria sua “teoria da criminalidade inata”. Em 1892, lançou publicamente sua “doutrina”, a qual influenciou diversos estudos no mundo ocidental. Em seus escritos apresenta o caráter biológico da conduta delinquente, analisando os crânios e a anatomia dos criminosos confinados nos presídios e manicômios da Itália. Assemelha a anatomia desses delinquentes às características simiescas, o que explicaria o seu comportamento selvagem. A Escola Lombrosiana surge num período delicado na história do Brasil: a abolição da escravidão e as crescentes migrações das zonas rurais para as urbanas, fizeram aumentar a população e a violência nas grandes cidades, o que gerou estudos acadêmicos que procuravam analisar e explicar esses acontecimentos. As justificativas para esses acontecimentos não questionavam a atuação das autoridades governamentais do final do século XIX a início do XX, já que esses estudos não questionavam as verdadeiras causas das desigualdades sociais. Visavam tão somente encontrar no seio da sociedade segmentos marginalizados, que de alguma forma seriam os grandes responsáveis por esse caos urbano. Nesse período, médicos, bacharéis e intelectuais adotaram discursos racistas e excludentes para esses indivíduos. No Brasil, a Antropologia Criminal atingiu o mundo acadêmico, especialmente nas Faculdades de Direito e Medicina no início da República. No quadro nacional, o presidente brasileiro Washington Luís referia-se à questão social como “caso de polícia”, em um período de forte crise econômica e social, o que mostra como os problemas sociais eram compreendidos pelos governantes”. Extraído e adaptado de: SANTOS, Elaine Maria Geraldo dos. “Antropologia nos primeiros anos da República”. In: *Anais do XVII Simpósio Nacional de História*: João Pessoa, 2003. (acesso em 02.12.21)

sexo, desde que “traídos à tona através de estímulos apropriados” (Idem, p. 341). Ao que parece, para a maioria dos respeitáveis senhores oitocentistas, tão acostumados a chegar ao orgasmo e virar para o lado e dormir, não ocorria a ideia de que uma mulher deveria ser “estimulada apropriadamente” para sentir prazer.

Alguns anos depois, e isso é um fato interessantíssimo, uma *médica*, a estadunidense Clelia Duel Mosher, elaborou um relatório a partir de uma pesquisa desenvolvida a partir de 1892 sobre os sentimentos e hábitos eróticos de cerca de 50 mulheres estadunidenses, chegando a conclusões muito parecidas com a do bom doutor Duncan. Mas para além do mito da frigidez inata feminina, outra célebre criação das ciências médicas foi a figura da *histérica*, uma palavra derivada de *histós* (útero, em grego). A referência a esse órgão para a designação daquilo que se afirmava ser uma *doença* é muito significativa, pois nos diz muito sobre o entendimento da fisiologia feminina tal como presente no discurso dos especialistas antes do advento das Luzes:

A viabilidade e os significados da concepção segundo a qual *a histeria seria em sua própria essência uma doença feminina* encontram-se profundamente vinculados à tradição que – presente na medicina hipocrática, passando pelos médicos medievais – “identificava o mal histérico” à “sufocação da madre”. *Para os antigos, “o mal histérico” seria um mal provocado pelas “manifestações independentes de um útero que agiria como um animal, oculto no interior do organismo”*. No início do século XVII, Liebaud (1609) ainda se mantinha, apesar de certas reservas, partidário da “ideia de um movimento espontâneo da matriz” como causador da histeria. Ideia que passaria a ser contestada por quase todos os médicos da Idade Clássica, *sem que se produzisse uma ruptura completa entre a histeria e a matriz*. (Ibidem, p. 342-343, os grifos são meus)

A imagem bizarra do útero como uma entidade independente dentro do corpo de uma mulher (Figura 46), deslocando-se como um parasita em direção à sua garganta para sufocá-la, parece proveniente de um risível e igualmente asqueroso filme de terror B, mas era bastante “razoável” para esses médicos do passado. Na verdade, alguns desses horrores não permaneceram apenas enquanto imagens: a associação entre a fisiologia feminina e as moléstias mentais levou ao desenvolvimento e aplicação de algumas “terapias” que na prática não passavam de verdadeiras sessões de tortura, tais como a extirpação da parte visível do clitóris (circuncisão feminina) e a introdução de gelo na vagina, entre outras “intervenções ginecológicas”. Tudo sempre em nome do controle das “sexualidades inconventionais das mulheres”, mas com um estranho *approach* sadomasoquista (ENGEL, 2015, p. 342-343).

Figura 46. Jacopo Berengario. *Xilogravura extraída do Isagoge Brevis* (1522)



Fonte: LAQUEUR, 2001, p. 104

Com o tempo, certos especialistas, descolando a doença do órgão em si, e atendo-se a uma série de outros sintomas/comportamentos considerados fora dos “padrões ideais”, chegaram a admitir a sua manifestação também em homens, mas isso não impediu que a histeria se tornasse A doença psicosssexual feminina por excelência, inclusive no imaginário coletivo: diagnóstico certo e clara explicação para toda e qualquer “anomalia” que pudesse se manifestar no comportamento geral das mulheres.

Vejamos um exemplo: Engel (2015, p. 324 - 329) também analisou antigos relatórios médicos sobre mulheres diagnosticadas como histéricas no Brasil da virada do século XIX para

o XX, sendo que um deles me chamou especialmente a atenção - a história da mineira Maria Ferreira Mendes Tourinho, de 38 anos. Definida como parda, residente em um subúrbio do Rio de Janeiro, mãe de cinco filhos e casada com o condutor de trem da Central do Brasil Arthur Damaso Tourinho, ela o assassinou com três golpes de machadinha na cabeça na madrugada do dia 16 de julho de 1911. Alegou que, se não o tivesse feito antes, *ele o teria feito com ela*.

Frequentedora de um centro espírita (o que poderia ser um eufemismo de época para centros de umbanda), não demorou para que os “positivistas-especialistas” de plantão culpassem sua prática religiosa pela tragédia: “é uma vítima do espiritismo, essa ciência oculta que a tantos tem levado ao crime, ao manicômio”. Ainda na infância, Maria perdera a mãe e fora criada por uma tia materna. Seu pai era alcoólatra, e também não tardou para que se buscasse aí uma resposta para o seu ato feroz, uma vez que essa doença era considerada como uma “causa de degeneração mental (psicopatia) e de epilepsia”. Foi submetida a exames minuciosos por uma junta de médicos lombrosianos que buscaram em seu corpo (altura, constituição, forma das orelhas e do nariz, dados antropométricos, musculatura, cabelo, cicatrizes, visão, língua, dentes, sensibilidade à dor, ao calor e ao frio, reflexos, entre outros) “as características físicas que evidenciassem e comprovassem a sua degeneração mental”.²¹⁹

O relatório dessa junta é extenso e minucioso, mas nem todas as informações reunidas pelos médicos são relevantes para a nossa discussão. Muito mais interessantes do que elas são os dados fornecidos pela própria Maria em seus depoimentos: “a princípio, (...) estimava o marido e os primeiros tempos de casamento foram bons”. Contudo, pouco depois,

²¹⁹ Segundo Sílvio Luís de Almeida, em verbete da Enciclopédia Jurídica da PUC-SP, “o espírito positivista do século XIX transformou as indagações sobre as diferenças humanas em indagações científicas, de tal sorte que de *objeto filosófico*, o homem passou a ser *objeto científico*. A biologia e a física serviram como modelos explicativos da diversidade humana: nasce a ideia de que características biológicas (determinismo biológico) ou condições climáticas e/ou ambientais (determinismo geográfico) seriam capazes de explicar as diferenças morais, psicológicas e intelectuais entre as diferentes “raças”. Desse modo, a pele não-branca e o clima tropical favoreceriam o surgimento de *comportamentos imorais, lascivos e violentos*, além de indicarem *pouca inteligência*. Por isso, recomendações como as de Arthur de Gobineau (1816-1882) de se evitar a “mistura de raças”, pois o mestiço tendia a ser o mais “degenerado”. Esse tipo de pensamento, identificado como “racismo científico”, obteve enorme repercussão e prestígio nos meios acadêmicos e políticos do século XIX, como demonstram as obras de Arthur Gobineau, Jean de Léry, Cesare Lombroso, Enrico Ferri e, no Brasil, Silvio Romero e Raimundo Nina Rodrigues”. Extraído de <https://enciclopediajuridica.pucsp.br/verbete/92/edicao-1/racismo> (acesso em 21.11.21)

“aborreceu-se dele”. Ela o acusou de maus tratos e de educar mal os filhos, informações que foram “desmentidas” por sua tia, vizinhos e o seu filho mais velho. Arthur era considerado por todos um “homem ideal, bom trabalhador e provedor da família”, mas se opunha às visitas de Maria ao centro espírita onde ela desenvolvia sua mediunidade. Ainda segundo ela, os “bons espíritos” teriam passado a lhe dizer que seu marido era “uma peste, um demônio, uma coisa ruim” e que, “por isso, era preciso matá-lo”. Segundo Engel, “a segurança revelada por Maria ao confessar o crime ‘sem relutância’ e sem o menor sinal de arrependimento foi considerada importante para a comprovação de sua doença”:

Os mais relevantes sinais mórbidos da paciente estariam localizados, segundo a avaliação dos médicos, *na esfera emocional: perda da afetividade em relação ao marido e, mais grave ainda, em relação aos próprios filhos.* (...) Observariam que, apesar de Maria ter afirmado que com o marido era “muito reservada, não se entregando a excessos sensuais”, *havia nela um “fundo erótico que não raro se manifestava”.* Deixando de lado as lições de ética médica, um dos peritos chegou mesmo a alimentar certas reações de Maria, fazendo questão de registrá-las no laudo como *indícios comprobatórios de erotismo desviante da observada.* (ENGEL, 2015, p. 327, os grifos são meus)

Não é preciso ir muito longe para cogitar a hipótese de que Maria não se sentia satisfeita sexualmente dentro do casamento e que talvez nunca tivesse realmente desejado o marido com quem se casou, cumprindo suas “obrigações conjugais” até o momento em que sua frustração começou a falar mais alto e, talvez, realmente deteriorar sua saúde mental – o que pode ser depreendido de suas reações aos flertes dos médicos durante os depoimentos. Isso, se ainda pudermos aferir alguma credibilidade dos relatórios realizados por profissionais que a devassaram de forma tão tendenciosa e antiética: não consigo parar de pensar nesse caso como uma daquelas situações em que um ansioso cientista, consciente ou não, *faz de tudo para que os fenômenos corroborem suas teorias prévias sobre eles...* Seja como for, Engel traz outros dados ainda mais instigantes:

Recatada em relação ao marido, Maria liberava seus instintos sexuais sem qualquer censura diante de um possível amante. *Seu desejo sexual, além de orientado para um objeto proibido, parecia estar completamente dissociado da finalidade reprodutora.* Apesar das qualificações positivas veiculadas pelos jornais logo depois do crime, *o exame mais detido e minucioso dos médicos teria demonstrado que Maria não se ajustava à imagem de mãe ideal, afetuosa, para quem nada era mais importante que os filhos.* Desde pequena *havia revelado um gosto pelo estudo, aprendendo as primeiras letras com facilidade antes dos 10 anos; quando moça, fazia “com aplicação, pequenos estudos, guiada por seu tio afim”.* *Depois de casada, ela continuaria a estudar “com a mesma aplicação no Liceu de Artes e Ofícios”, mas*

pouco depois de um mês teve de interromper os estudos porque estava grávida.
(ENGEL, 2015, p. 327, os grifos são meus)

A história de Maria Ferreira Mendes Tourinho, sem final feliz, me fez lembrar a da jovem irmã de Shakespeare, tal como imaginada por Virginia Woolf, mas os componentes de racismo, classismo e misoginia explícita lhe dão contornos ainda mais tristes. Ela parece ter sido *uma mulher frustrada (inclusive sexualmente), desejosa de estudo e de um teto todo dela, mas que se viu conformada ao papel de esposa, dona de casa e mãe com os quais possivelmente não se identificava, ou que não via como prioritários em sua vida*. Sobre o que a levou a assassinar o marido com tamanha violência, os médicos diagnosticaram: “um raro caso de degeneração mental em cujo terreno psicopático a histeria sobreleva” (Idem, p. 328).

Mas que sintomas levaram esses médicos a diagnosticar Maria como histérica? Alucinações (auditivas, visuais e olfativas), ptialismo, sugestionabilidade, “indiscreto fundo erótico”, enfraquecimento da atenção, pequenas falhas de memória reprodutiva, *profunda perversão da afetividade* (em seu suposto desapego aos filhos) e *ausência de senso moral* seriam alguns deles. Ao fim, Maria foi internada em um hospital psiquiátrico (um asilo de alienados, como se dizia na época), onde deve ter permanecido até falecer.

4.12. A CARNE E O INCONSCIENTE

E histeria foi se tornando cada vez mais um apanágio da natureza feminina, dentro do discurso masculino médico-psiquiátrico e de lá para o senso comum, mas também dentro da literatura em um processo de retroalimentação. O célebre Dr. Franco da Rocha, o qual teve seu nome emprestado para um município da Grande São Paulo conhecido por seu antigo complexo de hospitais psiquiátricos, considerava que a histeria era simplesmente a “exacerbação de traços tradicionalmente atribuídos à mulher normal”, e que entre esses traços normais estariam, segundo o iminente especialista, “fraqueza de vontade, hipersensibilidade, emotividade, *imaginação desregrada, incapacidade de esforços acurados do pensamento, predomínio dos reflexos sobre a reflexão e o juízo*, vaidade, leviandade, sugestibilidade” (ENGEL, 2015, p. 346, os grifos são meus). Já o Dr. Henrique Roxo, fazendo eco ao Dr. Rocha, apontava também para o fato de que as mulheres diagnosticadas como histéricas “mudam constantemente o modo de pensar e de casa”, além de serem egoístas,

intriguentas, caprichosas e irritáveis, mentirosas contumazes e vaidosas de maneira desmedida” (Idem).

Sobre esse imaginário a respeito da mulher histérica processado pela literatura, Engel traz como exemplo as concepções de gênero apresentadas no romance naturalista *A Carne* (1888, Figura 47), de Júlio Ribeiro, no qual, depois de ter sido abandonado por Lenita, o protagonista do romance, Barbosa Filho, põe-se a refletir sobre o acontecido²²⁰:

Tinha tido dezenas de amantes, tinha sido, era ainda casado, conhecia a fundo a natureza, a organização *caprichosa, nevrótica, inconstante, ilógica, falha, absurda, da fêmea da espécie humana*; conhecia a mulher, conhecia-lhe o útero, conhecia-lhe a carne, *conhecia-lhe o cérebro fraco, escravizado pela carne, dominado pelo útero*. (RIBEIRO apud ENGEL, 2015, p. 346, os grifos são meus)

O autor parece se gabar aqui, via protagonista do romance, de seu profundo conhecimento do mundo interno feminino, tão débil intelectualmente porque tão escravo dos caprichos do útero, esse *quasintruso* a mover-se pelas entranhas catamênicas das pobres fêmeas. Referendadas pela literatura em obras como essa, as quais encontravam fundamento nas ciências da época, não é de se estranhar que essas ideias a respeito da natureza das

²²⁰ Júlio Ribeiro nasceu em Sabará, Minas Gerais, em 1845. Sendo professora, sua mãe lhe ofereceu os estudos primários, matriculando-o, posteriormente, em um colégio da região. Em 1862, deixou Minas e ingressou na Escola Militar do Rio de Janeiro, abandonando-a, três anos depois, para se dedicar às atividades do jornalismo e ao magistério, dado o conhecimento das línguas clássicas (grego e latim) e modernas. Ainda na época do Império, foi aprovado em concurso para a Faculdade de Direito de São Paulo, onde passou a lecionar a cadeira de Latim. Com a proclamação da República, que havia defendido, passou a lecionar Retórica no Instituto de Instrução Secundária. Contudo, foi no Jornalismo que encontrou seu campo mais prolífico de atividade intelectual, como proprietário, diretor e colaborador de diversos jornais, entre eles *O Sorocabano*, *O Estado de São Paulo* e *A Gazeta de Campinas*. Se posicionava como um jornalista engajado em polêmicas tanto literárias como políticas. Em sua atuação com romancista, filiou-se à então ascendente escola naturalista, com influências marcantes dos franceses Émile Zola e Guy de Maupassant, do russo Anton Tchekhov, e do britânico e teórico da evolução Charles Darwin. Seu maior êxito nesse campo foi *A Carne*, publicado em 1888, no qual narra a história da jovem órfã Lenita, que, desde cedo, dedica-se com afinco aos estudos, deixando de lado as ambições recorrentes da maioria das moças de sua idade na época, tais como o casamento e a vida mundana. Após a mudança para a fazenda de um amigo de família, vai perdendo, paulatinamente, o interesse nos estudos, na medida em que começa a despertar para as ebulições do desejo sexual. Assim, termina envolvendo-se com o jovem Barbosa Filho, antigo companheiro de estudos, com quem virá a se casar no fim da trama. As cenas fortes narradas no romance seriam as responsáveis por seu êxito, devido à polêmica gerada na sociedade, manifestadas tanto no ataque dos críticos, tais como Alfredo Pujol e José Veríssimo, como da Igreja Católica, manifestado no artigo do padre Sena Freitas, intitulado *A Carniça* e publicado no *Diário Mercantil*. Os ataques geraram reação imediata do romancista, dado o seu caráter combativo, na qual classificava o clérigo como o “urubu Sena Freitas”, alcunha que rendeu uma série de artigos enfurecidos, onde manifestava seu desprezo pela fé católica, reiterando sua filiação à escola cientificista. Em 1º de novembro de 1890, faleceu em decorrência da tuberculose, passando à posteridade como um dos autores mais célebres do Naturalismo. Júlio Ribeiro é o patrono da cadeira nº 24 da Academia Brasileira de Letras, por escolha do fundador Garcia Redondo. Extraído de <https://www.infoescola.com/escritores/julio-ribeiro/> (acesso em 03.12.21)

mulheres fossem internalizadas até mesmo pelas próprias. O naturalismo em particular, enquanto uma escola literária derivada do realismo, foi um movimento que buscou por uma abordagem dita científica à maneira de Auguste Comte e Cesare Lombroso, da realidade social *nua e crua*, “idealmente sem idealizações” – até porque, autores como o próprio Ribeiro miseravelmente fracassaram nesse intento, segundo Alfredo Bosi:

Desnadam-se as mazelas da vida pública e os contrastes da vida íntima; e *buscam-se para ambas causas naturais (raça, clima, temperamento) ou culturais (meio, educação) que lhes reduzem de muito a área da liberdade*. O escritor realista tomará a sério as suas personagens e se sentirá no dever de *descobrir-lhes a verdade, no sentido positivista de dissecar os móveis de seu comportamento*. (...) *A procura do típico leva, às vezes, o romancista do caso ao patológico. Haverá um resíduo romântico nesse vício de perscrutar o excepcional, o feio, o grotesco* (...). Na verdade, esse comprazimento em descrever situações, hábitos e *seres anômalos* tem um rastro na cultura ocidental que transcende as divisões da história literária. (...) o naturalista *julga “interessante” o patológico, porque prova a dependência do homem em relação à fatalidade das leis naturais*. (...) A adolescência, fagueira e pura na pena de Macedo, conhecerá a tristeza do vício precoce no *Bom Crioulo*, de Caminha, e na *Carne* de Júlio Ribeiro (...). *Nem sempre, porém, a obediência aos princípios da escola impediu desvios melodramáticos ou distorções psicológicas grosseiras* (*O Homem, O Livro de uma Sogra*, de Aluísio; *A Carne*, de Júlio Ribeiro). (BOSI, 2013, p. 179-184, os grifos são meus)

Lenita, a antagonista d’*A Carne*, revelava “sintomas de histeria através de sonhos e ideias eróticas” (ENGEL, 2015, p. 351), demonstrando assim um comportamento considerado *patológico, grotesco e anômalo*, para fazer uso de alguns dos termos empregados por Bosi. Mas, que sorte a dela (!?), Lenita também encontrou ajuda médica, e após ter suas crises histéricas devidamente controladas por um bom doutor, passou a apresentar um melhor e mais saudável comportamento:

Sentia-se outra, *feminizava-se*. Não tinha mais os gostos viris de outros tempos, *perdera a sede de ciência; de entre os livros que trouxera procurava os mais sentimentais*. (...) Tinha uma vontade esquisita de dedicar-se a quem quer que fosse, de sofrer por um doente, por um inválido. *Por vezes lembrou-se que, se casasse, teria filhos, criancinhas que dependessem de seus carinhos, de sua solicitude, de seu leite*. E achava possível o casamento. (RIBEIRO apud ENGEL, 2015, p. 352, os grifos são meus)

Figura 47. Edição de *A Carne* pela Editora Tecnoprint
(Coleção Romances Faixa Preta, 1960)



Fonte: <http://www.traca.com.br/livro/848621#> (acesso em 21.11.21)

E sem que a psiquiatria viesse a sair de cena, ou mesmo ser “substituída”, a psicanálise do início do século XX veio se unir a ela dentro do imaginário das elites sedentas por ordem e progresso. Sua ênfase nas individualidades e nos processos mentais inconscientes a diferencia da abordagem tradicional das ciências médicas, ocupadas com a descoberta e *manutenção de padrões* de saúde, ou “normalidade”, gerais. Mas é interessante encontrar, no pensamento de psicanalistas contemporâneas como a búlgara-francesa Julia Kristeva, insuspeitas

afinidades com o antigo discurso psiquiátrico sobre os gêneros, difundido também, como já vimos, pela poesia e pela ficção literária.

Kristeva é uma psicanalista neofreudiana, o que significa dizer que o conceito de “complexo de Édipo” é central em seu pensamento, desdobrado de várias maneiras e aplicado a várias situações. Ela o usa, por exemplo, para explicar o que chama de “misteriosa interioridade da mulher”:

Eu chamo de “*Édipo-linha*” a coexcitação inicial filha-mãe, na qual a *experiência sensorial pré-linguística* é decisiva: *efração e passivação do corpo oco, incluindo a vagina, pelo outro materno*; agressão e posse oral, anal, vaginal e clitoriana do outro; finalmente, recalcamento da excitabilidade e compensação por um superinvestimento psíquico e sensorial do objeto materno, que cria precocemente uma *introjeção psíquica e que vai se desenvolver na forma dessa “misteriosa” interioridade da mulher*, dependente do objeto, em “vaso comunicante” com ele, fascinante e devorante. (KRISTEVA, 2017, p. 45, os grifos são meus)

Não sou um conhecedor do jargão da área, mas certas construções me chamam a atenção pelo que podem justamente sugerir a um leigo como eu, principalmente em relação a todas as coisas que venho discutindo até aqui: Kristeva (Idem, p. 46-47 afirma que é o “objeto materno” quem transmite o laço com o “pai”, e que seria através desse “pai” que a menina vive o “encontro fálico”: a “identificação com os interditos paternos, integração da Lei, dos códigos sociais, construção do supereu; e simultaneamente, substituição do objeto materno pelo pai na qualidade de objeto erótico”:

Na verdade, o Édipo-linha, que liga a menina à sua mãe nos laços precoces mãe-bebê, marca a psicosexualidade da mulher com uma *homossexualidade primária endógena “não-escrita”, porque pré-linguística*, sensorial, quase indivisa. O Édipo-duas-linhas, que a transfere para o pai, instala o sujeito mulher no mundo da linguagem, do ideal e do supereu social, sem por isso eliminar a dependência anterior. Formado nesse Édipo biface, o luto inconsolável do Édipo-linha e a conclusão improvável do Édipo-duas-linhas fazem da mulher *uma eterna estrangeira da comunidade política*, uma inexorável exilada da osmose inicial com sua genitora. (KRISTEVA, 2017, p. 79, os grifos são meus)

A partir desse “encontro fálico”, a mulher passaria a ser caracterizada pelo que a autora chama de “falicização” e “receptividade”, tornando-se “sujeito da ordem fálica da Lei, mas ‘intrinsecamente estrangeira’ em relação à mesma”. Desenvolvendo-se entre duas polaridades opostas, a mulher teria uma ‘bissexualidade psíquica mais acentuada’”. Essa

condição traria consigo dois sintomas principais: a “latência depressiva” e a “insatisfação histérica”, sendo a mulher, segundo Kristeva, *um ser voltado para dentro*:

Para que uma mulher possa se destacar nas artes visuais, ela precisaria requerer “*um investimento mais do olhar que do invisível, mais do fora do que do dentro*, mais da agressividade do que da reparação. *Seria preciso uma forte identidade fálica, como a de Artemisia Gentileschi ou a de Georgia O’Keeffe*, e que a *evolução da bissexualidade psíquica feminina, como a de Louise Bourgeois*, se expresse nas “formas” da arte moderna para que se possa tirar daí, ou não, um imaginário especificamente feminino e necessariamente evolutivo. (Idem, p. 47, os grifos são meus)

A mulher, segundo a mesma (Ibidem, p. 48), não é um ser essencialmente narcisista (os homens o seriam muito mais, o que faz todo o sentido). E isso se daria porque ela “se constrói de imediato numa relação com outrem: *viver é viver do e para o outro, inclusive e especialmente quando é impossível e traumático*” (os grifos são meus). Mais do que isso, uma mulher “raramente (está) fechada nos palácios obsessivos do pensamento puro, *pensar é para ela, inseparável da sensorialidade carnal*” (os grifos são meus), além de ser “psicossomaticamente flexível” do ponto de vista de sua maturação, “depois de ter atravessado os obstáculos da reivindicação fálica e da inveja”. Mas inveja do que? Do próprio falo, muito provavelmente.

Assim sendo, a homossexualidade feminina seria vista quase como um impossível “retorno ao útero”, ou a um “continente perdido”, como quer Kristeva. E a experiência da maternidade seria “uma oportunidade de sair de Si-mesma para finalmente amar – como a si mesma – qualquer outro: o filho de um terceiro, o pai” (Ibidem, p. 79):

O que é uma mãe? Ela é a agente do que chamarei de *reliança*. Antes da necessidade de crer que a identificação primária com o Pai da pré-história individual cristaliza, a *reliança materna intervém no início do desenvolvimento do psiquismo*, precedendo, assim, a necessidade de crer institucionalizada pelas religiões. *A mãe constrói com cada novo filho um código sensível, a pré-linguagem, para levá-lo à linguagem*. Como um sujeito mulher, ainda por cima amante e mais solicitada profissionalmente, ela poderia dizer “eu” nesse cruzamento da paixão/vocação materna? *Não haverá novo humanismo enquanto as mães, como agentes dessa* *reliança, não souberem tomar a palavra*. (KRISTEVA, 2017, p. 99, os grifos são meus)

A “vocação materna” é um tema crucial para Kristeva, o qual ela enxerga como *sine qua non* para o futuro do humanismo e das sociedades ocidentais (das quais, para ela, a francesa parece ser protótipo e modelo): sem uma *reflexão renovada sobre a maternidade*, a

autora acredita, a luta das mulheres por paridade econômica, jurídica e política estaria comprometida. Além disso, ela se queixa de que as *sociedades seculares não têm um discurso próprio sobre a maternidade*, dando a entender de que algo como uma sociedade completamente secular exista em algum lugar... Talvez na França, constantemente em tensão com seus cidadãos islâmicos.

Mas o Islã, enquanto uma civilização eminentemente religiosa, nada teria a ensinar aos seculares franceses nesse quesito? Ou estaria Kristeva disposta a reavaliar a herança católica em terras gaulesas? Seja como for, quando a autora escreve que “o *laço passional entre mãe e filho*, este primeiro outro, *aurora do amor e da hominização*, o laço no qual a continuidade biológica *se transforma em sentido, alteridade e palavra*, é uma *reliança*” (os grifos são meus); e que, “diferente da religiosidade e da função paterna, a *reliança materna as completa e participa plenamente da ética humana*” (Idem, p. 106), me lembro da imagem de Clotilde de Vaux no altar-mor do decadente Templo da Humanidade no Rio de Janeiro, e do papel reservado às mulheres de boa família no Brasil da virada do século XIX para o XX, enquanto responsáveis por gerar, nutrir e educar os futuros Grandes Homens da Pátria.

No discurso da psicanálise, alguém já disse, tudo orbita em torno do *falo*, seja ele real ou simbólico, e sobre sua presença ou ausência. Além, claro, da inveja de quem o teria ausente... No caso, as mulheres (Laqueur explica). É, como tantos outros, um discurso criado primariamente por homens, tendo uma certa ideia de masculinidade como protótipo e modelo. Mitologiza o que se pretende biológico, e biologiza o que é de fato cultura. Por isso, penso serem especialmente interessantes e sugestivas todas essas imagens manejadas por Kristeva, para dissertar a respeito do desenvolvimento psicosssexual das meninas. Vejamos novamente:

1. *O vínculo com a mãe como um período pré-linguístico, a passagem da mãe para o pai e desse para a esfera da “Palavra” e da “Lei”;*
2. *A necessidade de aquisição de um falo simbólico com o qual a menina nunca realmente se integrará (a mulher como eterna “estrangeira” na esfera política);*
3. *A estranha identificação entre a homossexualidade e uma dimensão pré-linguística, e da aquisição da linguagem plena com a heterossexualidade;*
4. *A “bissexualidade psíquica”, mais presente nas mulheres, como uma condição para que as mesmas possam criar arte: uma “forte consciência fálica”;*
5. *A natureza “misteriosa” porque interna do ser feminino, às voltas com a depressão e a histeria relacionadas a um sentimento de insatisfação;*
6. *O pensar da mulher como expressão da sua corporalidade, e a plena realização da feminilidade no “viver para o outro, mesmo que seja traumático”.*

Psicanálise não é psiquiatria, bem entendido. Mas feitos os devidos descontos em relação ao discurso médico, estão presentes também aqui as mesmas concepções sobre mulheres baseadas em um suposto determinismo biológico: mais corpo do que mente, mais emoção do que razão, mais voltadas “para dentro” do que “para fora”. Seu “misterioso” reino é o *intrauterino*, e não o da esfera social. Sua verdadeira paixão/vocação é a maternidade enquanto auto sacrifício: primeiro para os filhos, e através desses para a sociedade em geral.

Além disso, uma mulher precisaria acessar sua “bissexualidade interna” e desenvolver uma “forte consciência fálica”, para poder pintar ou esculpir – algo que ela enxerga em grandes artistas tais como Artemisia Gentileschi, Georgia O’Keeffe e Louise Bourgeois (Figuras 48, 49 e 50). Mas e quanto ao ato de escrever poesia? Este exigiria também o desenvolvimento de um falo... simbólico? Teriam então Francisca Júlia, Gertrude Stein e Marianne Moore em comum esse conquistado “falo invisível” a lhes guiar a pena? Ironias à parte, são questões as quais venho me colocando aqui, de uma forma ou de outra.

Mas antes de voltar a elas, aproveito essa breve menção de Kristeva à relação entre mulheres e a produção em artes visuais como um gancho, para uma igualmente breve discussão com a qual que gostaria de iniciar meu capítulo seguinte...

Figura 43. Artemisia Gentileschi. *Judite e Holofernes* (c. 1620)



Fonte: O LIVRO DA ARTE. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 175

Figura 49. Georgia O'Keeffe. *Radiation Building* (1927)



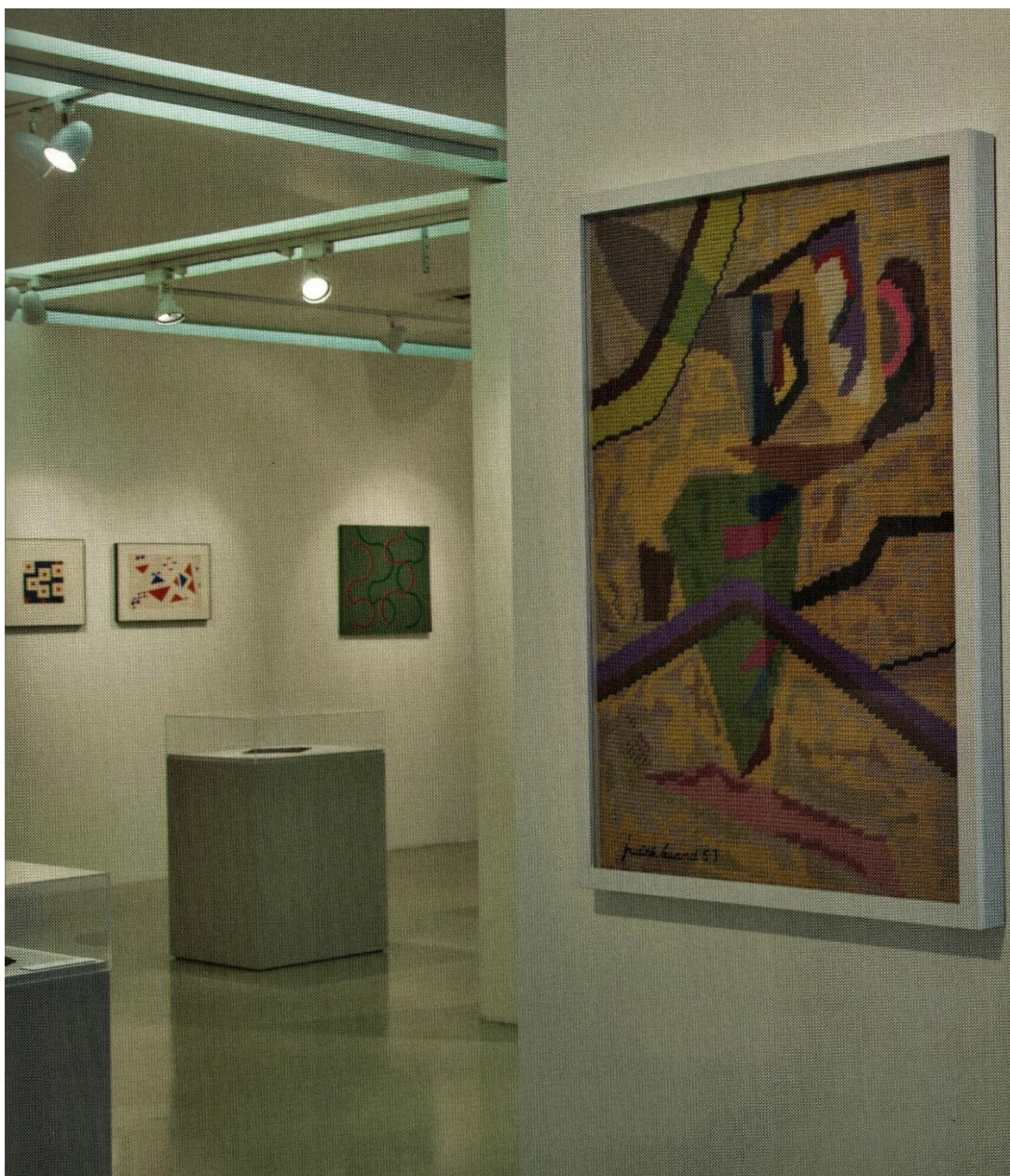
Fonte: O LIVRO DA ARTE. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 341

Figura 50. Louise Bourgeois. *Aqui estou, aqui fico* (1990)



Fonte: O LIVRO DA ARTE. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 61

CAPÍTULO 5 – O QUE ESCREVE UMA MULHER?



*“O que sai da lavra feminina, ou não presta, ou é trabalho de homem.
E nesta última comparação, vai uma ideia oculta ou desonesta”*
MARIA ANGÉLICA RIBEIRO²²¹

²²¹ apud SIMIONI, 2008: p. 17.

*“Quando intento librar-me no espaço,
As rajadas em tétrico abraço
Me arremessam a frase – mulher!...”²²²*

5.1. POESIA & ARTES VISUAIS

Antes de retornarmos à questão da relação entre mulheres e criação poético-literária no Brasil, gostaria de dedicar algum espaço para uma reflexão sobre essa mesma relação dentro do universo das artes visuais nacionais. É porque entendo que, se estou refletindo sobre *questões de gênero relacionadas à poesia concreta brasileira dos anos 50*, por maior que fosse a vocação dessa para uma abordagem do fazer poético que veio mesmo a transcender as categorias artísticas tradicionais²²³, considero que a sua arena primeira para embates públicos durante aquela década foi mesmo a da literatura, mesmo que tenha adentrado o cenário cultural brasileiro através de uma exposição de artes plásticas.

É importante frisar que dois dos três jovens poetas concretos originais (Haroldo de Campos e Décio Pignatari), antes de serem concretos de fato, vieram a público primeiramente através de suas publicações pelo Clube de Poesia²²⁴, um órgão intimamente ligado aos poetas da Geração de 45, e a poesia concreta da fase heroica não deixou de ser, apesar de suas peculiaridades, uma poesia da página impressa e do livro. Enquanto retaguarda, eles se dedicaram também à reavaliação crítica de autores brasileiros esquecidos da poesia do barroco, romantismo, simbolismo e modernismo, além do seu trabalho de seleção e tradução da obra de poetas estrangeiros, o que se estendeu pelas décadas seguintes, sendo que Augusto de Campos, o único integrante de Noigandres ainda vivo, prossegue nessa tarefa.

²²² In AMÁLIA, 2017, p. 64.

²²³ Falar sobre a poesia concreta e suas publicações, no Brasil ou em qualquer outro país, é sempre um estar entre “gavetas” (porque quase sempre as pessoas pensam de maneira compartimentada): a da literatura e a das artes visuais. Na verdade, a poesia concreta dos anos 50 não cabe bem, nunca coube, em nenhuma das duas. Em seu processo de afirmação dentro do cenário artístico e cultural nacional, ela fez o que era possível fazer naquele momento: *tentar alargar a gaveta da literatura pelo lado de dentro*. Já do ponto de vista das disputas teóricas e poéticas travadas durante aquela década e mesmo além, tanto a Academia quanto os próprios poetas “não-concretos” tenderam/tendem a sumariamente rejeitá-la e excluí-la, ou a lhe considerar como um empreendimento equivocado no universo das letras brasileiras – uma espécie de “rock n’ roll da poesia”, coisa de jovens... Tanto que, historicamente, foram os programas de pós-graduação em artes visuais ou comunicação a receber pesquisas nesse campo. Além disso, Décio Pignatari, evocando Pound, já dizia que “poesia está do lado da música, da pintura, da escultura – não é literatura” (2004, p. 20). Mas não havia como evitar a arena da literatura no Brasil dos anos 50, e foi de dentro dela que eles se fizeram ouvir.

²²⁴ A saber, *Auto do Possesso*, de Haroldo de Campos; *O Carrossel*, de Décio Pignatari (ambos de 1950), ambos pelo Clube de Poesia. *O Rei Menos o Reino*, de Augusto de Campos (1951), foi um volume autofinanciado pelas Edições Maldoror.

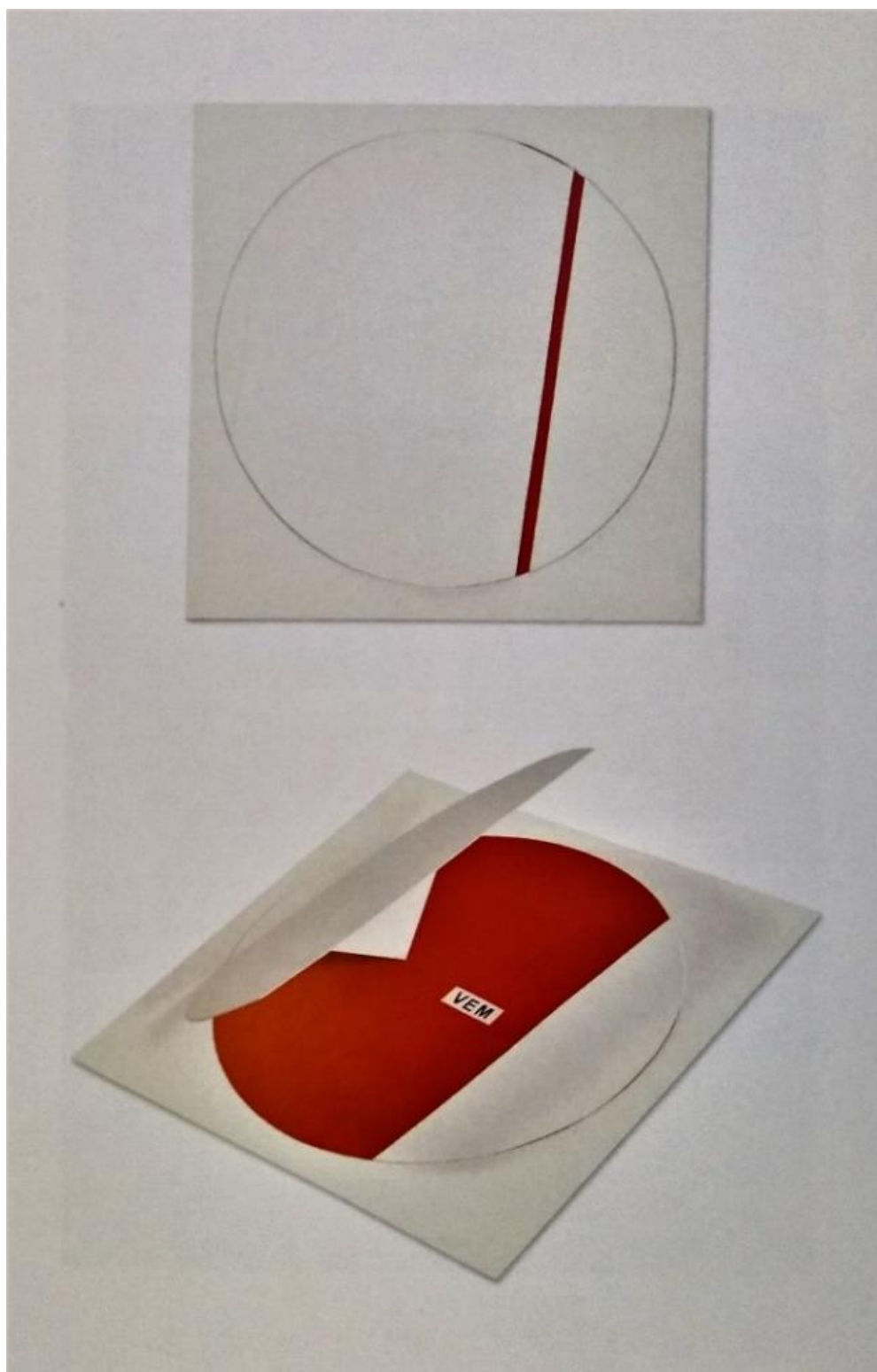
Claro, como já mencionado, os poemas da fase do Clube de Poesia sinalizavam os experimentos futuros de Noigandres em busca do ideograma enquanto uma nova forma antirretórica e antilírica, afinada com a industrialização do País (o livro que buscavam era o *metalibro* de Mallarmé, *le livre*, livro-livre), e a sua aproximação com uma visualidade de cunho geométrico-construtivo - representada no universo das artes plásticas brasileiras da época pelo Grupo Ruptura, em São Paulo, e pelo Grupo Frente, no Rio de Janeiro. Há de se destacar também que as derivações/dissidências do movimento (neoconcretismo, poema-processo, poesia práxis) ainda não existiam: Ferreira Gullar e Wladimir Dias Pino foram reunidos a Ronaldo Azeredo como os representantes cariocas da nova poética nas duas primeiras grandes exposições de arte concreta, ocorridas em São Paulo (dezembro de 1956) e no Rio de Janeiro (fevereiro de 1957).

Lygia Clark e Lygia Pape foram os dois principais nomes femininos do neoconcretismo que surgiria em 1959, tendo Pape produzido e exposto peças espaciais e/ou manipuláveis as quais classificou como *poemas-objeto* (Figura 51), afins aos poemas neoconcretos de Ferreira Gullar (Figura 52) e aparentados aos seus famosos *Livros da Criação, da Arquitetura e do Tempo*. Já Neide de Sá, esposa de Álvaro de Sá, foi a grande (e única) presença feminina dentro do Movimento do Poema-Processo nascido em 1967 (Figura 53), sendo que sua obra vem passando por um importante e necessário processo de reavaliação crítica. Porém, como já dito antes, o Grupo Noigandres, e o Movimento da Poesia Concreta de São Paulo, enquanto durou, não contou com mulheres em suas fileiras - o que não significa dizer que o concretismo, enquanto poética viso-plástica, não interessou a nenhuma delas no Brasil.

5.2. O RETORNO DO GÊNIO

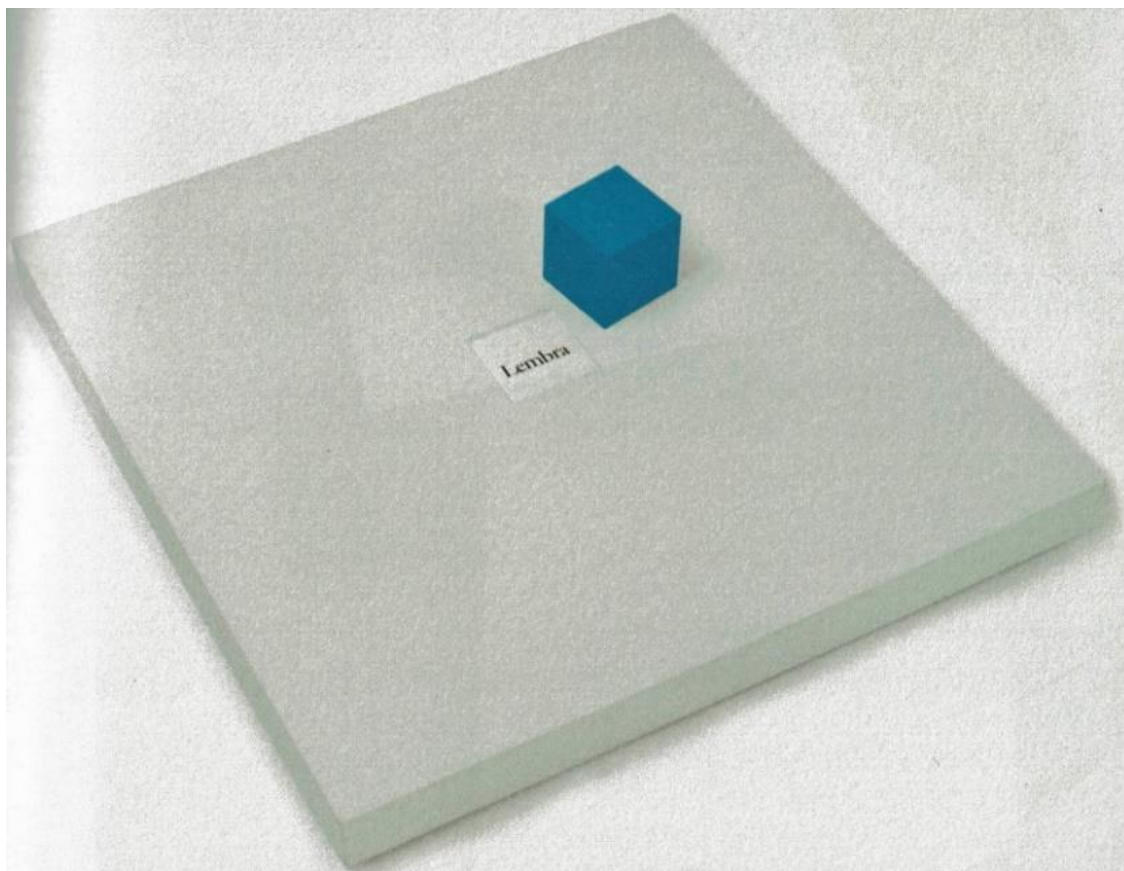
O ambiente das artes plásticas, e depois visuais, brasileiras tem peculiaridades que o diferem daquele da literatura (e dentro dele, da poesia), e que tem raízes na formação da mentalidade nacional no que concerne ao papel das diversas Artes e Humanidades e suas relações com as classes sociais. Seu processo de formação e consolidação partiu de premissas diferentes, senão opostas, ao das “Belas Letras”, o que o tornou, segundo autores como os historiadores e críticos da arte Tadeu Chiarelli e Aracy Amaral, *mais permeável à presença feminina*.

Figura 51. Lygia Pape. *Vem* (poema-objeto) (1957)



Fonte: LYGIA PAPE: ESPAÇO IMANTADO, 2012, p. 196.

Figura 52. Ferreira Gullar. *Lembra* (poema-objeto) (1959)



Fonte: GULLAR, 2007, p. 51.

Vejamos, primeiramente, os argumentos de Chiarelli a respeito do assunto (2002, p. 11-12): segundo esse autor, as elites brasileiras, francófilas como eram, importaram a visão colonialista europeia de que os artistas (pintores, gravadores e escultores) são sempre homens e brancos, portadores de um alto grau de erudição obtido tanto por frequentar ambientes sofisticados, quanto em instituições específicas de formação, como as antigas escolas e academias de arte, das quais a francesa foi o grande modelo desde o século XVIII. Isso teria possibilitado a esses artistas “transcenderem os aspectos *puramente artesanais* da produção plástica” (os grifos são meus): a chamada “grande arte ocidental”, pelo menos desde o Renascimento, passou a ser “*cosa mentale*”, e não um mero ofício técnico. Artistas como Leonardo da Vinci e Michelangelo Buonaroti viam-se como pensadores e não como técnicos especializados.

Já Ana Paula Simioni (2008) destaca que essa formação no ambiente das academias foi vedada às mulheres por muito tempo, entre outros motivos por conta das aulas de modelo

vivo, essenciais para a futura execução dos grandes painéis alegóricos-históricos e conjuntos escultóricos presentes em monumentos públicos urbanos: *a elas era impedido o contato com a nudez masculina*. Mas não é difícil imaginar que, ainda mais importante do que isso, a ideia de uma mulher artista profissional comandando assistentes em um ateliê próprio, fosse vista como totalmente descabida por sociedades que tanto não as queriam capazes de “*pensare*”, quanto não acreditavam que fossem aptas para as lidas mais pesadas, por exemplo, referentes à escultura.²²⁵

A autora afirma que o acesso das mulheres a uma formação plena em arte foi um processo lento: apenas em 1893, após a instauração da República, elas receberam autorização oficial para cursarem a Escola Nacional de Belas Artes. Antes, porém, em 1881, o Liceu de Artes e Ofícios já havia aberto suas portas para alunas. De qualquer maneira, o mais comum era que moças de elite cursassem aulas de desenho e pintura em ateliês particulares ou com tutores, o que representou um filão bastante lucrativo para homens artistas no Brasil e na França do século XIX. As mais ricas buscaram formação principalmente na antiga *Académie Julian*, em Paris. No mais, algumas mulheres casadas, filhas ou mesmo amantes desses mesmos artistas, acabavam por se beneficiar dessas ligações ao obter alguma formação artística em ambiente privado ou doméstico.

Mas dali para a possibilidade de profissionalização foi um caminho ainda mais tortuoso: já sabemos que não se concebia, na esmagadora maioria dos casos, que uma moça de boa família vislumbresse para si outra “carreira” que não fosse a de boa esposa, boa mãe e boa anfitriã. Em geral educadas em casa por preceptores ou em colégios religiosos, delas se esperava apenas que fossem alfabetizadas em português, dominassem o suficiente de francês e dos rudimentos musicais. Para além disso, que fossem especialmente dotadas para o uso de “tesoura e agulha”, pois aquele era, na verdade, um modelo de educação voltado exclusivamente para o “aumento de passe” no mercado dos bons casamentos burgueses. E se uma mulher ainda assim quisesse cultivar algum tipo de produção plástica para além das “artes” da tesoura e da agulha, que o fizesse entre uma tarefa doméstica e outra e entre o

²²⁵ O referido estudo de Ana Paula Simioni buscou justamente recuperar nomes de mulheres que conquistaram uma formação plena em artes e considerável realização profissional enquanto artistas acadêmicas no Brasil da virada do século XIX para o século XX. Entre esses nomes, destacou os de duas escultoras pioneiras: a paraense Julieta de França e a paulista Nicolina Vaz de Assis.

cuidado de um filho e outro, sempre dentro de casa e no caráter de *amadora*, sob os auspícios de um pai ou de um marido “generoso” e “liberal”.

Simioni (2008, p. 57) nos chama a atenção ainda para o fato de que, assim como no universo das letras, “a mulher cabia apenas como inspiração e como objeto de culto para a criação do artista, do gênio, atributo masculino”. E arremata: “nesse quadro de referências não havia espaço para que se a tomasse como uma agente, como sujeito, menos ainda como artista, o que supunha *qualidades geniais*” (os grifos são meus):

Sensíveis, detalhistas, conservadoras, imitativas e dóceis, tais eram as qualidades femininas por excelência, *em tudo opostas ao vigor, à inteligência abstrata, racional e criativa possuídas pelo “gênio”, termo frequentemente usado para caracterizar homens notáveis*. Em função dessas capacidades físicas e intelectuais distintas, as mulheres, acreditava-se, estavam mais propensas a alguns gêneros artísticos, *como a pintura de flores, a paisagem, as miniaturas, a natureza morta, os quadros do cotidiano, as pinturas decorativas e, por fim, à profissão de copistas, o patamar mais desvalorizado na hierarquia artística do Oitocentos. Na época, inventou-se algo conhecido como “arte feminina”, o que englobava esses fazeres desvalorizados pelas instâncias legítimas*. As artistas que buscavam notoriedade em suas atividades deparavam-se com esse poderoso obstáculo: uma tendência socialmente difusa a se rotular suas obras como “menores”, de antemão. (Idem, p. 62, os grifos são meus)

Já conhecemos bem esses argumentos: *o natural de uma mulher é não pensar, mas sentir*, e “apenas às custas de cometer sacrifícios à *feminilidade natural* que caracterizava o seu sexo é que as mulheres se realizariam nos campos da criação, em especial na vida intelectual” (Ibidem, p. 63, os grifos são meus). O contrário disso significaria uma mulher doente, “masculinizada” e, como tal, necessitada de intervenção... masculina. Ainda mais fora da normalidade seria uma mulher que demonstrasse não apenas pendores para a “racionalidade”, mas também algum tipo de “genialidade”:

O termo artista de gênio ou, simplesmente, o “gênio” *acabava por ser um monopólio masculino*. Acreditava-se que apenas aquela parte da humanidade havia sido premiada com as faculdades mentais que a capacitava a criar, a inovar ou transformar os saberes, construir a cultura, concretizar as artes. As mulheres estavam restritas às atuações solidárias, como musas, mães e/ou conselheiras. Mas as principais obras de suas vidas eram, segundo as crenças da época, os próprios homens que geravam e criavam, esses sim, os futuros gênios da nação. *A mulher, de gênio, era então compreendida como exceção, excrescência ou ameaça*. (Ibidem, 2008, p.65, os grifos são meus)

Por fim, Simioni (2008, p. 203-204) relata que as teorias lombrosianas, correntes na segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX, davam conta de que mulheres

que reivindicassem para si essas “qualidades do gênio” eram tidas como “intrinsecamente masculinas” porque “não existiriam mulheres dotadas de talento e genialidade”. Quando elas o manifestavam, “é por uma fraude da natureza, e é nesse sentido que elas são *homens*”²²⁶ (os grifos são meus). Não tenho como não pensar na velha Gertie, a qual Lombroso provavelmente teria enxergado como a confirmação definitiva de suas ideias.

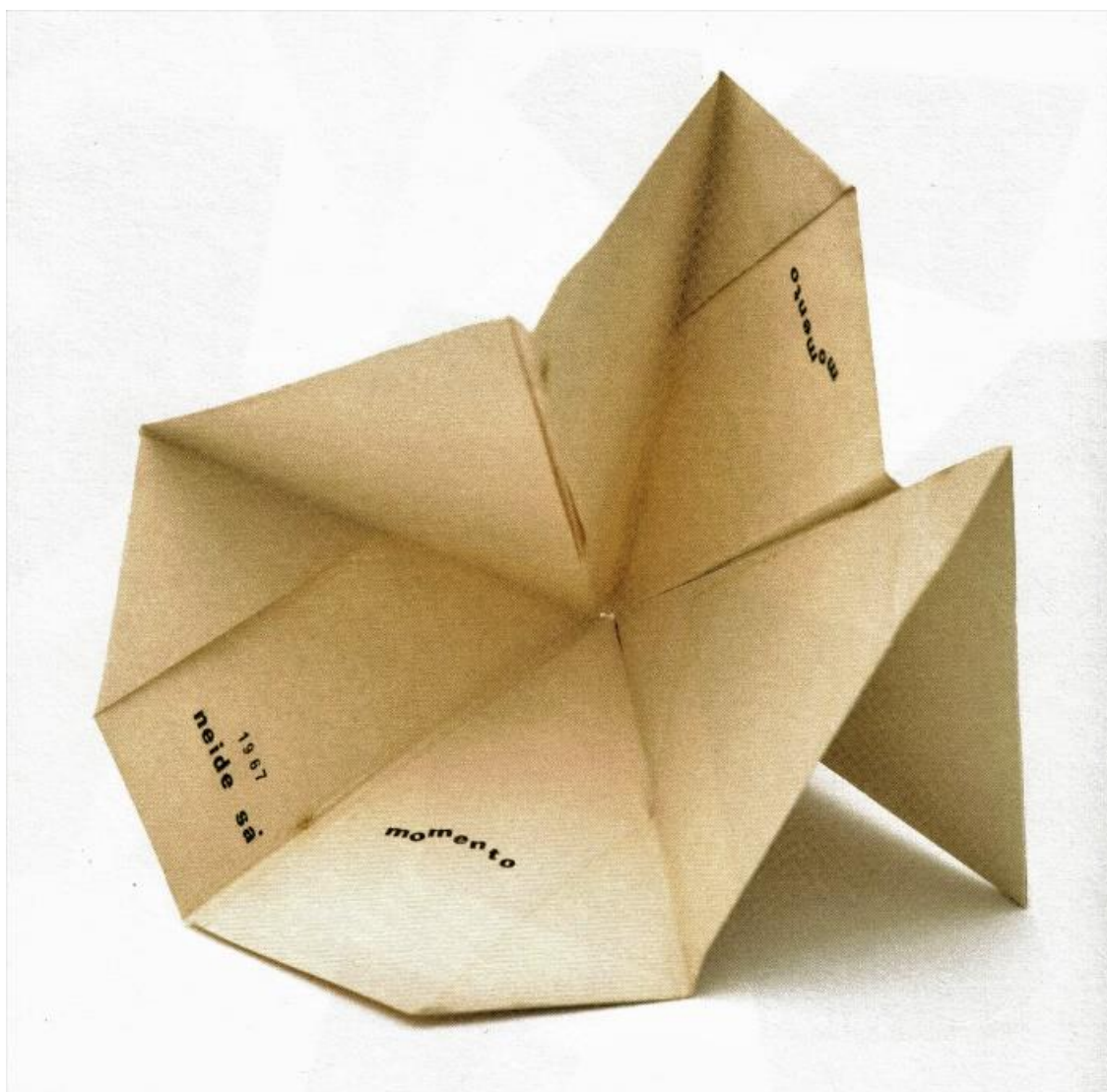
5.3. ARTE COMO “COISA DE MULHER”

Voltemos agora à argumentação anterior de Chiarelli: este relata também que em uma sociedade como a do Brasil do século XIX, baseada e apegada a um modelo escravista de exploração da mão de obra, a uma cultura livresca, além da cobiça por cargos públicos e carreiras políticas, as elites locais tendiam a enxergar o “ofício” do artista como muito próximo do universo dos demais ofícios manuais, destinados justamente aos escravizados e às classes ditas inferiores. No Brasil, historicamente, foram homens provenientes das classes populares, ou então imigrantes e seus filhos, que se aproximaram desse ofício, fosse através da formação oferecida por instituições como a Academia Real de Belas Artes – posteriormente, Escola Nacional de Belas Artes - ou então trazendo sua própria bagagem formativa:

Se a corrente principal da arte brasileira é em parte herdeira da arte erudita ocidental, pode parecer que, a princípio, ela é também branca e masculina tal qual sua matriz. Como, no entanto, *a arte brasileira não se enquadra muito bem nesses parâmetros, melhor seria afirmar então que ela se pretende branca e masculina e, portanto, não totalmente derivada da europeia. (...) no processo de absorção dos valores europeus dominantes, a produção local muitas vezes teve que integrar elementos oriundos das camadas populares, de culturas não-dominantes (vindas de outras etnias, mas também de outras culturas europeias não-hegemônicas), e teve que absorver igualmente um significativo contingente de produtores do sexo feminino.* (CHIARELLI, 2002, p. 13, os grifos são meus)

²²⁶ Simioni (2008, p. 203-204) ainda conta que “Cesare Lombroso desenvolve-o longamente, esforçando-se em demonstrar que a sra. De Staël, George Elliot e George Sand eram homens por sua aparência física, por sua voz, pelos gestos e por todas as manifestações exuberantes de suas vidas ativas”.

Figura 53. Neide de Sá. *Movimento* (1967)



Fonte: NÓBREGA, 2017, p. 104

Foi só com a chegada da Missão Artística Francesa em 1816 que a profissão de artista foi trazida para o Brasil. Mas Chiarelli ressalta que “pelo fato de a produção artística ser uma atividade manual exercida por escravos ou libertos, tal categoria ainda não havia adquirido foros de profissão liberal”. Dessa feita, “arte era um assunto de negros escravos, não de homens brancos livres” (Idem). Porém, ele também ressalta que, pelo desprestígio e desimportância com que o ofício de artista era visto pelas classes médias e pelas elites nacionais, os herdeiros masculinos desses mesmos grupos o rejeitavam e preferiam os cursos de Direito. Só que, aos poucos, as moças de elite foram se aproximando desse universo, no mais entendido quase como uma extensão dos trabalhos manuais domésticos aos quais já

estavam tradicionalmente e “naturalmente” destinadas - vide a argumentação anterior de Simioni.

Essa presença feminina nas artes plásticas pela via dos ofícios manuais, se tornou mais visível entre nós a partir do advento tardio do modernismo, como afirma Franklin Espath Pedroso, sendo que o primeiro grande evento de sua instalação entre nós foi a polêmica exposição de Anita Malfatti, em 1917:

Brazil, a male-dominated society, has numbered women among its major artists since the early twentieth century. *Indeed, women have played a critically important role in various movements and moments in the history of Brazilian art, particularly from Modern Art Week in 1922 on. Artists like Anita Malfatti, Djanira da Motta e Silva, Tarsila do Amaral, Maria Martins, Mary Vieira, Judith Lauand, Maria Leontina, Lygia Pape, Lygia Clark, Mira Schendel, and Iole de Freitas, to mention just a few.* Since the so-called 80's Generation, so many women artists have come into prominence that it would take a very long list to name them all. Women have also made major contributions to Brazilian printmaking. (PEDROSO, 2001, p. 19, os grifos são meus)²²⁷

Cecilia Fajardo-Hill concorda com o argumento de Pedroso quando também diz que artistas mulheres latino-americanas foram decisivamente importantes para o desenvolvimento da arte de vanguarda em seus países. Mas ela destaca o fato de que poucos foram os nomes femininos devidamente canonizados pela crítica e pela historiografia da arte em geral: *são sempre os poucos e mesmos nomes* a serem repetidos à exaustão em publicações do gênero escritas ou coordenadas por historiadores, mas também por historiadoras, ou então a terem algumas obras-fetiche incluídas em grandes mostras temáticas por curadores ou curadoras. Vejamos o que mais ela tem a nos dizer sobre isso:

Apenas algumas artistas mulheres foram escolhidas para representar o meio artístico, sendo destacadas repetidas vezes: *Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Amelia Peláez, representantes do início do modernismo*; Leonora Carrington, Maria Izquierdo, Frida Kahlo, Remedios Varo, do surrealismo; *Lygia Clark, Lygia Pape, Gego e Mira Schendel, do neoconcretismo e do abstracionismo geométrico*; e Ana Mendieta, Marta Minujín e Liliana Porter, da arte conceitual e experimental. *Menos de vinte representam centenas de artistas mulheres, muitas vezes inclassificáveis,*

²²⁷ “O Brasil, uma sociedade dominada por homens, tem incluído mulheres entre seus principais artistas desde o início do século XX. De fato, as mulheres têm desempenhado um papel criticamente importante em diversos movimentos e momentos da história da arte brasileira, particularmente a partir da Semana de Arte Moderna, em 1922. Artistas como Anita Malfatti, Djanira da Motta e Silva, Tarsila do Amaral, Maria Martins, Mary Vieira, Judith Lauand, Maria Leontina, Lygia Pape, Lygia Clark, Mira Schendel e Iole de Freitas, para citar apenas algumas. Desde a chamada Geração 80, tantas artistas mulheres ganharam proeminência que seria necessária uma lista muito longa para nomeá-las todas. As mulheres também fizeram grandes contribuições para a gravura brasileira” (a tradução é minha).

partes intrínsecas e importantes de nossa história. Artistas mulheres ganharam visibilidade sob os emblemas do surrealismo, do abstracionismo geométrico e, mais recentemente, da pop art. Todos esses movimentos permitiram o apagamento ou a conformação de mulheres a parâmetros existentes. Em particular, a abstração é bastante confortável devido à sua natureza aparentemente neutralizadora ou ausente de questões de gênero. (FAJARDO-HILL, 2018, p. 21, os grifos são meus)

E por que isso se deu ou ainda se dá? Fajardo-Hill afirma que essa quase invisibilidade das mulheres artistas muitas vezes tem sua sustentação em “uma crença tácita de que (mulheres) não são boas o suficiente, portanto não existem” (Idem). Seus vínculos prévios com artistas homens (principalmente o casamento) tanto podem ser uma “benção” quanto uma “maldição”, por representar muitas vezes um processo de ocultamento sob a sombra dos mesmos, via uma constante comparação nem sempre justa ou construtiva, por parte dos especialistas. Mas em certos casos, foi justamente o que permitiu a sua visibilidade, apreciação crítica e posterior canonização histórica. A autora destaca ainda outras importantes razões:

Outro estereótipo comum é aquele da mulher louca, histérica e vitimada, como é o caso de Frida Kahlo e, em alguma medida, o de Ana Mendieta. Também difundida é a noção das mulheres como artistas de menor qualidade ou kitsch, com base na ideia usual de que sua estética é de mau gosto ou intragável e de que as questões que abordam (tais como a domesticidade, a sexualidade e a exclusão social) não são importantes. Outra ideia errônea e generalizada é que o papel das mulheres como mães as impede de ser artistas relevantes e comprometidas. Por último, qualquer trabalho associado ao feminismo tem sido visto apenas como uma arte de má qualidade. (Ibidem, os grifos são meus)

Assim sendo, as poucas mulheres que ganharam as páginas dos manuais de história da arte e as paredes das galerias e museus acabam se convertendo em “exceções à regra”, quase “curiosidades históricas”, e em alguns casos talvez se possa até evocar a noção contemporânea de *token*²²⁸, que é quando determinados grupos professantes de ideologias excludentes tentam mascarar esse fato, fingindo incluir plenamente uma ou outra pessoa fora

²²⁸ A palavra inglesa *token* pode ser traduzida como “código” (tal como um código de verificação que serve apenas para que se acesse determinado sistema, expirando logo em seguida), “sinal”, “gesto”, “símbolo”, “testemunho” ou “prova” (In: *Linguee*, dicionário de inglês em forma de aplicativo disponível para sistema Android, acesso em 30.11.21). Está diretamente relacionada com a prática do *tokenismo*: a inclusão simbólica ou a feitura de concessões superficiais a grupos minoritários. O termo teria surgido nos anos 60, durante o período da luta pelos direitos civis da população afro-estadunidense, sendo que Martin Luther King o teria usado pela primeira vez em um artigo de 1962. O tokenismo serve apenas para gerar uma imagem progressista a organizações e governos conservadores, gerando uma falsa sensação de diversidade ou igualdade, tendo em vista de que não existe, por parte dessas mesmas organizações ou governos, intenção real de qualquer esforço em direção a esse estado de coisas. Extraído de www.politize.com.br/tokenismo/ (acesso em 30.11.21)

de seus “padrões”. Mas é importante frisar aqui que esse processo que apaga tantas e preserva só algumas, *nada tem de ver realmente com a qualidade ou relevância potencial da produção dessas mulheres, sendo na verdade um processo de razão e sentido ideológicos*. Em particular, a onipresença de Tarsila do Amaral (Figura 54), uma típica e bem relacionada herdeira das elites cafeeiras paulistas, em seu trânsito entre Paris e São Paulo, é bastante representativo desse estado de coisas.

Figura 54. Tarsila do Amaral. Autorretrato (*Manteau Rouge*). (1923)



Fonte: BARCINSKI (org.), 2014, p. 251

Ainda sobre essa presença feminina no circuito brasileiro das artes plásticas, diz Chiarelli também que “a princípio, [as mulheres] não tinham nada a perder, como seus colegas nativos ou imigrantes”. Isso porque, “como quase sempre não dependiam da venda de suas

produções (já que eram financiadas por seus pais e/ou maridos), estabeleciam uma relação amadora com a arte e seu circuito” - tal como também referido por Simioni. Assim, ele finaliza seu raciocínio: “elas não se importariam muitas vezes em mergulhar em suas singularidades e interesses, emergindo daí com novas formulações, completamente desvinculadas dos conceitos artísticos mais aceitos pelo circuito” (2012, p. 21).

Chiarelli, em consonância com Aracy Amaral (Idem, p. 22), enxerga nas obras de uma artista como Tarsila do Amaral, o que ambos chamam de “aspecto artesanal e feminino”, o qual encontram no antigo costume da mesma de decalcar suas composições - procedimento que teria aprendido com Pedro Alexandrino (um “artista” e um “artesão”, segundo Chiarelli) - e que tanto ele quanto aquela autora também identificam como uma “prática das salas de aula dos colégios de freiras”. Ela ainda diz, fazendo coro com o “modernista arrependido” Mário de Andrade, que existe “um certo decorativismo (...) no gosto pelo arranjo, pelo bem feito, que pode ser identificado como característica perfeccionista feminina” (2006, p. 227).

5.4. ARTE COMO “ÓCIO FEMININO”

Aracy Amaral chegou mesmo a afirmar, em um de seus *Textos do Trópico de Capricórnio* (Idem, p. 221), que “na verdade, talvez seja esse um dos motivos pelo qual a mulher no Brasil não precise batalhar (como uma europeia ou norte-americana) para penetrar no ambiente da arte”:

Arte como atividade de mulher. (...) É o “seu ambiente”. (...) Num espaço de tradição ibérica, onde sempre imperou o comportamento judaico-cristão em cujo contexto os homens que se destacam se dedicam à política, ao exercício do poder, às profissões liberais, enfim, porém nunca trabalhando com as mãos em ofícios mecânicos, nem por hobby, como é usual na tradição protestante norte-americana, o espaço para os trabalhos manuais é próprio da mulher. (...) Surge assim, desde inícios do século, como uma complementação da educação até então pouco cuidada da mulher latina, desenhar, pintar, tocar piano. (Idem, p. 221-222, os grifos são meus)

A autora, bem entendido, continua a falar sobre mulheres provenientes das classes médias e elites brasileiras, as quais sempre puderam contar com “mucamas”, escravizadas ou (quase) livres, para a garantia de seu tempo de ócio: “a atividade artística surge, assim, como um lazer prestigioso, falando social e culturalmente, a buscar uma utilização de seu tempo

livre na área cultural (e que vai extravasar igualmente para a pintura sobre porcelana, tecelagem, tapeçaria, cerâmica e encadernações)” (2006, p. 222, os grifos são meus).

É importante ressaltar que o artigo de Aracy Amaral a que estou referenciando é de 1993. Nele, ela ainda afirma não acreditar que as mulheres que buscam inserção profissional no universo das artes no Brasil precisem temer maiores dificuldades para o estabelecimento de uma carreira, seja como artista, pesquisadora ou crítica. Imagino que ela ainda estivesse pensando em si e em suas congêneres provenientes das classes médias e das elites – uma vez que não poderia se descolar da própria argumentação enquanto uma mulher pertencente a essas mesmas classes, a qual fez carreira e tornou-se uma referência dentro desse universo.

Ela parece não considerar como dado importante o fato de que essa suposta facilidade atual, com que mulheres de sua classe social podem acessar profissões relacionadas à arte, é o resultado de um processo histórico muito mais complexo em que as mesmas souberam aproveitar-se de concepções vigentes sobre suas capacidades ditas naturais, suas impostas funções sociais, e sobre a própria arte enquanto atividade produtiva, dentro do qual certas interdições e cerceamentos foram sendo flexibilizados aos poucos e, em alguns casos, abolidos. Mas mesmo que o ofício da arte em nosso país tenha sido identificado com as tarefas destinadas às classes sociais mais baixas, ou com os “desimportantes” afazeres manuais femininos, o acesso de mulheres (mesmo as de elite), a uma plena formação acadêmica nesse campo e à agora da produção intelectual impressa no Brasil (como no caso da própria Amaral), foi ainda mais difícil. Porque *poder escrever e, mais ainda, poder publicar* e dessa feita *ter suas ideias influenciando a opinião pública*, costumava ser visto como muito mais importante e decisivo do que treinar as mãos para costurar, bordar, desenhar, pintar ou mesmo esculpir.

Na verdade, ela parece vislumbrar, e estar muito mais preocupada, com outros eventuais “obstáculos” às mulheres que venham a se aproximar do ambiente das artes na contemporaneidade:

Mas como há sempre muita sutileza nas relações sociais no Brasil, pode ocorrer hoje *certo enfrentamento com o corporativismo do poder político gay no meio cultural brasileiro*, embora não se toque nessa tecla, e isso não constitua tema de discussão ou de reivindicação. *Sabe-se apenas que existe.* (AMARAL, 2006, p. 223, os grifos são meus)

Ao seu temor pelo “corporativismo gay”²²⁹ no mundo das artes e da cultura brasileiras (afirmação no mínimo polêmica, senão problemática), junte-se o entendimento da autora sobre uma “arte especificamente feminina”:

(...) na verdade, o que me parece de fato existir é uma soma de *características do feminino em arte*. Algumas artistas deixam transparecer esse caráter feminino, outras não. Esse “feminino”, para mim, está vinculado à delicadeza da sensibilidade da mulher, em sua condição de promotora de vida e, por essa mesma razão, vinculada à natureza mais que seu companheiro homem, delicadeza que está implícita no seu trato com a fragilidade do filho recém-nascido de seu corpo, e ao qual ela protegerá por toda a vida. Essa reflexão pode ser combatida ao se afirmar que a mulher a que nos referimos é a mulher urbana, civilizada, possuidora de um padrão de vida digno. Ao passo que a maior parte das mulheres de todo o mundo são rudes lutadoras por sua sobrevivência, tanto quanto o homem, sem atenção a essa denominada “sensibilidade”, quase um animal racional que procria, carrega fardos, labuta na lavoura, profissões liberais, escritórios urbanos, além de cozinhar, lavar e criar os filhos”. (Idem, p. 225, os grifos são meus)

No artigo que estou citando, Aracy Amaral também comenta um pequeno rol de mulheres artistas brasileiras formado por nomes recorrentes, além de outros que foram sendo agregados mais recentemente pela crítica de arte brasileira durante a segunda metade do século XX.²³⁰ Vejamos alguns: em Anita Malfatti, ela enxerga nas pinceladas de tendência

²²⁹ Não tenho como omitir meu desconforto ao ler essa observação de Amaral. A maneira como ela afirma existir esse tal “corporativismo gay” nas artes e na cultura do Brasil (“sabe-se apenas que existe”), sem citar qualquer fonte confiável ou ao menos exemplos concretos (como sempre fez, por exemplo, o famoso coletivo artístico feminista estadunidense *Guerilla Girls*), não difere muito do tipo de “argumentação” presente em fofocas, ou pior, nos boatos e *fakenews* atualmente difundidos pela extrema-direita tupiniquim no poder, afeita que é à difusão em massa de todo tipo de desinformação e teoria da conspiração, inclusive aquela que afirma que os gays querem “destruir” a religião cristã, “extinguir” a família tradicional e instaurar uma ditadura “gayzista” global... de mãos dadas com os chineses, quem sabe? Nessa observação, Amaral parece colocar toda a misoginia potencial do meio artístico e cultural de maneira generalizada na conta dos “gays”, ignorando o fato de que, segundo o seu próprio entendimento do termo, *gays são homens*, e homens *também podem ser heterossexuais* – na verdade, a grande maioria se identifica assim. Talvez ela pensasse que gays não são “de fato”, homens (assim como Gertrude Stein não era “de fato” uma mulher...), mas sim os “inimigos naturais” das mulheres na luta cotidiana pelo interesse e favores masculinos. Ou seriam os homens artistas, curadores e pesquisadores heterossexuais sempre aliados? É possível também que ela estivesse dirigindo esse comentário sem destinatário para certos desafetos dentro de seu universo profissional, o que em si já seria um tanto problemático, mas não se pode perder de vista que o texto referenciado foi publicado originalmente no catálogo da exposição *The Art of Ultramodern Contemporary Brazil*, realizada no National Museum for Women in the Arts, em Washington D.C., EUA. E diferente do que aconteceu no ambiente brasileiro, no qual nossas principais mulheres criadoras interessaram-se por poéticas abstratas, construtivas ou conceituais, evitando na maioria dos casos uma abordagem mais explícita de questões de gênero, toda uma geração de mulheres artistas estadunidenses a partir dos anos 60 assumiu uma postura feminista frontalmente combativa em sua produção - mas também o ônus proveniente dela em relação às instituições artísticas que elas sabiam comandadas majoritariamente por homens... fossem eles gays ou não.

²³⁰ Outros nomes citados por ela são os de Maria Martins, Lygia Clark, Lygia Pape, Karin Lambrecht, Eliane Prolik, Carmella Gross, Flávia Ribeiro, Mônica Nador, Tomie Ohtake, Maria Bonomi, Fayga Ostrower, Regina Vater, Leda Catunda, Beatriz Milhazes, Frida Baranek, Ester Grinspum, Ana Tavares e Rosângela Rennó.

fauve uma *força quase viril*, mas em uma Tarsila do Amaral *às voltas com as lições cubistas*, já vimos antes, ela enxerga *certo decorativismo típico das mulheres*. E se em Mira Schendel ela destaca as *preocupações filosóficas* que se convertem em *“delicadezas gráficas”* (Figura 55), em Anna Bella Geiger ressalta o *caráter claramente político* de seu conceitualismo (Figura 56), e em Regina Silveira o *“expressionismo puramente visual calcado sobre a racionalidade”* (Figura 57, os grifos são meus).

Ou seja, nenhuma dessas artistas se encaixa exatamente ou totalmente nas características “femininas” porque “promotoras de vida”, relacionadas anteriormente por ela. Em lugar disso, algumas delas estariam claramente exercitando qualidades socialmente definidas como “masculinas”, tais como o interesse por questões políticas ou o uso de faculdades racionais. Nelas, onde estaria o “feminino”? Nesses casos, como a autora afirma, elas teriam simplesmente optado por não o demonstrar? Mas por que razões uma mulher artista faria isso, ainda mais no Brasil - a Terra Prometida das Mulheres nas Artes? Em seu texto, Aracy Amaral parece não se importar muito com essa questão, porque não a especifica.

Na verdade, seu comentário mais interessante, porque bastante sugestivo sobre suas concepções de gênero na época, é aquele sobre a obra de Amélia Toledo:

(...) o fazer artístico como “uma herança, *tal como um anel de família que passa de mãe para a filha*, uma toalha antiga de linho que se recebe com o prazer das coisas que continuam como *um ciclo biológico, no qual nos integramos diante de nossa aceitação das fases da lua*, da sequência das estações, das passagens das horas do dia e da noite”. *A delicadeza é parte das “invenções” de Amélia Toledo, desde fins dos anos 60: dos colares e pulseiras de contas em fio de aço, à utilização de conchas, areia e rastros, em suas propostas de fundo conceitual. Camille Paglia já se referiu à água, ao mar, à concha como domínios, odores e origem da mulher. Amélia Toledo parece intuitivamente ter conhecimento dessa assertiva* (AMARAL, 2006, p. 230, os grifos são meus)

260

Figura 56. Anna Bella Geiger. *Imagem da série "Brasil Nativo" (1976)*



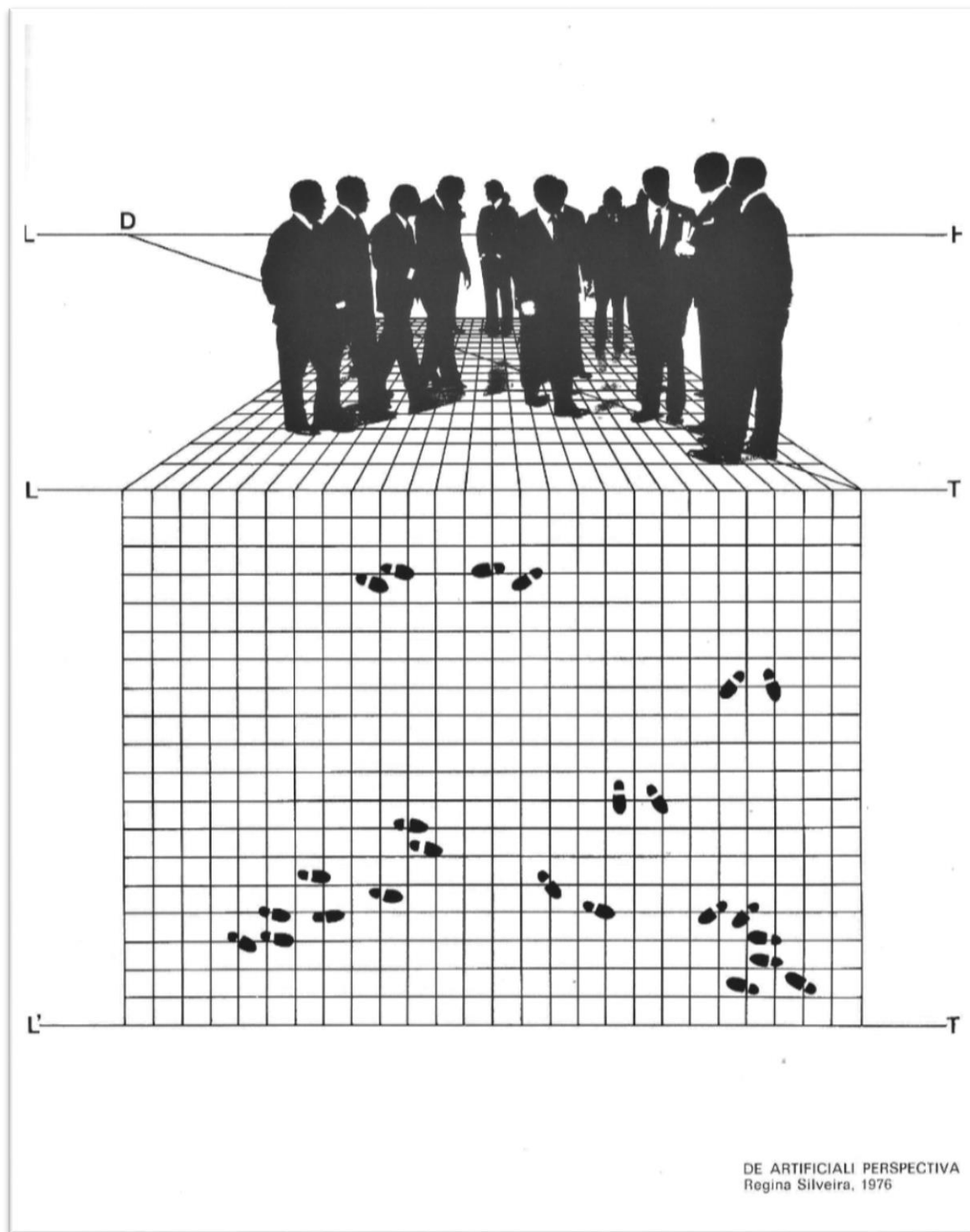
... com o meu despreparo como homem primitivo?



Anna Bella Geiger

Fonte: QORPO EXTRANHO: revista de criação intersemiótica 2, 1976, s/p.

Figura 57. Regina Silveira. *Imagem da série “De Artificial Perspectiva”* (1976)



Fonte: QORPO EXTRANHO: revista de criação intersemiótica 1, 1976, s/p.

Assim, a obra de Amélia Toledo tanto dialogaria e se alimentaria dos formalismos, experimentalismos e conceitualismos próprios das décadas de 60 e 70, quanto evocaria uma espécie de “eterno feminino” em suas “delicadas invenções” feitas com areia, conchas e etc.

Particularmente, o que mais me atrai em sua obra é maneira particular de reivindicar a memória dos fenômenos e processos ambientais, em peças produzidas pela aproximação de procedimentos artesanais e mecânicos com materiais naturais e industriais, mas também a maneira como esses evidenciam a falsa separação entre uma apreciação racional de uma calcada na corporalidade e nos sentidos (Figura 58). Assim procedendo, penso eu, *ela acabava por borrar a fronteira entre os atributos considerados masculinos ou femininos: razão e emoção, mente e corpo, artesanal e industrial...* E assim por diante, em um rol infinito de pares de oposição.

Figura 58. Amélia Toledo. *Geratriz*. (1976)



Fonte: <http://ameliatoledo.org/obras/escultura/> (acesso 30.11.21)

Por fim, Aracy Amaral arrisca algum comentário relacionando artes visuais e literatura: “Em outros países, como em outras artes, assim como na literatura, nunca foi novidade a mulher se dedicar ao diário e a escrever contos, poemas ou ficção. *O difícil está em que uma artista plástica se exponha, enquanto pessoa, muito mais que aquela que se dedica a escrever*”

(Ibidem, p. 225-226, os grifos são meus). Essa me parece uma afirmação extraída do senso comum, baseada muito mais em opiniões do que em fatos, e por tudo o que já foi discutido no capítulo anterior, não tenho como concordar com esse argumento. Penso que Virginia Woolf ou mesmo Gertrude Stein também não concordariam. E o que dizer então da problemática sobre a poesia de Francisca Júlia, apresentada no capítulo anterior? Mas para além disso, sobre a possibilidade de (auto) expressão das mulheres brasileiras no universo das letras, mais será apresentado e discutido ainda neste e no próximo capítulo.

Porém, gostaria ainda de comentar uma ou outra coisa sobre essa visão de Aracy Amaral a respeito do “feminino”: o excerto transcrito anteriormente apresenta alguns paradoxos interessantes, tendo em vista as artistas por ela mesma mencionadas, como aquele em que afirma que *a mulher é um ser mais sensível do que o homem por conta da sua potencial capacidade de ter filhos*, mas que essa mesma sensibilidade *se vê suspensa fora de ambientes que permitam o ócio* - mulheres que precisam lutar para sobreviver tornam-se “rudes” (masculinizam-se?), e convertem-se em “animais racionais que procriam” (uma imagem de estranha crueza). Há aqui um componente que enxerga o exercício pleno da “feminilidade” quase como um privilégio de classe, pressupondo que mulheres pobres a perderiam em uma existência voltada ao trabalho. Me pergunto o que as trabalhadoras brasileiras da década de 90 teriam a dizer a Aracy Amaral, caso a mesma tivesse tido a *real curiosidade* de saber o que pensavam e como se sentiam essas “rudes lutadoras” a respeito de sua condição feminina.

Ou seja, a autora acaba por fazer eco, no referido texto, a séculos e séculos de concepções essencialistas e até mesmo higienistas sobre o corpo e o temperamento das mulheres, já discutidas anteriormente aqui, cunhadas justamente pelos homens e inculcadas por gerações e gerações de mulheres, além de dar pouquíssimo relevo aos condicionantes culturais, sociais e econômicos. Faz isso, inclusive, quando insiste em enxergar em certas práticas operativas ou composicionais de artistas como Tarsila do Amaral (em consonância, por exemplo, com Tadeu Chiarelli), elementos atestadores de uma sensibilidade “tipicamente feminina”, dando a entender que em poéticas como as de Mira Schendel, Anna Bella Geiger ou Regina Silveira, esse “feminino inevitável” *ainda estaria lá, mas teria sido ocultado* por razões que não se preocupa realmente em identificar ou explicar.

Por fim, penso que o maior paradoxo da autora mora justamente em *um entendimento que funde uma visão de classe e essencialista dos gêneros, com outra que mal os enxerga como*

submetidos às vicissitudes históricas, socioeconômicas e, portanto, igualmente culturais: esse paradoxo da autora é, na prática e com os devidos acréscimos, o mesmo paradoxo de Pignatari ao se referir a Gertrude Stein, na historieta contada por Alice Ruiz.

5.5. PEQUENAS DELICADEZAS CONCRETISTAS

Mas a problemática das artes visuais produzidas por mulheres no Brasil, e dessas com as vanguardas/retaguardas nacionais, é vasta e muito ainda poderia ser discutido aqui. Porém, tendo em vista que esse não é o nosso tema nem objetivo principal, destaco ainda apenas a trajetória de uma delas, a pontalense Judith Lauand - a única mulher oficialmente ligada ao Grupo Ruptura - coletivo de artistas pioneiros da arte concreta entre nós, fundado em 1952 (Figura 59).

Esse é um dado que me interessa particularmente: dentro dessa linhagem paulista e estritamente concreta de artistas visuais brasileiros, assumidamente “matemática” e dita “fria” e “cerebral” por seus opositores, pelo menos esse grande nome feminino se pode encontrar²³¹. Lauand foi colega dos maiores nomes desse movimento, entre eles Waldemar Cordeiro (líder histórico do grupo e seu teórico maior), Luiz Sacilotto, Lothar Charoux e Geraldo de Barros.

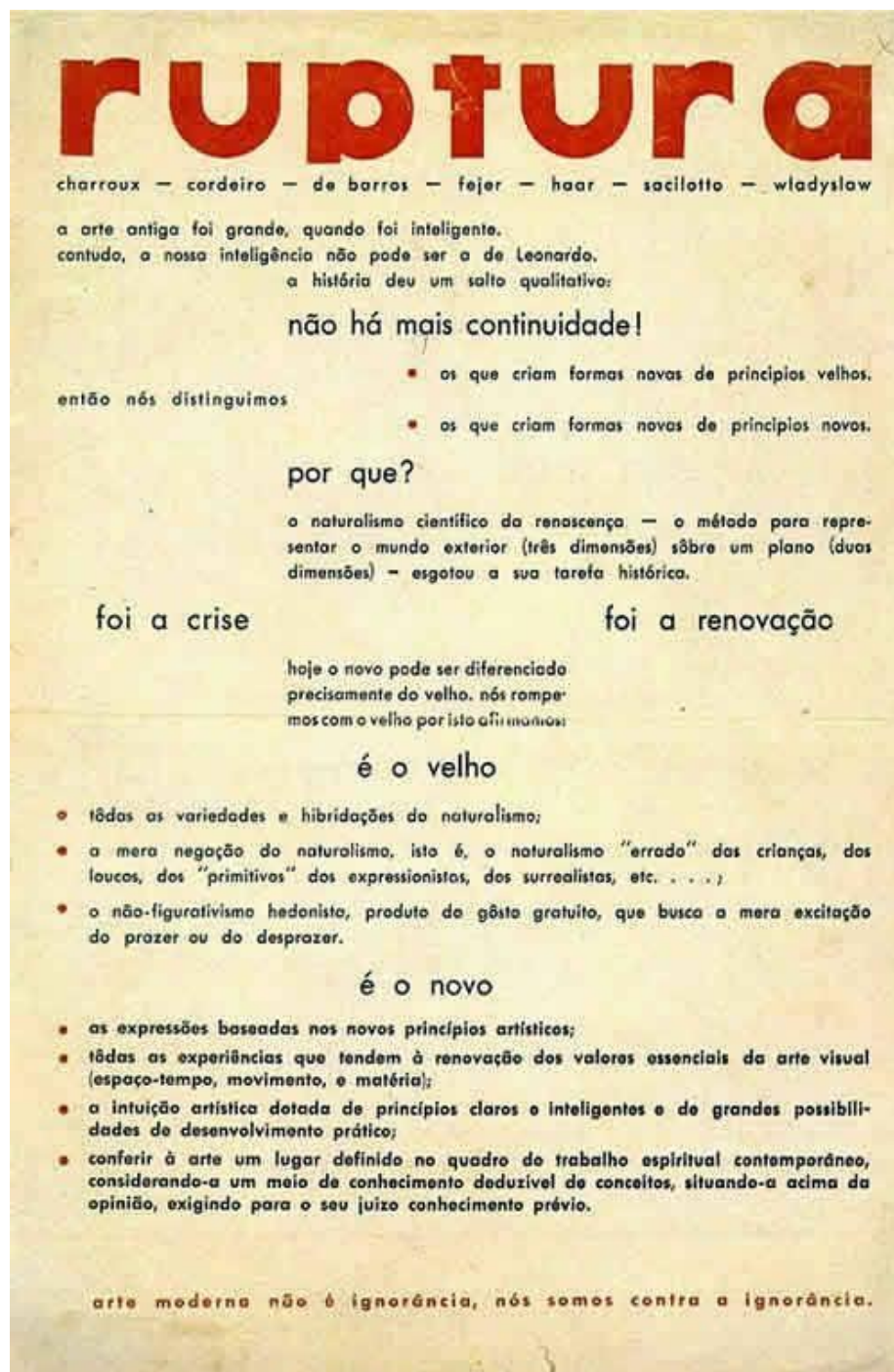
Ela possuía total consciência desse caráter matemático e cerebral da arte concreta e optou por ele mesmo assim, depois de um início de carreira como pintora figurativa e de pendores expressionistas (Figuras 60 e 61) - tendo inclusive experimentado meios como a tapeçaria, tão associada aos (a)fazeres “femininos” (Penélope *again*, tecendo, tecendo, tecendo...).²³² Mas o que a teria levado a se interessar por esse tipo de poética? Tendo se

²³¹ Reitero que, nesta tese, meu recorte se restringe ao universo da arte e poesia concretas brasileiras dos anos 50, fortemente identificadas com o ambiente de São Paulo, e com o que já se chamou de “frieza” ou “cerebralismo” de seus protagonistas e obras-chave. Basta lembrarmos da discussão, já apresentada aqui, sobre a busca pelo ideograma enquanto uma nova forma poética sintética, antirretórica e antilírica, afinada com a nova sensibilidade industrial, da comunicação visual e do design. Sendo assim, artistas e poetas neoconcretas (em geral, cariocas e/ou residentes no Rio de Janeiro), tais como Lygia Clark e Lygia Pape, ou mesmo Neide de Sá (nome de ponta do poema-processo) escapam ao escopo dessa pesquisa. Para além disso, esses dois movimentos têm características compartilhadas que, tais como o fato de serem fortemente identificados com os anos 60 e seus desdobramentos políticos, socioeconômicos, históricos e culturais, além de sua reivindicação da subjetividade tanto dos artistas-propositores quanto dos fruidores, exercida através de propostas de interação em algum nível (sensorial, operativa, cognitiva), por si só exigiram uma outra estratégia de aproximação e reflexão de minha parte.

²³² Vide a imagem selecionada para a capa do presente capítulo.

formado na Escola de Belas Artes de Araraquara e trabalhando como assistente do artista Domenico Lazzarini, ela foi obtendo *insights* durante seu labor que lhe apontaram potenciais caminhos de mudança:

Figura 59. Manifesto do Grupo Ruptura (1952)



Fonte: BARCINSKI (org.), 2014, p. 293.

Pintei uma natureza morta. Então eu me levantei e me distanciei da tela para ver o que havia feito. Vi um quadro abstrato. O prato eram vários círculos, a garrafa um retângulo, a mesa triângulos e no fundo sinais de objetos. (...) *Procurando depurar os traços, buscando só o essencial, realizei uma pintura abstrata com base em formas da natureza.* (...) *A pintura abstrata é fruto de um pensamento analítico.* (...) *a arte concreta é o oposto. “Arte concreta é um pensamento que se tornou visível”. Ela provém do pensamento sintético ou de uma ideia matemática.* (...) Minha integração na arte concreta foi total. (LAUAND, 2015, p. 6, os grifos são meus)

Filha de um casal de imigrantes libaneses com uma vida financeiramente confortável, Judith acabaria por se mudar com sua família do interior para São Paulo em 1952 - mesmo ano de lançamento tanto do manifesto do Grupo Ruptura, quanto do primeiro volume da revista *Noigandres* - e não tardaria a se integrar à cena artística local e suas instituições. Celso Fioravante (2015, p. 12) destaca o fato de que, “além de criar, Lauand tinha consciência de que, para construir uma carreira, era preciso bem mais do que uma produção pictórica de qualidade e conectada com o seu tempo”. Ela teria então percebido que “informação, disciplina, organização, traquejo social, participação política e tenacidade eram quesitos fundamentais para uma permanência exitosa no circuito de arte”.

Assim sendo, fez workshops de escultura com Henry Moore e cursos de Arte Moderna com Wolfgang Pfeiffer, nos quais conheceu Radah Abramo e Aracy Amaral. Foi também monitora no MAM-SP e em duas Bienais de São Paulo (Figura 62). Começou a se interessar e se inteirar das ideias de Mario Pedrosa, Jorge Romero Brest, Max Bill, Alexander Calder, Geraldo de Barros e Alexandre Wollner, o que, segundo ela, a levou a entrar “no caminho da Arte Concreta em 1954” (LAUAND, 2015, p. 7). Frequentou *vernissages*, travou contato e fez amizade com artistas e críticos de arte, engajou-se em atividades políticas referentes à classe. O ano de 1954 foi especialmente importante para a sua trajetória: a Bienal de São Paulo em que trabalhou como monitora recebeu a *Guernica* de Picasso por ocasião do IV Centenário de fundação da cidade, além do fato de ter realizado a sua primeira exposição individual na Galeria Ambiente. O ano de 1956 foi igualmente marcante: esteve entre os 26 pintores participantes da Exposição Nacional de Arte Concreta, no MAM-SP. E para além dela, a única mulher paulista naquela seleção, apenas Lygia Clark (também com pinturas), e Lygia Pape (com xilogravuras), comparecem, provenientes do Rio de Janeiro.²³³

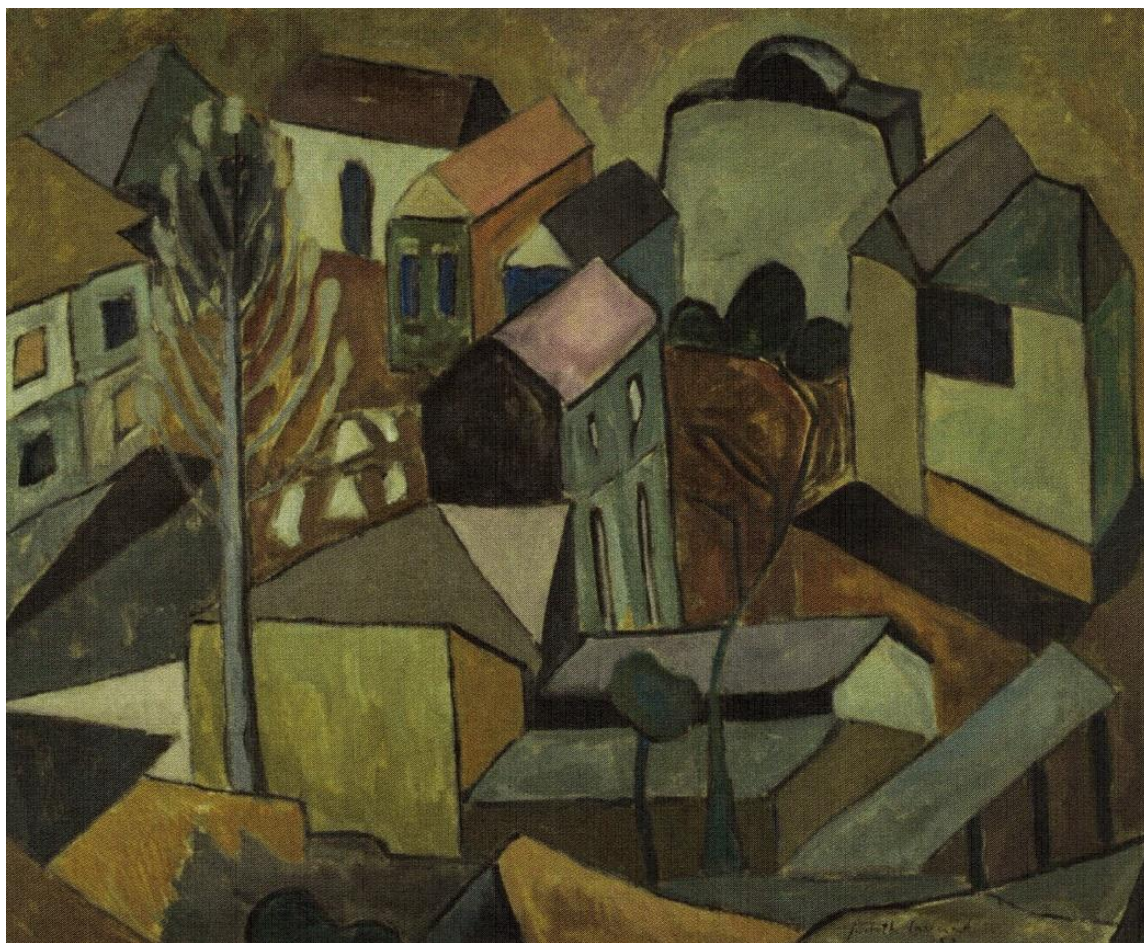
²³³ Entre os poetas presentes naquela exposição que marcou o surgimento oficial da poesia concreta no Brasil, já sabemos, não havia nenhuma mulher. Mas é interessante notar também que entre os poucos escultores selecionados (Amílcar de Castro, Casimiro Fejer e Franz Weissmann), também não havia nenhuma.

Figura 60. LAUAND, Judith. *Retrato da Avó Zaira* (1951)



Fonte: JUDITH LAUAND: OS ANOS 50 E A CONSTRUÇÃO DA GEOMETRIA.
São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC: 2015, p. 18

Figuras 61. LAUAND, Judith. *Paisagem de Araraquara* (1952)



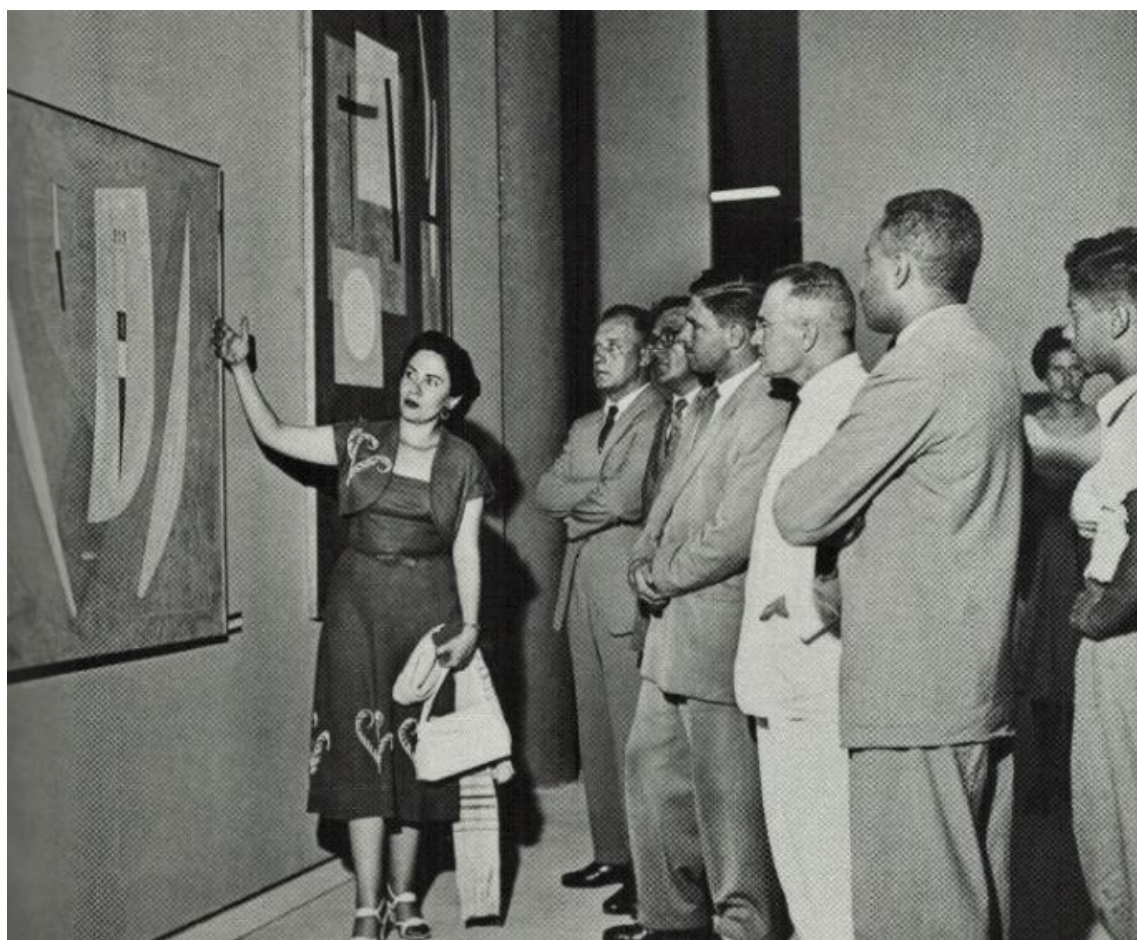
Fonte: JUDITH LAUAND: OS ANOS 50 E A CONSTRUÇÃO DA GEOMETRIA.
São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC: 2015, p. 18

Em depoimentos escritos, a artista se refere brevemente à sua relação com a família e dessa com sua escolha profissional: “Minha mãe era indiferente à minha carreira artística. Não criticava e nem apoiava. *Meu pai não gostava não. Queria que eu me casasse*” (LAUAND, 2015, p. 65, os grifos são meus). Mas Lauand optou por não se casar, o que também é um dado significativo, uma vez que nos anos 50, época “propícia a paternalismos e desqualificações machistas”, as mulheres que buscassem por profissionalização e realização em qualquer área seriam obrigadas a “uma constante negociação de narrativas, performatizações de gênero e estratégias de manifestações do desejo” (TRIZOLI, 2021, p. 238).

Não foi diferente com ela: tornar-se uma “solteirona” aos olhos da família e do público, foi o preço a pagar por “um teto todo dela”, ainda que, segundo a pesquisadora Talita Trizoli, tenha mantido relações amorosas ao longo de sua vida. Essa autora também nos conta que a artista fez “uso de um anel como aliança ao longo de meses, para evitar cobranças paternas e

maternas quanto ao término de seu noivado”, e que ao ter sido indagada certa vez sobre sua “opção” pela “solteirice” e “se sentia falta de uma família”, a mesma respondeu: “Eu me casei com a arte. As pinturas são minhas crianças” (LAUAND, 2008, p. 238).

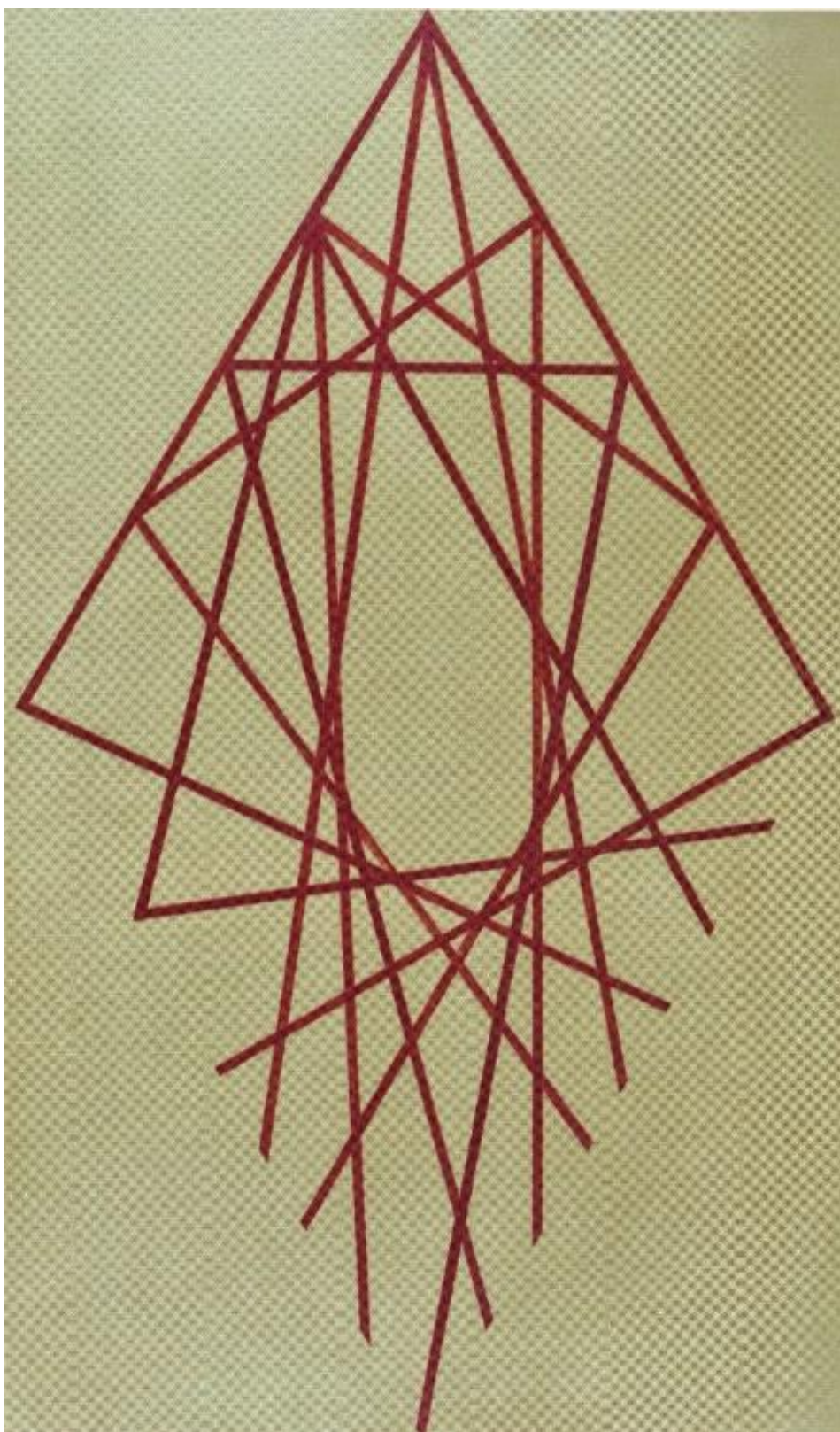
Figura 62. Judith Lauand como monitora na 2ª Bienal de São Paulo (1954)



Fonte: JUDITH LAUAND: OS ANOS 50 E A CONSTRUÇÃO DA GEOMETRIA.
São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC: 2015, p. 13

No início, seu caminho em direção ao concretismo parece ter sido trilhado de maneira um tanto solitária, mas decidida e sem a necessidade de “guias” ou “tutores” de qualquer “gênero”, sendo que só passou realmente a integrar o Grupo Ruptura a partir de 1955 através de um convite feito pelo próprio Waldemar Cordeiro, por ocasião do IV Salão Paulista de Arte Moderna onde ambos expuseram suas obras. Permaneceu nele até o seu fim em 1959, no qual, segundo a própria, mesmo cercada de homens “não se sentia mulher, mas um ser humano” (Idem).

Figura 63. LAUAND, Judith. *Organização de Elementos Análogos* (1959)



Fonte: JUDITH LAUAND: OS ANOS 50 E A CONSTRUÇÃO DA GEOMETRIA.
São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC: 2015, p. 22

A artista não parece mesmo interessada em destacar possíveis problemáticas relacionadas à sua trajetória enquanto mulher dentro de um grupo formado e liderado por homens, e em direção a uma forma de arte (ou a uma “arte da forma”) profundamente relacionada com as peculiaridades de um ponto de vista socialmente considerado masculino. Seja como for, ela possuía uma aguda compreensão da poética que havia abraçado (Figura 63), o que se pode aferir através dos mesmos depoimentos escritos:

Cada obra de arte é uma nova ideia. O importante é o *problema da estrutura, da relação entre os elementos*. (...) O artista concreto cria um problema, dentro de um pensamento matemático e procura a solução destes problemas. (...) Às vezes as soluções são múltiplas pois existe uma série de possibilidades. (...) *Na arte concreta o espaço foi vivificado, tomou corpo e importância* – as cores puras, a superfície bidimensional – o uso de revólver ao invés do pincel para *obter uma pintura despersonalizada e parecida com aquela utilizada pela indústria, sem as marcas do pincel*. (...) *A obra de arte se realiza com clareza*. (LAUAND, 2015, p. 9, os grifos são meus)

O fragmento acima não deixa dúvidas sobre seu total domínio das questões internas da arte concreta, mas seu “desvio” para a geometria e para a matemática não poderia ser feito sem que causasse alguma surpresa entre a crítica especializada, naquela época quase sempre produzida por homens. Vejamos o que escreveu sobre isso o crítico José Geraldo Vieira, em um artigo para o jornal *Folha da Manhã*, em 22 de julho de 1954:

Judith Lauand optou por enveredar sua vocação plástica para o setor abstracionista. Logo, ocorre nela um fenômeno não muito comum em artistas estreantes: uma definição singular, em meio às atrações dos “ismos” mais frequentes. *Geralmente a mulher artista propende para a pintura primitiva, onde episódios da memória infantil e local lhe fornecem temário ingênuo e lírico. A pintora que escolhe o abstracionismo já tem uma consciência despertada por conjecturas cerebrais, pelo conhecimento de uma estética, estando mais às voltas com problemas de forma, criação e invenção do que de analogias e interpretações*. É o caso do material apresentado por Judith Lauand em sua exposição. Os trabalhos são testes de criações polimorfas, procura de combinações e efeitos de cores, experiências de perspectivas com soluções de bom gosto. *Essa prática artesanal de laboratório, onde enredo e assunto não interessam, talvez não seja uma fase que se torne constante e definitiva; pode ser mero “solfejo” técnico para entrar ulteriormente nos resultados dessas lições e pesquisas*. (VIEIRA apud FIORAVANTE, 2015, p. 69, os grifos são meus)

O crítico aponta para o fato de enxergar em Lauand uma curiosa exceção à *regra implícita* de que as mulheres deveriam optar por uma pintura primitivista e lírica, alimentada por memórias e imagens de uma infância idílica. A “pintura feminina” seria então baseada em um ponto de vista subjetivo e na criação de ingênuas e lúdicas narrativas, não no tipo de

cerebralismo, intelectualismo e postura filosófica próprios da abstração geométrica então em expansão, *preocupada com formas e não com estórias*. A ausência de assunto e enredo da pintura de Lauand devem, no mínimo, tê-lo perturbado a ponto de o mesmo defender a tese de que, talvez, seu desvio para uma “poética de laboratório” fosse “apenas uma fase”: ela logo voltaria a pintar *como uma mulher*.

Ainda segundo Trizoli (2021, p. 237), mesmo a crítica especializada de décadas posteriores não soube bem como lidar com a peculiaridade de seu percurso e o caráter de suas obras, optando por “feminizá-las”, da mesma maneira como os poetas e críticos estadunidenses tentaram fazer com a poesia “fora do lugar” de Marianne Moore. Ana Maria Beluzzo, por exemplo, vai enxergar nas telas de Lauand uma espécie de “geometria feminina”, e Paulo Herkenhoff vai classificá-las como “um conjunto de tensões delicadas”, dizendo que a artista “buscava alguma razão matemática, mas sobretudo também muitas licenças poéticas”. Assim sendo, ele complementa, “Judith Lauand produziu uma arte de *pequenas delicadezas concretistas*” (apud TRIZOLI: 2021, p. 237, os grifos são meus).

Mas, o que seria essa tal “geometria feminina”? Ângulos retos com bordas arredondadas? Formas geométricas construídas em rosa? Seriam esses ângulos e formas tão “femininos” quanto os conceitualismos políticos de Anna Bella Geiger ou o expressionismo viso-racional de Regina Silveira? Uma das principais premissas da arte concreta era justamente a busca por uma *linguagem universal, livre de particularismos*. Dessa forma, o que poderia caracterizar a arte estritamente concreta de Lauand como “feminina” e, por exemplo, e a de Cordeiro como “masculina”? Ou apenas a arte concreta produzida por mulheres portaria “pequenas delicadezas” necessitadas de destaque, sendo a “arte concreta masculina” uma espécie de “padrão”, e por isso mesmo “norma”? Por que a arte produzida por Lauand precisaria desses adjetivos para ser compreendida, e a de seus colegas do Grupo Ruptura, não?

(...) o que caracteriza uma “tensão delicada” ou uma “delicadeza concretista” numa estrutura compositiva pautada por preceitos matemáticos? Como determinar uma forma delicada ou feminina? É apenas em relação a uma forma rústica ou masculina que podemos constatar a existência de um equivalente-oposto feminino? É possível delimitar gênero às formas? Bem, a resposta para essa série de indagações seria confirmativa apenas se fosse possível entendermos a forma como um símbolo, como extensão discursiva de uma ideia, o que não é o caso da produção concreta brasileira, que procura justamente trabalhar com a concepção de forma sem sedimentações culturais, sem significado – portanto, a conclusão de Herkenhoff sobre o trabalho de

Particularmente, tendo a enxergar esse “desvio” de Lauand, de um figurativismo de caráter expressionista identificado com uma “arte tipicamente feminina” para a arte concreta, como uma estratégia arriscada, mas também inteligente e um pouco semelhante à de Francisca Júlia, quando essa começou a escrever poemas parnasianos. Não quero afirmar com isso que seu interesse pelo concretismo não tenha sido real e legítimo, até porque estava em total consonância com o relato de sua descoberta da abstração enquanto possibilidade poética. Mas é possível também que tenha vislumbrado nele, então em plena ascensão no ambiente das artes no Brasil dos anos 50, um caminho de afirmação profissional para além do *locus* reservado às mulheres no universo das artes naquele momento, tão bem demonstrado pelo fragmento escrito por José Geraldo Vieira, e que ela vinha ocupando com apreciação crítica positiva e relativo sucesso.

A arte concreta em particular, com a sua intentada ausência de referencialidade e de subjetividade, pode muito bem ter fornecido a Lauand um espaço de atuação para além dos reinos do primitivismo infantil e da expressividade lírica reservados às mulheres artistas no ambiente artístico posterior ao modernismo, os quais ela ocupou, mas que talvez considerasse restritivos. Por isso mesmo, um crítico como Vieira acabou por enxergar em sua postura quase um “desvio de função”, mas é importante lembrar Fajardo-Hill quando afirma que *os abstracionismos e conceitualismos também foram poéticas que, por suas problemáticas próprias, neutralizavam as questões mais evidentes (e polêmicas) referentes aos gêneros*.

Ao mesmo tempo, o laconismo formalista da arte concreta não significava um enfrentamento *explícito* dessas questões - as quais, de toda maneira, não estavam na agenda de Lauand (vide seu depoimento sobre a convivência dentro do Grupo Ruptura), assim como provavelmente não esteve na de Francisca Júlia quando a mesma se aproximou do parnasianismo: ela parecia estar de fato em busca de uma *linguagem universal* e alheia de qualquer problemática específica que não as da própria visualidade, o que não impediu que sua arte fosse rotulada como “feminina” por renomados especialistas. Até porque, esse tipo de postura mais frontalmente combativa por parte de artistas mulheres só começaria a aparecer na década seguinte:

Artistas mulheres têm sido ativas no Brasil desde o final do século XIX e seu papel foi fundamental para o advento do modernismo tardio no país. No entanto, *apenas nos anos 60 sua produção passou a refletir uma conscientização em relação às questões de identidade. O processo de modernização que havia começado na década de 50 preparou o campo de ação para as mulheres com a expansão do sistema educacional e, com ele, do mercado de trabalho, possibilitando a convulsão cultural dos anos 1960*, que teve um impacto profundo tanto na esfera pública quanto privada. As mulheres começaram a questionar proibições relacionadas a sexualidade, família e participação política. (MELENDI, 2018, p. 229)

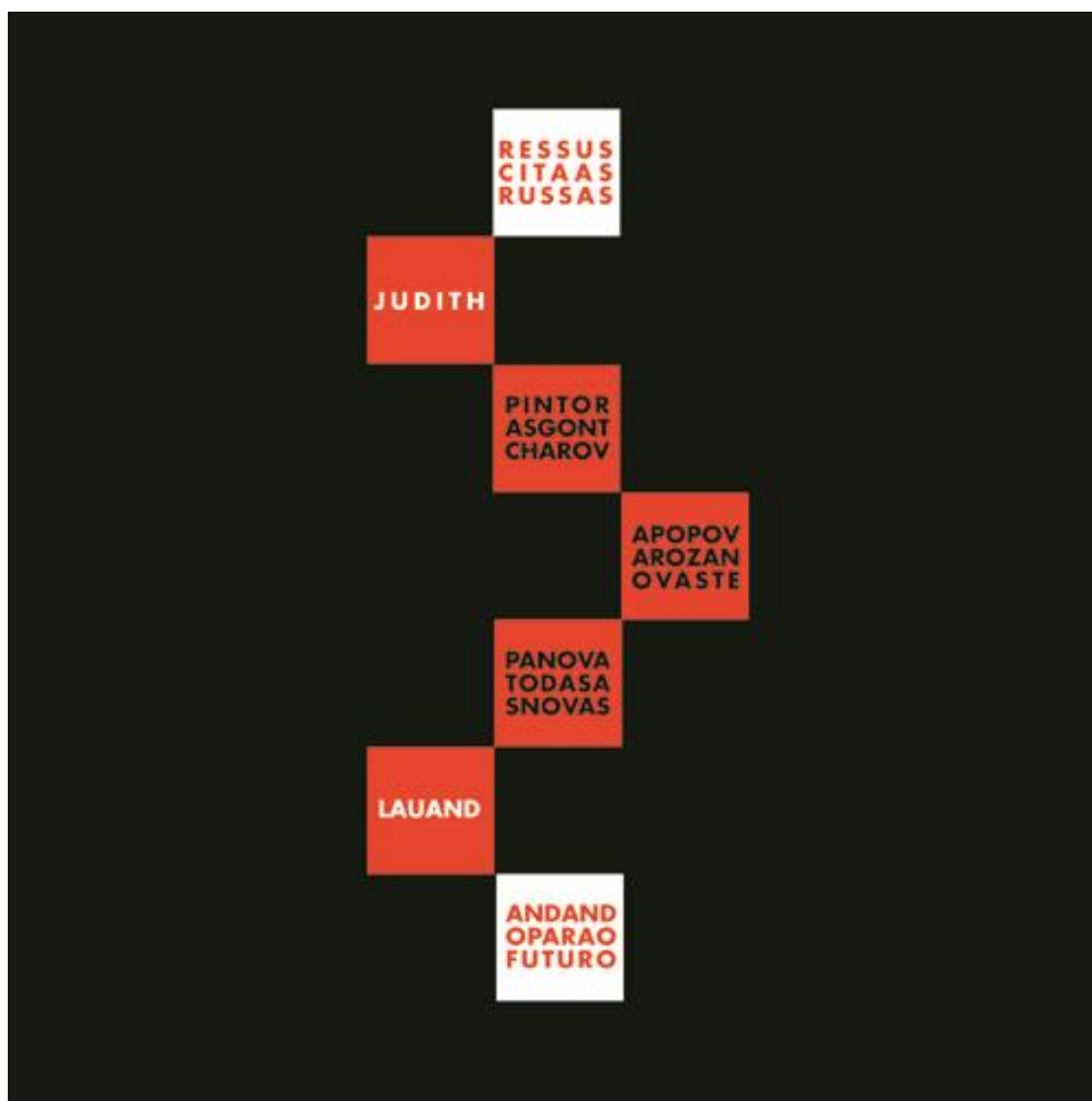
No mais, apesar de todo o reconhecimento público, dos prêmios e das apreciações positivas da crítica especializada de que gozou, o começo da carreira de Lauand (ainda mais depois de sua opção pela arte concreta) não foi nada fácil:

Não tinha comprador de jeito nenhum. Eu realizei murais em Araraquara e sempre me pagaram pelo serviço. Um deles foi coberto com tinta branca. *Eu fazia serviços por encomenda*. Uma vez o (Hermelindo) Fiaminghi me arrumou um trabalho para eu desenhar estampas para camisas de homem. *Eu também dava aulas de desenho, de pintura... Eu fazia o que aparecia... Era o jeito de arrumar algum dinheiro para cobrir as despesas*. Não havia galerias para nós naquela época. Ninguém queria saber do nosso trabalho. (LAUAND, 2015, p. 73, os grifos são meus)

E seja como for, foi sua consciente e corajosa adesão à arte concreta que acabou por lhe garantir um lugar de relativo destaque na história da arte brasileira, o que talvez não houvesse ocorrido caso tivesse permanecido figurativa: *ela é o único nome feminino da arte concreta brasileira de linhagem paulista*. Augusto de Campos chegou mesmo a homenageá-la com um de seus profilogramas, comparando-a às pintoras cubofuturistas²³⁴ russas Natalia Gontcharova, Lyubov Popova, Olga Rozanova, e Varvara Stepanova: *todas as “novas”* (Figura 64), sendo que isso me traz de volta a velha pergunta, agora um tanto reformulada: *afinal, por que não existiu nenhuma Judith Lauand da poesia concreta?*

²³⁴ “O cubofuturismo surgiu na Rússia alguns anos antes da Primeira Guerra Mundial. Artistas russos, em contato com os principais centros de arte europeus, adotaram o estilo de Picasso e basearam suas teorias em manifestos futuristas. Acolheram bem a indústria, que estava se espalhando rapidamente por toda a Rússia, como o fundamento de uma nova sociedade. No entanto, ao contrário dos futuristas italianos, os russos nunca glorificavam a máquina, menos ainda como instrumento de guerra. Um conceito fundamental para o cubofuturismo era o *zaum*, um termo que não tem nenhum equivalente no Ocidente: inventado pelos poetas russos, era uma linguagem do “trans-sentido” (em oposição ao “não-sentido” dadaísta), baseada em novas formas de palavras e numa nova sintaxe. Quando aplicado à pintura, dava ao artista total liberdade para redefinir o estilo e o conteúdo de suas obras. Consequentemente, os elementos visuais e sua organização formal passaram a constituir o tema de uma obra de arte. O novo mundo imaginado pelos modernistas russos conduzia a uma ampla redefinição dos papéis do homem e da mulher, e a melhor pintora do grupo foi Liubov Popova”. Extraído e adaptado de IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. *Cubofuturismo*. In: <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/cubofuturismo/> (acesso em 01.12.21).

Figura 64. Augusto de Campos. *Perfilograma para Judith Lauand* (2011)



Fonte: <https://www.musarara.com.br/abraco-de-anos-luz> (acesso 24.11.21)

5.6. BARDAS NEFELIBATAS

Na verdade, não sei é possível responder objetivamente a uma pergunta como essa, assim como não é possível determinar com exatidão porque não existiram outras Judiths Lauands na cena da arte concreta paulista dos anos 50. Porém, esse tipo de questionamento me permite pensar, refletir, fazer conjecturas e digressões sobre o tema, viajando para frente e para trás no tempo e no espaço. Voltemos então ao ambiente das letras, e viajemos ao Rio de Janeiro da *Belle Époque* para encontrar em suas boêmias esquinas, usando cartola, casaca

e bengala, o cronista-dramaturgo-jornalista carioca João do Rio: um mordaz observador e comentador da sociedade de seu tempo, e uma espécie de Oscar Wilde tupiniquim. Era, assim como seu companheiro britânico, homossexual e dado a declarações “polêmicas”, configurando-se como um personagem cujas antigas opiniões acabariam por oferecer alguma sustentação às ideias de Aracy Amaral sobre a “concorrência” entre homens gays e mulheres nos ambientes e profissões ligados às artes e à cultura.

Simioni (2008, p. 68) nos conta que, em uma de suas crônicas publicada em 1907, intitulada “Três Livros de Senhoras”, o mesmo defendeu a tese de que mulheres que se dedicavam às letras eram um *perigo eminente*, pois supostamente “roubavam o lugar dos homens” e implicavam “decadência às profissões artísticas”:

Em Portugal e no Brasil surgem todos os dias novas *femmes de lettres*, e essas tomam violentamente o lugar dos *poetas líricos*. (...) Brevemente não haverá mais bardos; haverá bardas, e todas as *nefelibatas* serão perdoadas porque os autores serão autoras. É, de resto, uma evolução necessária à decadência do verso. (...) Diante desse problema bifronte: *muita mulher e pouco casamento*, é natural que as senhoras se impressionem, e tratem de procurar por conta própria os meios de subsistência (...) fazendo guerra ao homem que acumula as profissões e cumprindo-as com uma inteligência que começa a ser a nossa deliciosa vergonha. Assim, nós temos tacitamente a invasão das profissões leves. Todas as senhoras são mais ou menos poetas. Não há profissão mais leve (...). (Idem, p. 69, os grifos são meus)

O excerto acima é uma pérola de “histeria masculina”, digamos assim, e por isso mesmo está cheio de tópicos interessantes para a nossa discussão: segundo aquele autor, as mulheres estavam tomando “violentamente” o lugar dos *poetas líricos* e dominando *todo o ambiente literário* no Brasil, mas também em Portugal. Dessa feita, a boa poesia lírica estaria se convertendo em mera “poesia de nefelibatas”, e essa em uma nova norma de qualidade e gosto “duvidosos”. Além disso, um contingente cada vez maior de *mulheres solteiras* estaria optando pela carreira nas letras por esta ser vista como uma “profissão leve”, e, portanto, “adequada” para senhoritas. Ele identificava a *poesia lírica* (aquela mesma através da qual os homens idealizavam e cantavam mulheres-musas) como o território preferencialmente invadido por elas, afirmando também que *a poesia lírica de mulheres seria medíocre* e mediocrizaria o ambiente poético-literário como um todo.

João do Rio critica essas poetas de maneira um tanto “passivo-agressiva”, mencionando uma suposta dificuldade das mesmas em encontrar bons partidos e indicando

esse “fato” como a razão pela qual as mulheres de seu tempo buscavam profissionalização através da escrita. Para arrematar, coloca os homens escritores (ele mesmo incluso) em uma posição *quase indefesa* diante do *avanço violento* dessas mulheres, usando uma tática de inversão que se poderia dizer até de má fé: *a do algoz se fazendo de vítima, chamando a vítima de algoz* - procedimento discursivo este que se tornou particularmente comum, em nossos tristes tempos de nazifa(r)scismos diversos e redivivos...

Uma questão particularmente incômoda para ele era a da *profissionalização de mulheres enquanto escritoras-poetas*. Já comentamos sobre esse estado de ideias brevemente: para a sociedade brasileira da virada do século XIX para o XX, a “verdadeira” carreira da mulher de boa origem e bem educada (portanto apta a escrever), era a da *tríplice jornada enquanto esposa, mãe e anfitriã/dona de casa*. Tudo isso exercido *sempre* sob os auspícios de um marido “liberal”, no caráter de *amadora* e no ócio restante entre os deveres do lar. E caso o marido não fosse tão liberal, que a potencial candidata a escritora-poeta declinasse de suas pretensões, obedecendo, assim, ao “homem da casa”.

Além disso, o perigo dessa presença feminina mais ampla nas letras trazia, já vimos anteriormente também, o mal disfarçado medo por parte de homens declaradamente misóginos como João do Rio, da *concorrência* e, com ela, de uma iminente *perda de privilégios sociais e profissionais*. Ou seja, apesar de todo o ideário, repetido à exaustão inclusive por autoridades científicas, sobre a inferioridade cognitiva, física e moral das mulheres, isso não impedia que certos homens duvidassem secretamente desses argumentos (ou talvez até mesmo porque *intuíssem que os mesmos fossem falsos*). Mas é interessante notar que o mesmo João do Rio, naquela mesma crônica, também apresentou a poeta Presciliana da Silva e a romancista Júlia Lopes de Almeida, sob uma ótica “positiva”:

A poetisa (Presciliana) era destacada *por se manter solidária às funções sociais da mulher, como a de mãe e a de esposa, de sorte a não deixar que seu talento para as letras usurpasse os verdadeiros encargos*. A isso se somava a posse de qualidades associadas ao conceito de feminilidade vigente: *uma alma de “suave” essência ou, como escreveu em outras linhas, “é uma mulher com toda sinceridade de sua alma formosa, escrevendo poemas para que a caudal do carinho se molde em formas de arte”*. Essa posituação de um determinado tipo de artista, capaz de se profissionalizar sem romper com as expectativas em torno dos papéis femininos, em especial o da maternidade, era ainda mais emblemático para a escritora Júlia Lopes de Almeida. Mais do que qualquer outra em sua geração, ela sintetizara a *imagem de uma boa esposa no sentido moderno: companheira de letras de seu marido, o escritor Filinto de Almeida, jamais procurou superá-lo ou eclipsá-lo, mas, ao contrário, era percebida como uma parceira*. Além disso, encarnava soberanamente

o papel de boa mãe republicana: *era o exemplo da mulher culta capaz de bem cuidar os filhos, vistos como o futuro da nação*. (SIMIONI, 2008, p. 70, os grifos são meus)

Júlia Lopes de Almeida (Figura 65) encarnava, para aquele autor, o ideal possível e desejável de “*femme de lettres*” no Brasil daquela época: uma *escritora-mãe*, na formulação precisa de Simioni. João do Rio faz o elogio dessa autora que, se dividindo entre o lar e a escrita e falando “dos livros e dos filhos ao mesmo tempo”, chegaria ao ponto de os confundir e pensar “nos personagens da fantasia criadora, como beija os meios frutos de sua vida” (Idem, p. 71). Há no seu comentário uma imediata identificação entre o potencial de criação artística das mulheres e sua capacidade criadora necessária: *a geração e educação dos herdeiros dos homens*. “A literata e a mãe compartilham uma mesma atividade: ambas são criadoras que constroem, com seu amor, preciosas criaturas, como são os filhos e os versos” (Ibidem).

Nos primeiros anos de uma República bastante influenciada pelos ideais comtianos, o de mulher era justamente aquele da esposa-mãe culta a educar os grandes futuros luminares masculinos da pátria. O contrário assustava por seu suposto poder de *subversão da ordem*: “A mulher profissionalmente combativa (...) *roubava o espaço dos homens*, portava decadência às profissões nas quais ingressava e, por fim, destruía a harmonia alcançada socialmente”. Simioni ainda destaca que esse tipo de mulher simbolizava “aquele ‘outro’ perigoso que rondava o imaginário de tantos homens e mulheres de outrora, sintetizado, por exemplo, pela imagem das *suffragettes*: mulheres escandalosas, que promoviam passeatas públicas pelo direito ao voto” (Ibidem, os grifos são meus).

Figura 65. A escritora Júlia Lopes de Almeida e sua filha Margarida (s/d)



Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/cronicas-ineditas-de-julia-lobes-de-almeida-revelam-observadora-refinada-do-rio-22700821> (acesso em 12.12.21)

Mas ainda mais sugestiva – porque complemento das anteriores - é a opinião de João do Rio a respeito de Carmen Dolores (pseudônimo da carioca Emília Moncovo Bandeira de Melo): romancista, contista, crítica literária, conferencista, cronista e jornalista tal como ele. Fazendo eco ao crítico literário Agripino Grieco, que a considerava “uma argumentadora máscula” (ELÓI, 2018, p. 23), ele escreveu em uma matéria sobre a morte de Dolores em 1910 para o jornal *O País*, com o qual a mesma colaborava regularmente, o seguinte:

Carmen Dolores era um dos poucos escritores que representavam bem o nosso grande momento de transformação (...) As suas crônicas são o mais exato documento do momento (...) *Certo era bem mulher. A sua extraordinária suscetibilidade, a sua coquetterie, a leve irritação em questão de detalhe mundano provam-no bem (...) mas na mulher fulgurava um talento másculo, um observador, uma segurança de análise de fatos e das almas verdadeiramente excepcionais e uma coragem espantosa.* (RIO apud ELÓI, 2018, p. 23, os grifos são meus).

Esse elogio enviesado de João do Rio a Carmen Dolores (Figuras 66 e 67) traz de volta, aqui, certos aspectos da discussão anterior sobre a inserção de Francisca Júlia no ambiente

das letras, e encontra sua melhor réplica em um texto escrito bem antes pela igualmente carioca e dramaturga Maria Angélica Ribeiro, falecida trinta anos antes de Dolores:

As europeias sim, essas inteligentes e talentosas, podem estudar e escrever; poetar ou compor dramas e romances; podem satisfazer as ambições de sua alma, ter culto e conquistar renome. *Entre nós, não, que nada disso se pode dar! O que sai de lavra feminina, ou não presta ou é trabalho de homem. E nesta última suposição, vai uma ideia oculta e desonesta.* E para que compraríamos, nós, mulheres, a fama de sermos autoras de trabalhos que não fossem nossos, *se com ela nada ganhamos, nem temos possibilidade de obter lugar ou emprego pelos nossos méritos literários?* Valem-nos eles de coisa alguma? (RIBEIRO apud ELÓI, 2018, p. 17, os grifos são meus)

Carmem Dolores, e novamente encontramos esse tipo de argumento aqui, seria social e psicologicamente mulher (suscetível, coquete, irritadiça, detalhista, mundana), mas digna de atenção por ser capaz de, ao mesmo tempo, fazer uso de um “talento másculo” caracterizado pela capacidade de observação e análise próprios de uma mente racional - portanto, “viril”. Além, é claro, da virtude da “coragem”, esse outro apanágio do masculino. Teria sido ela portadora do infame e imaginário falo freudiano de Kristeva, e, portanto, de uma “potente” bissexualidade interna?

Mas já que estamos falando da presença de mulheres na imprensa brasileira, também é importante frisar que a profissionalização delas no campo das letras não significava, para escritores temerosos como João do Rio, apenas uma maior concorrência nas chamadas Belas Letras, mas também nessa seara que ele ocupou com bastante fama - uma poderosa ferramenta de *interferência* e *influência* na esfera pública, fazendo circular informações, análises e opiniões a respeito de política, economia, costumes, entre outros temas relevantes.

Carmen Dolores foi justamente uma dessas concorrentes (uma espécie de nêmesis de vestido de João do Rio?). Além disso, as páginas dos periódicos brasileiros da virada do século XIX para o XX foram uma arena de debates ferrenhos sobre os temas mais polêmicos, entre eles a questão da abolição da escravatura e a instauração de um regime republicano, mas também o acesso das mulheres a uma educação de melhor qualidade que lhes permitisse ingressar no mercado das profissões liberais, e a direitos fundamentais tais como o divórcio, o voto, a possibilidade de se candidatar a cargos públicos e a livre expressão da sexualidade.

Figura 66. Retrato de João do Rio (s/d).



Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/a-uniao-entre-brasil-portugal-nas-cartas-de-joao-do-rio-joao-de-barros-18617174> (acesso em 12.12.21)

Figura 67. Retrato de Carmen Dolores (s/d)



Fonte: <https://oglobo.globo.com/epoca/guilherme-amado/carmen-dolores-volta-as-livrarias-1-24613490> (acesso em 12.12.21)

Desafiando as convenções pré-determinadas socialmente para o seu gênero, diversas mulheres brasileiras como Maria Angélica Ribeiro e Carmen Dolores valeram-se das letras

escrevendo poemas, novelas, romances, peças teatrais e artigos combativos na grande imprensa, decididas a lutar por melhores condições para si e suas congêneres. Para além disso, antes mesmo do final do século XIX, interessaram-se e engajaram-se também em causas como o movimento pela independência e o próprio abolicionismo, entre elas Barbara Heliodora e Narcisa Amália. Algumas, como Presciliana Duarte de Almeida²³⁵, chegaram mesmo a criar seus próprios veículos de imprensa como estratégia de atuação. Foram mulheres que ousaram entrar na ágora, então dominada pelos homens, e impactá-la de forma a mudar esse *status quo*, não mais contentando-se com o silêncio das prendas domésticas ou apenas com o burburinho das recepções sociais. E se a maior parte delas, como se poderia esperar, era provenientes de “boas famílias” e teve acesso a um mínimo de formação educacional, nem todas se encaixam completamente nesse perfil – o que não as impediu de escrever, muito pelo contrário. É o caso da professora abolicionista maranhense Maria Firmina dos Reis (1822-1917), primeira escritora a publicar uma novela no Brasil, ligada à estética romântica: *Úrsula*, de 1860.

Muitas delas têm em comum o fato de terem sofrido o mesmo processo de esquecimento e apagamento histórico, desprezadas e/ou ignoradas que foram por críticos, especialistas acadêmicos e editores por décadas e décadas a fio. Mas, aos poucos, seus nomes estão sendo recuperados e suas obras estão sendo republicadas, além de devidamente estudadas nas universidades.

²³⁵ A mineira Presciliana Duarte de Almeida (1867-1944) era prima de Júlia Lopes de Almeida. Articuladora da nascente expressão literária feminina brasileira no entresséculos, destacou-se particularmente por seu desempenho à frente da revista *A Mensageira*, que idealizou e fez concretizar junto com o marido, Sílvio de Almeida. A publicação, editada em São Paulo, durou de 1897 a 1900, e contou com ampla distribuição. Foi um potente veículo de divulgação dos ideais feministas da época, abrigando artigos escritos por diversas mulheres, entre elas a poeta romântica Narcisa Amália. O casal ainda fundou um colégio, que funcionava em sua própria residência, e se empenhou no movimento pedagógico renovador que se iniciava no Brasil. Presciliana foi autora de peças infantis, encenadas por grupos estudantis. Em 1909, colaborou com o marido para a fundação da Academia Paulista de Letras, tendo sido eleita como membro-fundadora (cadeira para a qual escolheu, como patrona, Bárbara Heliodora, sua trisavó). Estreou em livro em 1890, com os poemas de *Rumorejos*, que incluía também versos de Maria Clara da Cunha Santos. (Extraído e adaptado de AS MENSAGEIRAS – Primeiras escritoras brasileiras. Brasília: Centro Cultural Secretaria de Comunicação Social da Câmara dos Deputados, 2018, p. 43; e DUARTE, Constância Lima. “Feminismo e literatura no Brasil”. In: *Revista Estudos Avançados* 17 (49), 2003, p. 157).

5.7. ESQUECIDAS OU APAGADAS?

É claro que, comparativamente, a quantidade de escritoras brasileiras hoje (re)conhecidas e (re)valorizadas é ainda muito menor do que a de escritores homens. Mas mesmo proporcionalmente pequena, seria grande demais para ser explorada aqui devidamente e em sua totalidade. Mulheres como a luso-brasileira Teresa Margarida da Silva D’Horta e a já referida Maria Firmina dos Reis, consideradas as primeiras romancistas brasileiras, apesar de seus imensos méritos, não serão objeto de minha análise. Igualmente, feministas históricas como Nísia Floresta²³⁶, introdutora das ideias da inglesa Mary Wollstonecraft no Brasil, também não serão abordadas aqui. Em vez disso, gostaria de me dedicar a dois ou três nomes entre os das pioneiras a escrever poesia entre nós, que vem aqui se agregar ao de Francisca Júlia.

Os manuais clássicos de literatura brasileiros - como os de Alfredo Bosi e Massaud Moisés, e mesmo os mais recentes - como o de Alexei Bueno, praticamente não se referem a mulheres escritoras, sejam elas prosadoras ou poetisas. Quando o fazem, citam quase sempre as mesmas autoras surgidas no ambiente das letras nacionais a partir dos anos 30, dentro do chamado Segundo Modernismo, sendo Raquel de Queiroz, Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles as mais lembradas. No geral, as obras dessas autoras não recebem análises extensas por parte dos autores desses manuais, isso quando não são apenas mencionadas dentro de róis referentes a esta ou aquela escola literária, repletos de nomes masculinos:

Não são poucas as escritoras injustamente apagadas da história literária brasileira, muitas das quais, por meio da escrita, lutaram socialmente para que as mulheres

²³⁶Nísia Floresta Brasileira Augusta era o nome de pena de Dionísia Freire Lisboa, nascida em Papari, Rio Grande do Norte, em 1810. Tradutora, jornalista, educadora, poeta e ensaísta, é considerada hoje a primeira grande voz feminista no país, uma ardorosa defensora da educação para as mulheres, mas também do abolicionismo, da liberdade religiosa e dos direitos dos indígenas. Descendente das elites agrárias da região, foi repudiada pela família ao abandonar o marido com quem se casara aos 13 anos. Enfrentou perseguições políticas, mudando-se constantemente, viajando entre a França e o Brasil. Sua carreira de escritora começou em 1832, quando publicou sua livre tradução do livro *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, da inglesa Mary Wollstonecraft. Na França foi discípula de Auguste Comte, com o qual trocou correspondência. Lá, faleceu em 1885 (Extraído e adaptado de AS MENSAGEIRAS – Primeiras escritoras brasileiras. Brasília: Centro Cultural Secretaria de Comunicação Social da Câmara dos Deputados, 2018, p. 13). Floresta ocupou a imaginação criativa de Décio Pignatari entre os anos de 2004 e 2007, quando o mesmo escreveu a peça teatral *Viagem Magnética* (publicada em 2014 pelo Ateliê Editorial). Nesse texto, claramente inspirado nas peças teatrais de Oswald de Andrade, tais como *O Rei da Vela* e *O Homem e o Cavalo*, ele a reimagina dando-lhe contornos “libertinos” e “sáficos”. Esse interesse de Décio Pignatari pela pessoa de Nísia Floresta, além de suas escolhas ao reimaginá-la enquanto personagem teatral, são temas tão complexos que mereceriam um capítulo à parte, e, para além disso, o texto escapa e muito do escopo temporal a que me propus aqui.

pudessem votar, ter maior reconhecimento e aceitação no mercado de trabalho e no meio intelectual, escrever sem pseudônimos, publicar, conquistar a emancipação da tutela masculina, enfim, ter novos direitos. (...) *Se analisarmos o volume e o teor da produção de escritoras no entresséculos (XIX e XX) pela história literária atual, não é exagero afirmar que nenhuma mulher aparece. Se aparece, não há análise literária sobre a sua obra. É como se a autoria feminina – relevante – não tivesse existido antes de Rachel de Queiroz nos discursos de nossos historiadores da literatura consagrados – a exemplo de Antonio Candido, José Aderaldo Castello e Alfredo Bosi –, que escreveram a partir das primeiras histórias da literatura, tais como as de José Veríssimo (História da Literatura Brasileira, 1916) e Ronald de Carvalho (Pequena História da Literatura Brasileira, 1919).* (FAEDRICH, 2017, p. 11-12, os grifos são meus)

Já no que concerne à poesia, as referências são ainda mais exíguas, sendo que as poetisas consideradas importantes pela crítica especializada passaram a receber alguma atenção igualmente a partir dos anos 30. Porém, apenas a carioca Cecília Meireles tem sido digna, até hoje, de grandes apreciações e longas análises, gozando da reputação de “poetisa maior” das letras nacionais - dela, mais se dirá ainda nesta tese.

Alguns desses nomes femininos foram relacionados à Geração de 45 contra a qual Noigandres se rebelou, tais como os de Zila Mamede e Lélia Coelho Frota, e a partir daí, outros passaram a ser ao menos incluídos nessas listas, sendo que pesquisadoras como Heloísa Buarque de Hollanda se dedicaram a descobrir, estudar, editar e publicar a poesia de mulheres produzida a partir dos anos 60, em um Brasil então sob um regime de exceção, mas também já afetado pela terceira onda feminista de inspiração beauvoiriana. Entre eles, talvez o nome mais famoso seja o da carioca Ana Cristina César, ligada ao movimento da poesia marginal ou de mimeógrafo, falecida em 1983.

Mais recentemente, poetisas ainda mais antigas ou até mesmo contemporâneas das já conhecidas, porém totalmente esquecidas, vêm sendo recuperadas e reabilitadas por pesquisadores de todos os “gêneros”, em diversas instituições brasileiras. Entre elas, podemos citar novamente os nomes da mineira Bárbara Heliodora (c. 1759 – 1819) e da resendense Narcisa Amália (1856 - 1924), e também o da carioca Gilka Machado (1893 - 1980). Mas afinal, sobre o que escreveram essas mulheres, e por que foram esquecidas? Ou teriam mesmo sido *apagadas*?

5.8. NARCISA AMÁLIA, ABOLICIONISTA

Narcisa Amália de Campos (Figura 68) é uma dessas poetisas que têm sido resgatadas não apenas do esquecimento, mas de um real processo de apagamento por parte da crítica e da historiografia especializada. Vejamos: Alfredo Bosi, na sua *História concisa da Literatura Brasileira* (2013, p. 131), a menciona de maneira quase subliminar ao lado dos poetas Pedro Calasãs, Franklin Dória e Matias de Carvalho, como uma representante do “Condoreirismo” - termo usado para classificar a última geração de poetas românticos, a qual se dedicou especialmente à difusão dos ideais liberais e abolicionistas, na esteira de Castro Alves. Para esse autor, Amália e seus colegas de movimento seriam poetas menores que “não resgataram com a força de uma personalidade artística original o vazio da pura retórica”. Massaud Moisés, no seu *A Literatura Brasileira através dos textos* (2012), nem sequer a menciona, ou a qualquer outra mulher poeta que não Cecília Meireles. Já Alexei Bueno, na sua *Uma História da Poesia Brasileira* (2007), dedica ao menos um breve parágrafo sobre ela:

Narcisa Amália (1852-1924), natural de São João da Barra, publicou seu único livro, *Nebulosas*, em 1872. Uma das primeiras poetisas da história do Brasil, seu livro era de um Condoreirismo bastante correto e precoce, contendo inclusive um poema em homenagem ao recém-falecido Castro Alves. Jovem de grande beleza, como se percebe pelo seu retrato litográfico diante do frontispício do livro, casada aos treze anos com um padeiro boçal de Resende, onde morava, despertou paixões extraliterárias em poetas como Fagundes Varela e Otaviano Hudson, e alcançou razoável fama na época inclusive por uma propalada calúnia de que seus versos teriam sido escritos por seu pai. Separada duas vezes, professora e jornalista, essa pioneira da poesia feminina no Brasil morreu cega e esquecida no Rio de Janeiro, nunca publicando outra obra. (p.148, os grifos são meus)

A menção de Bueno se atém mais a certos detalhes biográficos relativos à poeta, que o mesmo prefere chamar de “poetisa” (da mesma forma como João do Rio se referia à Presciliana da Silva), do que às características de sua obra. Dela, diz apenas que produziu poemas de um “Condoreirismo correto e precoce”, seja lá o que isso possa significar em termos de apreciação (ou não) crítica. Mais importante para ele foi mencionar que era uma “jovem de grande beleza”, e que poetas como Fagundes Varela e Otaviano Hudson a desejaram “extraliterariamente”. Nos informa também de que publicou apenas um único livro, não se interessando pelas razões que a levaram a isso, e que morreu cega e esquecida no Rio de Janeiro. Ainda para Bueno, ela foi uma pioneira da “poesia feminina” no Brasil –

uma expressão ambígua, que pode muito bem ser relacionada com a “arte especificamente feminina” mencionada por Aracy Amaral.

O excerto de Bueno sobre Narcisa Amália só não é completamente inútil porque traz uma nesga de informação relevante: *a poeta teria sofrido com a suspeita pública de que seus versos não foram escritos por ela, mas por um homem* – no caso, seu pai, Jácome de Campos: um professor de liceu e homem de letras de São João da Barra, sendo que sua mãe, Narcisa Ignácia Pereira de Mendonça, também foi professora. Dessa maneira, a poeta foi uma precursora do clube de escritoras subestimadas frequentado depois por Maria Angélica Ribeiro, Carmen Dolores e Francisca Júlia, e quem sabe por quantas outras mais... E talvez aqui haja uma pista sobre porque publicou apenas um único livro de poemas em vida.

Figura 68. Retrato de Narcisa Amália (1872)



Fonte: AMÁLIA, 2017, p. 14

Narcisa Amália parece ter sido uma mulher extremamente inteligente e corajosa, disposta a enfrentar as convenções de gênero de sua época, mas também gozou de uma série de prerrogativas positivas em sua vida: foi a primogênita de três irmãs e cinco irmãos nascidos em um lar próspero, sendo seu pai um homem especialmente culto, igualmente poeta e jornalista. Foi alfabetizada por ele e pela mãe, frequentou boas escolas particulares, estudou música, latim e francês, além de ter aprendido retórica também com o pai. Já aos 13 anos, auxiliava a mãe no Colégio Nossa Senhora da Conceição (um internato para moças fundado pela família), ministrando aulas de conhecimento e cultura gerais.

Essas condições excepcionais permitiram que se tornasse, segundo o historiador da literatura Ubiratan Machado (FAEDRICH, 2017, p. 10), e talvez para o desgosto futuro de João do Rio, a primeira mulher a atuar profissionalmente na imprensa brasileira, valendo-se então dos contatos de seu pai na área. Escreveu para jornais como *O Rezendense* e *Diário Mercantil de São Paulo*, e também n'*A Família* de Presciliana Duarte de Almeida, entre outros, além de ter feito parte do corpo de redatores d'*O Garatuja*, igualmente sediado em Rezende. Já no campo da literatura, começou traduzindo contos e ensaios de autores franceses tais como George Sand, Arsène Houssaye e Gaston de Saporta, chegando mesmo a publicar um livro com esses trabalhos reunidos – uma edição bancada pela própria. Seu único livro de poemas, *Nebulosas*, prefaciado na época pelo advogado, político, jornalista e poeta fluminense Pessanha Póvoa, foi publicado em 1872 pela Editora Garrett quando a mesma tinha apenas 20 anos. A pesquisadora Anna Faedrich, prefaciadora da edição mais recente do livro (2017), descreve o conteúdo dos poemas nela coligidos:

Nele, constam poemas ecléticos: *líricos, de teor intimista; laudatórios comemorativos; dirigidos à natureza; e poemas de cunho social, em prol da abolição da escravatura*. A produção poética de Narcisa Amália não fica aquém da de Gonçalves Dias, no que diz respeito à exaltação da natureza e ao patriotismo, nem da obra de Castro Alves, uma vez que seus poemas de cunho social e político são igualmente intensos e críticos. (FAEDRICH, 2007, p. 163, os grifos são meus)

O referido Dr. Pessanha Póvoa, uma figura pública ilustre no interior do Rio de Janeiro, dedicou uma boa parte de seu prefácio às *Nebulosas* de Narcisa Amália falando muito menos delas, e bem mais sobre a própria autora... Vejamos alguns fragmentos desse texto:

A extremosa pureza de seus pensamentos, o pudor da sua imaginação, bem inculcam que os seus pais lhe anteciparam um tesouro no abençoado curso de sua educação,

no santo respeito da família e amor da pátria. (...) Narcisa Amália não é um tipo, é uma heroína. (...) Eu peço que julguem o livro de N. Amália, livro que ilumina a grande noite da poesia brasileira. (...) Deve a autora das Nebulosas escrever um Poema Didático, e se vierem açoitá-la os ventos da inveja e os mil desdêns da ignorância atrevida, deve escrever um Poema Épico. É a tendência de sua índole literária. (...) Estreou-se emancipada da poesia-piegas, do verso capadócio, da literatura-artesã, que aí vivem estucando e destilando biliosas sujidades e obscenas audácias. (...) Há de vir a época em que o sentimento de patriotismo reivindicará os nomes desses talentos extraordinários. (...) “Peço um lugar de honra no auditório das vossas glórias literárias para a autora das Nebulosas”. (PÓVOA, 2017, p. 22-28, os grifos são meus)

São palavras exaltadas e profundamente elogiosas, nas quais o autor louva, com toda a retórica jurídica de que dispunha, o talento da poeta, mas também sua *pureza de pensamentos, pudor de imaginação, respeito pela família e amor à pátria*. É quase uma defesa prévia às acusações que ela viria, de fato, a sofrer no futuro: os tais “ventos da inveja” e os “mil desdêns da ignorância” acabariam por alcançá-la, veremos um pouco mais adiante.

Interessante também é a crença, expressa por Pessanha Póvoa, na capacidade de Narcisa Amália lidar com gêneros nobres como o *Poema Didático* e o *Poema Épico* – o gênero poético então considerado mais ambicioso e “viril”, vindo da Antiguidade Clássica e relacionado de perto com as grandes pinturas históricas e alegóricas do academismo. E mais do que ter a capacidade, escrever poemas desse tipo seria *parte da sua índole*. Mas o trecho que considero mais interessante, é aquele em que o prefaciador diz que Narcisa Amália começou sua carreira como poeta sem o recurso do que ele chamou de “poesia-piegas”, “verso capadócio” e “literatura-artesã” – gêneros e formas que ele tinha em baixíssima conta, relacionando-os a “sujidades” e “obscenidades”.

A palavra “piegas” não mudou muito de sentido desde aqueles tempos até hoje, e continua se referindo a coisas ridículas porque sentimentalóides. Já o termo “capadócio” entrou completamente em desuso, mas costumava ser usado como sinônimo de “charlatão” ou “trapaceiro”. Por fim, tendo a acreditar que o que o autor chamou de “literatura-artesã” pode estar relacionado a uma escrita que se valia de um uso diluído das formas correntes, sem maior originalidade ou demonstração de particular inteligência. É uma imagem já nossa conhecida, que reedita o velho desprezo pelos afazeres manuais, opondo-os ao uso “liberal” das faculdades mentais. Ou seja, Narcisa Amália versejaria então sobre temas “nobres” e “dignos”, valendo-se de um *talento real* e de uma *inteligência aguda* que o seu prefaciador

reconhece e atesta: por tudo isso, ela seria uma verdadeira “heroína” - uma mulher “extraordinária” justamente porque “não-ordinária”.

À guisa de encerramento, o bom Dr. Pessanha Póvoa prevê um futuro em que Narcisa Amália seria devidamente incluída entre os grandes talentos que dedicaram sua pena aos interesses patrióticos brasileiros, pedindo a uma fantasmática audiência de vates poéticos provavelmente masculinos, “um lugar de honra no auditório de vossas glórias literárias para a autora das *Nebulosas*”. É um prefácio realmente espetacular, se levarmos em conta de que estamos falando do livro de estreia de uma poeta de 20 anos no Brasil da segunda metade do século XIX. Mas Faedrich (2017) também nos chama a atenção para o fato de que esse mesmo prefácio funcionou como uma espécie de *avalização* vinda de um ilustre homem de letras e advogado, garantindo ao grande público a pureza, o pudor e o respeito às normas sociais vigentes por parte dela, além de garantir também que, mesmo sendo uma jovem mulher, era a real autora daqueles poemas - de fato dotada de talento, inteligência e capaz de saltos ainda maiores no universo das letras - chegando mesmo ao ponto de sugerir que pudesse figurar entre os grandes poetas brasileiros do futuro.

A peça de defesa prévia daquele advogado-poeta parece ter surtido efeito por algum tempo: Narcisa Amália chegou mesmo a ser festejada em Resende onde, em 1873, foi homenageada em uma grande recepção para mais de 300 pessoas, realizada no Salão da Câmara Municipal. Na ocasião, foi recebida com uma salva de 21 tiros de canhão e recebeu como presentes uma lira de ouro, uma pena de ouro e uma coroa de louros (Idem, p. 159). Chamou igualmente a atenção do Imperador D. Pedro II, que demonstrou interesse em conhecê-la quando em visita àquela cidade. E para além de tudo isso, Machado de Assis ainda escreveu uma resenha sobre o seu livro na revista *Semana Ilustrada* (Figura 69).

Figura 69. Resenha de Machado de Assis sobre o livro *Nebulosas*, publicada na *Semana Illustrada* (1872)

5030
SEMANA ILLUSTRADA.

XXIII
ELLE A' MARQUEZA DE REBIMBOMAILLE
29 de Mars de 1872.

Un cousin de vous m'a parlé hier, et m'a expliqué les événements de ces derniers jours. Il m'a affirmé que votre frère est réellement fou, par le moins un homme varié. Alors le cas change de figure; j'ai peine de ce manège.

Cependant je desirais ne jouer plus avec lui. Nous avons un adage, un rison qui dit: qui dort avec des enfants se reveille pissé. Evitons les caraminhoes de votre frère.

Avec ces conditions je suis prêt à faire la paix avec vous, car je vous aime encore et ardenment, ou (comme on dit dans la *Fabia*): „ Ne veux tant le porquier à ses porquinhos. “

Continuons notre amour de l'autre temps. Ne cuidons pas des personnes desmiolées; ayons juise, et le futur est à nous.

Repondez-moi.

Votre
Le même.
(Continúa).

NEBULOSAS

Com este titulo acaba de publicar a Sra. D. Narciza Amelia, poetisa fluminense, um volume de versos, cuja introdução é devida á penna do distincto escriptor Dr. Pessanha Povoá.

Não sem receio abro um livro assignado por uma senhora. E' certo que uma senhora póde poetar e philosophar, e muitas ha que neste particular valem homens, e dos melhores. Mas não são vulgares as que trazem legitimos talentos, como não são raras as que apenas se pagam de uma duvidosa ou apparente disposição, sem nenhum outro dote litterario que verdadeiramente os distinga.

A leitura das *Nebulosas* causou-me a este respeito excellente impressão. Achei uma poetisa, dotada de sentimento verdadeiro e real inspiração, a espaços de muito vigor, reinando em todo o livro um ar de sinceridade e de modestia que encanta, e todos estes predicaos juntos, e os mais que lhe notar a critica, é certo que não são communs a todas as cultoras da poesia.

Ha, sem duvida, alguma pagina menos aperfeiçoada, algum verso menos harmonioso, alguma imagem menos propria; mas, além de que estes senões melhor os conhecerá e emendará a auctora com o tempo, (e um talento verdadeiro não deixa de os conhecer e emendar), é antes de admirar que o seu livro não sahisse menos puro, dadas as condições de uma estréa.

Quizera transcrever aqui mais de uma pagina das *Nebulosas*; receio estender-me de mais; limito-me a

dar algumas estrophes. Sejam as primeiras estas que se chamam *Saudades*, e que a leitora ha de sentir que o são.

Tenho saudades dos formosos lares
Onde passei minha feliz infancia;
Dos valles de dulcissima fragancia,
Da fresca sombra dos gentis palmares.

Minha plaga querida! inda me lembro
Quando, atravez das nevoas do occidente,
O sol nos acenava adeus languente
Nas balsamicas tardes de setembro.

Lançava-me correndo na avenida
Que a laranjeira enchia de perfumes.
Como escutava tremula os queixumes
Das aguas na lagoa adormecida!

Eu era de meu pae, pobre poeta,
O astro que o porvir lhe illuminava;
De minha mãe que louca me adorava
Era na vida a rosa predilecta.

Mas...
... tudo se acabou. A trilha olente
Não mais peccorrerei desses caminhos
Não mais verei os miseros anginhos
Que aqueciam na minha a mão algente!

Vê o leitor a harmonia natural destes versos, não menor nem menos suave que a destas estrophes da *Confidencia*, versos a D. Joanna de Azevedo, de uma amiga a outra amiga:

Pensas tu, feiticeira, que me esqueço,
Que olvido a nossa infancia tão florida,
Que a tuas meigas phrases nego apreço?

Esquecer-me de ti, minha querida? !
Posso acaso esquecer a luz divina
Que rebrilha nas trevas desta vida?

Sem ti não tem o sol um raio terno,
Comtigo o mundo trêdo—é paraíso,
E a taça do viver é mel eterno!

Oh! envia-me ao menos um sorriso!
Dá-me um sonho dos teus dourados e bello,
Que bem negro o porvir além diviso,
Que a existencia sem ti é um pesadello.

Crônica de Machado de Assis sobre *Nebulosas*, publicada na *Semana Illustrada*, em 29 de dezembro de 1872. [Segue na página seguinte]

Fonte: AMÁLIA, 2017, p. 165

Nela, o célebre escritor carioca começa ressaltando justamente que o livro já havia recebido uma introdução prévia do “distinto escritor Pessanha Póvoa”. E a tal função

avaliadora daquele prefácio mostra-se então em pleno funcionamento, pois Machado confessa, logo em seguida, não abrir “sem receio” um livro “assinado por uma senhora”, uma vez que “não são vulgares as que trazem legítimos talentos” ou possuam “algum dote literário que verdadeiramente as distinga”. Mas, para ele, Narcisa Amália seria diferente: “uma poetisa dotada de *sentimento verdadeiro* e real inspiração, e espaços de muito vigor”. No livro, ele também atesta, se encontra um “ar de *sinceridade* e de *modéstia* que encanta” – coisa que não seriam comuns “a todas as cultoras da poesia” do período. Mas claro, ele alerta também, *precisa* alertar: “há, sem dúvida, alguma página menos aperfeiçoada, algum verso *menos harmonioso*, alguma *imagem menos própria*” que a autora aprenderia a “*emendar* com o tempo”.

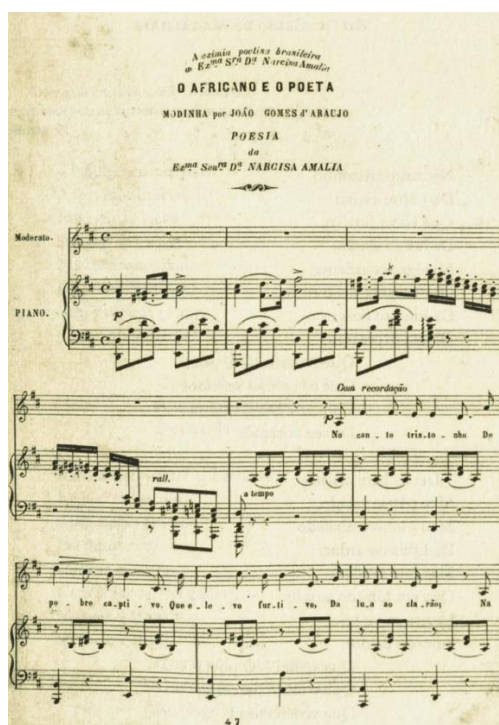
Machado de Assis reitera o argumento povoano de que Narcisa Amália era uma mulher “não-ordinária”, muito embora mantivesse o sentimento, a sinceridade e a modéstia exigidas de uma senhora de respeito em sociedade. Em seus versos, não se encontrariam as “sujidades” e “obscenidades” denunciadas anteriormente por Pessanha Póvoa, as quais talvez pudessem ser encontradas em livros das outras tantas autoras que geraram “receio” no distinto resenhista. Ainda assim, alguma desarmonia e imagens impróprias poderiam ser encontradas entre as *Nebulosas*. Porém, Machado dá um voto de confiança a Amália: ela aprenderia com o tempo a *emendá-las* (ou a *emendar-se?*). Por fim, o resenhista recomenda a poeta à apreciação dos leitores.

Mas o que seriam essas desarmonias e imagens impróprias, afinal? O decoro relativo aos gêneros, já sabemos, não foi quebrado por Narcisa Amália - os sentimentos evocados por ela são sempre “puros” e “castos”: *amor aos pais, à cidade onde vivia, à paisagem brasileira...* Mas há também o seu *amor à pátria*, e junto dele o seu *amor a certas causas públicas*. De qualquer maneira, Machado de Assis não chega a fazer uma apreciação ruim de seus “poemas políticos”, como os define na resenha: esses seriam “bons e de energia não vulgar”. Vejamos então fragmentos de um desses ditos poemas políticos, “O Africano e o Poeta”, o qual gozou de especial celebridade naquela época por ter sido musicado pelo compositor João Gomes d’Araújo (Figuras 70 e 71).

5.9. O AFRICANO E O POETA

Amália abre cada poema de *Nebulosas* com epígrafes extraídas da obra de pessoas que admirava, entre elas Álvares de Azevedo, Maria Rossetti, Gonçalves Dias, Fagundes Varela, Martínez de La Rosa, José de Alencar, Bernardo Guimarães, Castro Alves, Franklin Massena, Teófilo Braga, Teixeira de Melo, Victor Hugo, Racine, Félix da Cunha, Jean Larocque, Casimir Delavigne, Pedro Luiz, Joana Tiburtina, Costa Carvalho, Luís Guimarães Júnior, James Thomson, Byron e Goethe, entre outros. No caso de “O Africano e o Poeta”, que ela dedica ao Dr. Celso de Magalhães²³⁷, a epígrafe é composta por alguns versos de Lamartine: “*Les esclaves... est-ce qu'ils ont des dieux? / Est-ce qu'ils ont des fils, eux qui n'ont point d'aïeux?*”²³⁸ Ambas anunciam o tom apaixonado e politicamente engajado dos versos que precedem.

Figura 70. Primeira página da partitura da modinha “O Africano e o Poeta”, Composta por João Gomes d’Araújo a partir de poema de Narcisa Amália.

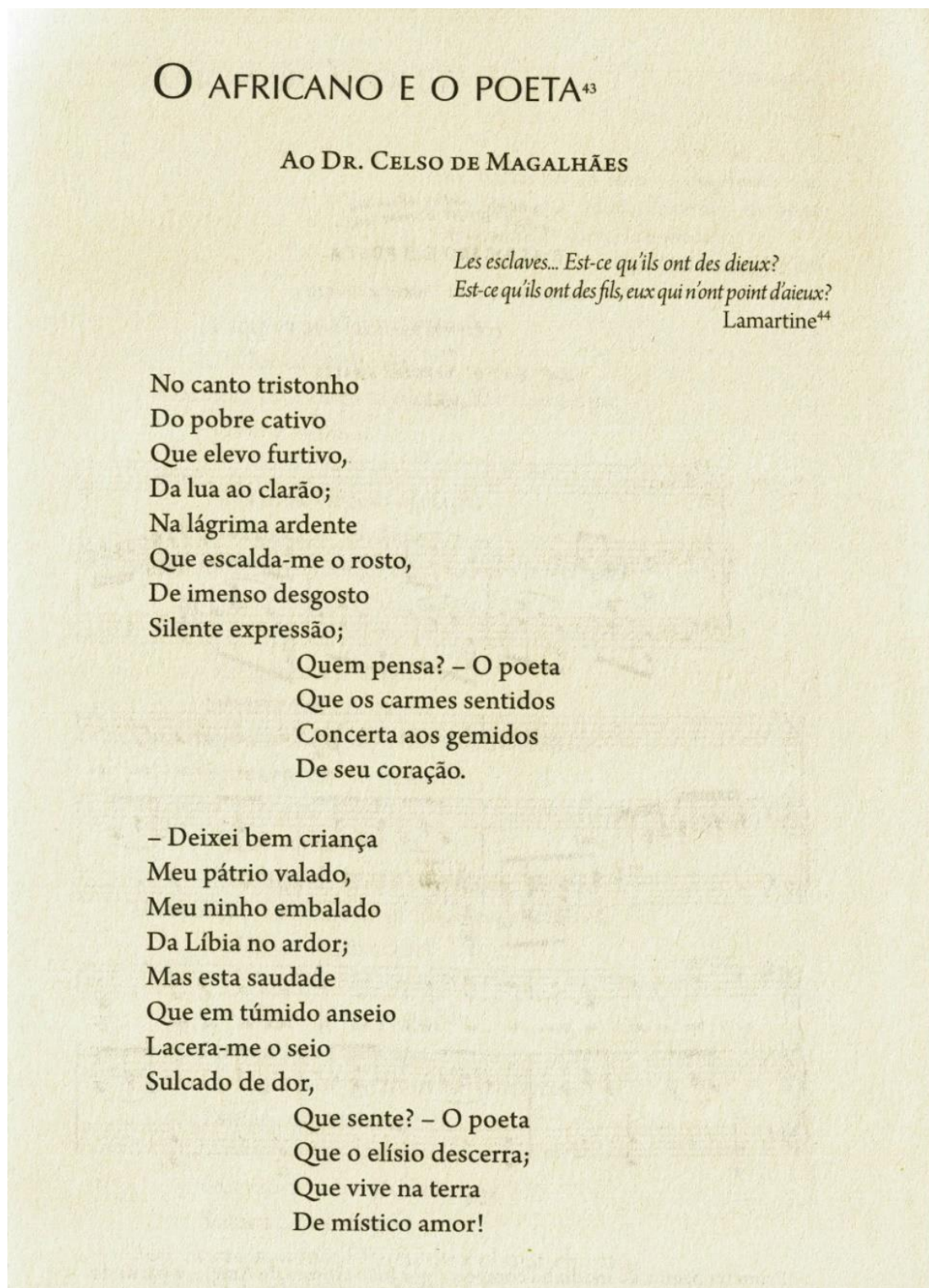


Fonte: AMÁLIA, 2017, p. 130

²³⁷ Anna Faedrich (2017: p. 173) esclarece o sentido dessa dedicatória: “Celso de Magalhães (1849-1879), escritor, tradutor, bacharel em Direito, foi nomeado Promotor Público de São Luís e denunciou, levando a julgamento pelo Tribunal do Júri, D. Anna Rosa Vianna Ribeiro, esposa do influente político e médico Dr. Carlos Ribeiro (futuro Barão de Grajaú), pelo crime de homicídio de um escravo, executado a seu mando. Provavelmente por sua luta antiescravista, Narcisa, abolicionista, dedica a ele esse poema”.

²³⁸ “Escravos... Eles têm deuses? / Eles têm filhos, esses que não têm ancestrais?” (a tradução é minha)

Figura 71. Narcisa Amália. *Primeiras quatro estrofes do poema "O Africano e o Poeta"*



Fonte: AMÁLIA, 2017, p. 131

Nesse poema, ela jogou para longe o termo “poetisa”, preferindo mergulhar dentro da palavra “poeta” usada em uma chave quase arquetípica: *poeta é aquele ou aquela que sente e canta as chagas do mundo, entre elas a escravidão*. Fez uso do gênero masculino muito provavelmente porque o mesmo faz às vezes de gênero “neutro” dentro da língua portuguesa, quando nos referimos a mais de uma pessoa ao mesmo tempo.²³⁹ Mas se de fato contássemos com um *gênero neutro*, ela provavelmente o teria preferido. Fica claro que se enxergava como portadora dessa missão de empatia cósmica e denúncia das injustiças sociais: para ela, o poeta “vive na terra de místico amor”, e dessa feita, torna-se também sensível à tragédia dos inúmeros escravizados arrancados de suas famílias e terras natais, humilhados, explorados e torturados. O poeta deve ser a voz de quem teve a própria voz roubada.

Em “O Africano e o Poeta”, diferente do que fará Francisca Júlia em sonetos como os da “Musa Impassível”, Narcisa Amália não emulou para si uma persona poética masculina para poder escrever. Penso que ela ousou universalizar o papel e o campo de ação do poeta enquanto agente de transformação social, os quais não teriam mesmo gênero, assim como a própria palavra que o identifica em nossa língua: um termo *comum de dois* que não necessita realmente de uma “contraparte feminina” - a qual, no fim das contas, não é uma contraparte, mas sim uma derivação que denota procedência, hierarquia e, com elas, inferioridade. O termo “poetisa” evoca para mim a velha imagem bíblica de Eva sendo criada por Deus a partir da costela de Adão, uma inversão impossível e só justificável dentro de um contexto totalmente patriarcal como o do judaísmo primitivo... Ou do Brasil da segunda metade do século XIX.

Tendo se casado com um artista de teatro mambembe aos 14 anos, Narcisa Amália logo o abandonou para casar-se, equivocadamente, com o dono de uma padaria em Rezende que, “segundo boatos, não suportava as veleidades intelectuais da esposa” (TELLES, 2015, p. 419). Não demorou para que também o abandonasse em nome de suas grandes ambições literárias e profissionais, e em nome das causas políticas que apaixonadamente abraçou:

Como os jovens intelectuais de sua geração, *Narcisa Amália guia-se por ideias europeias liberais, como as do escritor francês Victor Hugo, e coloca sua pena a*

²³⁹ O mesmo, já sabemos, só ocorre quando as duas ou mais pessoas referidas no discurso são de gêneros diferentes. Nesses casos, mesmo que o grupo em questão seja formado por cem mulheres mais um único homem, o masculino será sempre o gênero normativo, identificando o coletivo e, por extensão, o *geral*. Quando se tem apenas mulheres reunidas, *essa exceção precisa ser destacada* através do uso do gênero feminino – o gênero do *outro*.

serviço de ideias democráticas e progressistas, da modernização das estruturas da nação e da elevação do nível cultural e material da população (...) Os jovens intelectuais da geração de 70 do século XIX, vivendo um processo de grandes transformações sociais, voltaram-se para as ideias liberais europeias de abolição, república, democracia, como parte integrante da condição ética do literato. (...) É essa a geração que logo se sentirá malograda com a Abolição e a República, pois as novas instituições, que surgiram de um processo caótico e tenso, acabaram por não atender suas expectativas. (TELES, 2015, p. 419-420, os grifos são meus)

Mas não se pode perder de vista que Narcisa Amália era então uma jovem mulher, a qual justamente dedicou sua formação (excepcional para a época) e pena às causas políticas que entendia urgentes no Brasil da segunda metade do século XIX. Porém, já sabemos que de uma jovem mulher educada no Brasil daquele período, se esperavam outras coisas bem menos ambiciosas: o jornalista C. Ferreira (do jornal carioca *Correio do Brasil*), por exemplo, declarou que “(...) perante a polícia, cantando as revoluções, apostrofando a reio, endeusando as turbas, acho-a simplesmente *fora de lugar* (...) o melhor é deixar [o talento da ilustre dama] na sua *esfera perfumada de sentimento e singeleza*”. Ainda para ele, “talento de dama não tem virilidade necessária” (Idem, p. 122, os grifos são meus).

O historiador e crítico Sílvio Romero, a princípio um apoiador de Narcisa Amália, dizia que os seus poemas mais engajados eram “indignos de ocupar as páginas de um livro de mulher” (Ibidem), e o escritor Guimarães Júnior, um suposto seu admirador, chegou a dizer sobre a poeta: “é pálida e triste, como a tarde, e seus olhos falam tanto quanto sua boca brilha”. Mas, para o seu descontentamento, “*em suas composições políticas parece que deixa de lado a alma, para tomar a baioneta, cousa bem pouco feminina*” (Ibidem, os grifos são meus). É patente aqui a maneira idealizada com que Guimarães Júnior se refere a ela, a qual devia preferir muito mais como musa, e muito menos como “poetisa”. Sua formulação contrapondo *alma* e *baioneta*²⁴⁰ como imagens-antítese é, em si, muito reveladora das concepções de gênero do período aplicadas à literatura... E à própria Narcisa Amália enquanto poeta e jornalista.

A pesquisadora Norma Telles sintetizou muito bem a ambiguidade de sua situação enquanto mulher poeta e jornalista, diante desses *hommes de lettres* de seu tempo e espaço:

²⁴⁰ Não consigo deixar de pensar em baionetas e nas espingardas nas quais elas são acopladas, ou mesmo em quaisquer outras armas de fogo, como *rijos e longos falos “extra”*, tão desejados por tantos homens brasileiros da atualidade secretamente insatisfeitos com os seus próprios (talvez não tão rijos, e nem tão longos...). Afinal, *falo* ainda é *poder*, e os homens parecem nunca estar satisfeitos com o “poder” que têm.

Esse comentário demonstra o duplo padrão da crítica, isto é, critérios diferenciados para julgar ou comentar obras de homens e obras de mulheres. *Nota-se que para esses críticos as escritoras deveriam permanecer no “seu lugar”; aquele lugar que lhes era atribuído e se situava bem longe da esfera pública, com suas lutas e batalhas para modificar a sociedade.* O lugar da mulher de letras seria a esfera “perfumada de sentimento e singeleza”. As palavras dos críticos não estão isoladas, ao contrário, aderem a outras censuras recebidas pela autora. (TELLES, 2015, p. 422, os grifos são meus)

Ela ressalta ainda que, ao tolerarem que algumas mulheres saíssem do mero papel de musas e eventuais consumidoras de literatura, para igualmente escrever e publicar, os homens dominantes na seara das letras esperavam que fossem “frágeis e gentis poetisas” a escrever versos exclusivamente inspirados por um, nas palavras certas da autora, “sentimentalismo-chão”: o único “solo” permitido para uma mulher que escrevia era o de um *lirismo casto e sublimado, alimentado igualmente por sentimentos filiais, maternais e religiosos.* Além disso, nos diz também Telles, “‘gentil’ cria uma categoria à parte, *a autora não é dita profissional ou amadora, mas mulher*” (Idem, p. 423, os grifos são meus). E a mulher, já foi dito aqui mais de uma vez, *é sempre um outro: “o” Outro.*

E mesmo uma autora como Narcisa Amália, vista por alguns como “extraordinária” e que gozou de certa fama e admiração, obtendo algum espaço para publicar e atuar profissionalmente, esteve sujeita à necessidade de “permissão” por parte dos detentores masculinos do “monopólio do reconhecimento” (Ibidem, p. 175). Essa permissão poderia até soar como um ato de “grandeza” e “generosidade” por parte dos mesmos, porque criava uma *ilusão de pertencimento.* Mas as mulheres que participaram da vida cultural na virada do século XIX para o século XX, puderam fazê-lo num primeiro momento porque sob os auspícios da “liberalidade masculina”, e não sem controle ou vigilância:

Os homens é que ocupavam os espaços de poder. *Os homens eram os editores, que decidiam sobre as obras a serem publicadas; os formadores de opinião e os críticos literários, que avaliavam o valor das obras; os diretores dos grandes jornais; os membros da Academia Brasileira de Letras etc.* – eram eles que decidiam os instrumentos de medição para o que era superior na literatura. (TELLES, 2015, p. 175-176, os grifos são meus)

O *dandy* tupiniquim João do Rio, vimos há pouco, estava muito preocupado em denunciar a “mediocridade” da poesia lírica feita por mulheres em sua época, mas ao mesmo tempo elogiava a escrita dita “maternal” de Presciliana da Silva e Júlia Lopes de Almeida. Almeida, em especial, *saberia seu lugar* enquanto escritora – bem casada e obediente ao

marido, satisfeita com um *status* inferior ao dele. Porém, um pouco antes no tempo e em outro ponto do espaço, Narcisa Amália sofreu justamente com a constante indicação de que seu lugar como poeta não poderia realmente se expandir para fora de um escopo “lírico-sentimental”. E se esse escopo fosse “lírico-sentimentalóide”, melhor ainda: mais “feminino” seria.

Só que a poesia dita sentimentalóide, segundo o nosso bom Dr. Pessanha Póvoa, era uma poesia piegas feita apenas por capadócios... ou seriam capadócias? Ainda segundo ele, Amália era uma mulher “não-ordinária”, potencialmente capaz de escrever epopeias e com um futuro brilhante pela frente. Sendo assim, sobre o que poderia *realmente* escrever uma mulher como Narcisa Amália? E sob que condições? Na verdade, estamos diante de um cruel paradoxo que funcionava como uma armadilha para todas as jovens candidatas a escritoras: *elas não poderiam escrever sobre tudo aquilo que quisessem, mas apenas sobre o que era socialmente autorizado a elas.*

Porém, as “coisas de mulher” sobre as quais poderiam versar livremente, como suas vivências no universo doméstico e dos “ternos, castos e pios sentimentos”, eram vistas *a priori* como “inferiores” e “desimportantes” em comparação a “coisas de homem” como a *construção das grandes narrativas históricas* ou a *participação na arena dos debates políticos*. Além disso, a grande maioria das mulheres brasileiras daquele período, quando alfabetizadas, não contavam mesmo nem com a formação, nem com as outras experiências de vida necessárias para pleitear um lugar fora dessa mesma esfera dita “feminina” de temas e abordagens.

Afinal, tão logo entravam na puberdade, saíam da tutela dos pais para a de um marido que na maioria das vezes não amavam, engravidavam e tinham filhos e mais filhos... Saíam da pequena cela doméstica paterna para entrar em outra ainda mais apertada – a da vida de casada:

Parece que sobre a lírica feminina havia algo que atraía mais fortemente a crítica dos homens. *Isso, por sua vez, tornava mais difícil a expressão da poesia das mulheres. A poesia lírica exigia um eu confessional forte, difícil para as mulheres sujeitas às definições culturais da época. Não podiam se expressar quando lhes era dito que deveriam se autossacrificarem pelos outros, que não deveriam fazer afirmações, deveriam se restringir a sugestões alheias, deixando ao interlocutor a possibilidade de recusa.* Entonações femininas deveriam expressar surpresa, submissão, incerteza, busca de informações ou entusiasmo ingênuo. *Uma mulher que falasse agressivamente ou afirmativamente, o que nos homens era sinal de personalidade, era considerada mal-educada, treloucada e até histérica.* A não afirmação social da

mulher se repetia na sua não afirmação pela palavra. (TELLES, 2015, p. 423, os grifos são meus)

Narcisa Amália, assim como Francisca Júlia logo depois, foi um ponto fora da curva, uma exceção à regra social de sua época aplicada aos gêneros. E ela foi ainda mais incômoda, pois tinha a “agravante” de simplesmente ter abandonado seus dois maridos (principalmente o segundo, o qual queria lhe impedir os voos mais altos do intelecto), rompendo assim, na vida real, o decoro que manteve em seus versos. Além disso, insistiu em escrever *como uma mulher não deveria*, emitindo suas aspirações internas e opiniões políticas com presença de espírito e clareza, como também buscou profissionalizar-se enquanto jornalista, e com isso obter um teto todo dela longe da restritiva tutela masculina que ela já conhecia bem - Francisca Júlia, já sabemos, não chegou tão longe...

E diferente do que insinua a nossa velha conhecida historieta de Alice Ruiz sobre Décio Pignatari e suas opiniões a respeito da obra de Gertrude Stein, não é verdade que as mulheres “normais”, quando escreviam, eram apenas capazes, ou se interessavam exclusivamente por narrativas românticas prolixas e açucaradas, porém castas, descrições psicológicas de personagens do ambiente doméstico, cantigas infantis ou pias imagens místico-religiosas. Isso era o que *viviam e conheciam*: sua *bagagem existencial* e, ao mesmo tempo, uma espécie de “prisão”. E se a grande maioria não ousava caminhar para além desse solo conhecido, era porque uma sociedade controlada majoritariamente por homens lhes inculcava desde a primeira infância que isso *não era lícito*. Era algo muitas vezes passado “de mãe para filha”, em um processo de reprodução da ordem vigente.

Até mesmo o veredito de que essa bagagem existencial “própria das mulheres” era inferior e desimportante vinha daqueles mesmos homens, os quais estabeleciam também quais “assuntos” e “atribuições sociais” eram nobres “por natureza”, reservando-os exclusivamente para si:

Uma justificativa plausível para tal alijamento [das mulheres] poderia ser encontrada no *valor estético* e na *temática* abordada por escritoras. *Afinal, não é descabido pensar que as mulheres da época internalizavam a inferioridade forjada por uma sociedade patriarcal e assumiam alguns valores considerados tipicamente femininos, como afetividade, fragilidade, delicadeza, generosidade, submissão, superficialidade e subjetividade*. Tais “valores femininos” se refletiriam no *valor estético* de sua literatura, *tornando-a inferior à literatura escrita por homens, e na temática, voltada à vida doméstica, ao particular, tomada por sentimentalismos, em contraposição ao*

caráter social, público e universal, considerados mais nobres, presentes na temática dos escritores”. (FAEDRICH, 2017, p. 167-168)

Narcisa Amália não queria apenas caminhar para fora do solo que lhe fora determinado por esse determinismo biológico recheado de ideologia: *ela queria nadar solta com a nobreza de um cisne, ou voar cada vez mais alto como um condor*. Não estava conformada em assistir ao mundo ser girado pelos homens através de uma janela. E isso, ela mesma confessou em um outro poema das *Nebulosas*, intitulado “Invocação”:

Quando a noite distende seu manto,
Quando a Deus faz subir rude canto
Da lagoa o audaz pescador;
Quando rolam no éter mil mundos, -
Quando eleva plangentes, profundos,
Seus poemas, feliz trovador;

Quando a aragem perdida, faceira,
Beija a flor do amaranto, e ligeira
Os olores lhe rouba tremente;
Quando a linfa s’enrosca e murmura,
Na macia, relvosa espessura,
Qual argêntea, travessa serpente;

Quando fulge a rainha dos mares
Desdobrando, entornando nos ares
Suavíssima e plácida luz,
E descansa chorando na lousa
Onde a virgem dormente repousa,
Acolhendo-se à sombra da cruz;

Quando ao som das gentis cachoeiras
Mil ondinas à flux, feiticeiras,
Cortam rolos de espuma de prata;
E desperta do abismo os mistérios,
E reboa nos campos aéreos
O gemido tenaz da cascata;
Sinto n’alma pungir-me o espinho!
Sinto o vácuo embargar o caminho
Que procuram meus trenos de amor!
Desse sol que dá luz e ventura;
Desses pampas de eterna verdura,
Ai! não vejo a beleza, o esplendor!

*Se eu pudesse, qual cisne mimoso
Que nas águas campeia orgulhoso,
Demandar minha pátria adorada...
Ou condor, em um voo gigante,
Contemplar sob o céu – palpitante –
Esses lagos de areia dourada...*

*Mas, ó pátria, são frágeis as asas!
E se aos bardos mil vezes abrasas*

*Não me ofertas um mirto sequer!...
Quando intento librar-me no espaço,
As rajadas em tétrico abraço
Me arremessam a frase – mulher!...*

Seja embora! Se em leves arpejos
Vem a brisa cercar-te de beijos
E dormir sobre tuas campinas,
Dá-me um trilo dos plúmeos cantores!
Dá-me um só dos ardentes fulgores
De teu cáldo céu sem neblinas!
(AMÁLIA: 2017, p. 63, os grifos são meus)

Dedicado ao Dr. Pessanha Póvoa e precedido por uma epígrafe extraída da obra de Almeida Garrett²⁴¹, “Invocação” é uma espécie de *lado B* da “Musa Impassível”, mesmo que invertidos no tempo e separados no espaço: um poema o qual Francisca Júlia jamais teria escrito, porque o preço a pagar (ela bem sabia) teria sido o enfrentamento de um processo de silenciamento do qual ela soube se esquivar. Afinal, foi justamente esse o tipo de “atrevimento” que rendeu a Narcisa Amália seu paulatino apagamento, tanto das letras nacionais quanto da vida pública do País, contrariando assim a profecia de glória futura do bom doutor... Mas o que deveria ter feito a poeta?

Ela era, de fato, uma mulher extraordinária porque não-ordinária, diferente de suas companheiras de letras do fim do século XIX por conta das condições favoráveis de que gozou na primeira parte de sua vida, e não por alguma razão “essencial” ou pela presença de uma “baioneta imaginária” escondida debaixo de seu vestido. Sua vantagem educacional, a qual no início fez sua fama, ao fim converteu-se na sua ruína. E o poema em questão é justamente um lamento e uma intuição sobre o desenrolar dos fatos seguintes de sua vida - nele, declara o seu grande amor pela pátria e o desejo de servi-la através de sua pena, mas também constata que, por ser mulher, não era vista como *realmente apta ou digna daquela tarefa*, e muito menos de reconhecimento por dedicar-se a ela mesmo assim: *quando intentou librar-se no espaço, foi lembrada de que era uma simples mulher*.

Em uma carta escrita ao político e jornalista resendense Alfredo Sodré, ela desabafou justamente sobre as dificuldades de ser tanto mulher, quanto inteligente e dotada para as letras:

²⁴¹ A saber: “Ingrata... Oh! Não te chamarei ingrata; / Sou filho teu: meus ossos cobre ao menos, / Terra da minha pátria, abre-me o seio!” (AMÁLIA, 2017, p. 63).

(...) como há de a mulher revelar-se artista *se os preconceitos sociais exigem que o seu coração cedo perca a probidade, habituando-se ao balbucio de insignificantes frases convencionais?* Vitimada pela opressão, galé do círculo murado em que inutilmente se debate, *a mulher inteligente acompanha com mágoa a extinção gradativa de sua fecundidade cerebral, seguindo com olhos rasos de pranto a inspiração que ala-se para sempre*, movendo em largo voo sereno as asas flamejantes, menos feliz que a pomba da tradição bíblica, sem ter encontrado um ramo de loureiro onde por instante repousasse...” (AMÁLIA apud FAEDRICH, 2017, p. 167, os grifos são meus)

Aqui, Narcisa Amália menciona algo da maior importância: *sua desilusão enquanto uma mulher que pensava e tinha opiniões, diante de um aparato social que a queria parva e dócil*. Não duvido de que, defrontada com esse mesmo aparato, tenha se tornado cada vez mais deprimida e desmotivada, por fim desistindo e saindo de cena, jamais publicando outro livro de poemas. Penso que, para aquela poeta, manter a integridade enquanto uma escritora que se recusava a “balbuciar insignificantes frases convencionais”, foi muito mais importante do que continuar publicando mediante todo tipo de concessão à sua inteligência e capacidade crítica.

Por fim, os tais ventos da inveja e os mil desdêns da ignorância arrebataram Narcisa Amália, a qual teve de enfrentar diversos ataques: seu segundo marido foi o responsável pelo boato de que assinava poemas compostos por homens, além de ter sofrido todo tipo de preconceito por ser, sim, bonita, *mas igualmente* inteligente (coisas que parecem incompatíveis no imaginário de tantos homens ainda hoje). Essa famigerada beleza, ressaltada por Alexei Bueno mais do que seu talento literário, lhe rendeu tanto a atenção de poetas como Fagundes Varela e Otaviano Hudson, quanto a tornou objeto da ira e rancor dos diversos homens que precisou “rejeitar” nos meios intelectuais e jornalísticos por onde passou.

Passou a ser objeto da curiosidade mórbida da sociedade a respeito de sua vida amorosa pregressa, tendo sido acusada de atentado ao pudor e à família. Sua privacidade foi então utilizada para diminuir e desacreditar seus escritos anteriores. Por fim, Narcisa Amália evadiu-se da esfera pública e foi dada como morta em 1904, “talvez porque não conseguisse mais se sustentar como jornalista, tradutora e escritora, ou talvez por motivos de saúde”, sendo que posteriormente “mudou-se para o Rio de Janeiro, onde dirigiu uma escola pública de ensino primário em Botafogo até 1908”. Em 1915, “já se encontrava muito doente, tornou-se cega e parálitica, morrendo em 1924” (TELLES, 2015, p. 425).

Aquele mesmo aparato social que controlava o tipo de acesso das mulheres à ágora das *Belles Lettres* do século XIX, inculcando nelas sua “inata” condição inferior e dependente enquanto meras consumidoras e subprodutoras de literatura (ao mesmo tempo em que elegia e canonizava os temas considerados “nobres” e “próprios dos homens”, glorificando os que melhor versavam a respeito), prosseguiu em funcionamento entre nós. Vejamos, pois, o que nos narra Anna Faedrich a respeito do que o crítico Antonio Candido pensava de Narcisa Amália enquanto poeta, em seu prefácio para a edição mais recente das *Nebulosas*:

Na Formação da Literatura Brasileira, Antonio Candido menciona o nome de Narcisa Amália três vezes. A primeira menção, muito rápida, dá-se na seção “Poesia participante”, na qual o crítico trata de uma geração de poetisas cujo tema da poesia traz contribuições válidas. Neste contexto em que Candido analisa o surgimento de uma poesia que aborda temas “pouco sentidos pela geração anterior”, como a democracia e a liberdade, a obra de Narcisa é mencionada para mostrar que “até” ela fazia parte dessa nova orientação poética. A segunda menção ao nome de Narcisa ocorre quando Candido a coloca ao lado de outros poetas que não se comparariam à “grandeza de Castro Alves”. E, por fim, o crítico desmerece a obra da poeta fluminense – “Narcisa Amália de Campos deve ser mencionada como exemplo típico da pessoa de aptidões medianas” –, afirmando que juízos como o de seu prefaciador Pessanha Póvoa, que exaltam a obra, são frutos de um “automatismo dos processos literários”. (FAEDRICH, 2017, p. 176-177, os grifos são meus)

Por fim, essa autora contrapõe os questionamentos da pesquisadora Christina Ramalho a essa afirmação de Candido sobre o suposto “automatismo” dos juízos de Pessanha Póvoa: “[o autor] acaba por deixar uma impressão que não corresponde ao conjunto da obra amaliana”. E em um arremate certeiro, afirma: “*a rejeição à literatura de autoria feminina também revela esse automatismo dos processos de construção da história literária*” (2007, p. 177, os grifos são meus). Eu não teria como dizer nada mais esclarecedor a esse respeito, portanto faço dessas as minhas palavras finais sobre esse estranho caso do esquecimento e apagamento (ou seria um “sequestro”?) da poeta romântica Narcisa Amália da *Formação da Literatura Brasileira*...

5.10. AS NORMALISTAS

O fato é que as mulheres no Brasil do século XIX ainda precisavam da “liberalidade” e da “tutoria” masculina para absolutamente tudo em suas vidas, e no geral “não tinham direitos, só deveres”, como nos aponta Constância Lima Duarte (2018, p. 7): “não podiam

aprender a ler, não tinham opinião a respeito de nada, não podiam herdar bens”. Também segundo essa autora, “enquanto os rapazes de elite iam estudar na Europa, suas irmãs viviam enclausuradas em semiescravidão” e “mesmo as senhoras mais ricas eram analfabetas e submissas”.

As primeiras escolas públicas para meninas foram criadas apenas em 1827, e já temos uma ideia de seus currículos: *alfabetização em português, alguma matemática básica, rudimentos de francês, cançonetas ao piano e muitas, mas muitas prendas domésticas*. Na verdade, ofereciam cursos de “espera marido” não muito diferentes dos ofertados também pelas poucas escolas privadas existentes, pelos tutores particulares e pelos conventos (sendo o diferencial desses, a inculcação de valores religiosos e a busca por “vocações”). Era um modelo de educação que não as habilitava a disputar qualquer espaço no ambiente das profissões liberais reservadas aos homens: seu “espaço” era dentro de casa, cuidando do marido e dos filhos.

As instituições de ensino superior - não poderia ser diferente - também eram um solo totalmente ilícito para elas, e brasileiras como Narcisa Amália e Francisca Júlia foram, como já referido aqui, pontos fora da curva, por terem sido plenamente alfabetizadas e pela qualidade geral da educação que receberam, a qual lhes permitiu a obtenção da cultura literária necessária para escreverem criativamente. Ainda é importante frisar que foram filhas de professores e parentes de poetas, os quais lhes ofereceram não só as primeiras letras e o acesso aos livros, como também acesso a redes de contatos. As duas poetisas chegaram a atuar como professoras por um breve tempo em suas vidas, e esse não é um dado nada desprezível: veremos aqui que a atuação no magistério foi importante como via de acesso das mulheres ao mundo profissional, permitindo que, com o tempo, também influenciassem a esfera pública com seus escritos sem que isso causasse tanto “choque” ou “repúdio”.

A primeira instituição oficial para a formação de professores, a chamada Escola Normal, foi fundada em 1880 ainda nos tempos do Imperador. Mas apenas o advento da República em 1889, com seus ideais supostamente liberais e democráticos, traria em seu bojo algumas mudanças mais efetivas, as quais afetariam de forma “positiva” o futuro das mulheres que desejassem se educar plenamente, buscar uma colocação profissional e se aventurar a escrever mais do que simples cartas e diários.

A crítica e ensaísta argentina Beatriz Sarlo, sempre arguta analista da esfera cultural da América Latina, parece estar falando de mulheres como Narcisa Amália e Francisca Júlia, quando nos diz que:

É verdade que vivemos uma atmosfera ideológica que passou por grandes mudanças; no entanto, pareceria estranho, e de alguma forma redundante, *falar de homens, história e ideologia porque os dois últimos ainda mapeiam “naturalmente” um território masculino, no qual as mulheres podem entrar se elas reunirem determinadas qualificações e estiverem preparadas para admitir privilégios e diferenças*. Mas as coisas têm mudado nas últimas décadas a ponto de hoje ser possível ao menos conceber a sequência em termos femininos. *A mulher pode não representar a humanidade como ocorre com o homem, mas ela não é mais excluída da civitas. (...) No passado, o discurso das mulheres em relação à política e à esfera pública frequentemente começava por aceitar a hegemonia masculina nesses espaços e seus tópicos: isso parecia ser a precondição para o discurso e para a prática femininos* que, uma vez assumidos como um direito, entraria em conflito com o poder e a igualdade perante os homens. (SARLO, 2016, p. 172-173, os grifos são meus)

Ela destaca que a primeira grande arena pública da luta por maiores direitos e inserção das mulheres nas sociedades latino-americanas foi a da *educação*, tendo sido justamente as mulheres mais instruídas, na sua grande maioria pertencentes às elites agrárias e às classes médias e altas urbanas, as grandes protagonistas dos debates e enfrentamentos públicos que se seguiram na virada do século XIX para o XX no demandar por maior e melhor acesso a oportunidades educacionais *para todas, sem exceção*. Entre elas, podemos encontrar justamente os nomes já citados de Nísia Floresta e Presciliana Duarte de Almeida.

No início, nos diz também Sarlo (2016, p. 174), a base de sua argumentação era a de que uma maior e melhor educação voltada às mulheres não beneficiaria apenas as mesmas, mas também as crianças e, *“por meio de sua influência maternal nessas últimas, a sociedade como um todo”* (os grifos são meus) – uma estratégia bastante inteligente, se levarmos em conta o entendimento geral da maternidade enquanto *destino maior e função primordial* das mulheres. Na realidade, em fins do século XIX, a seara educacional relacionada à *puericultura* aos poucos foi sendo conquistada como um território “natural” de atuação pública, e exercício intelectual para mulheres das classes médias latino-americanas:

Num certo sentido, quando essas mulheres escreviam ou falavam sobre educação, *elas estavam ocupando um lugar que a sociedade já não lhes negava totalmente*. As mulheres haviam sido as primeiras professoras na América do Sul após o processo de organização nacional da segunda metade do século XIX. (...) a presença das mulheres nas instituições educacionais contribuiu para o desenvolvimento tanto

político quanto intelectual dos Estados Unidos. (...) *o movimento educacional chamado normalismo (...) foi amplamente composto por mulheres.* (...) As mulheres, após sua experiência em sala de aula e frequentemente nos níveis intermediários de direção e administração do sistema educacional (...), *haviām obtido um certo grau de independência e autoconfiança e, acima de tudo, estavam convencidas de sua importância como comunicadoras e organizadoras sociais.* (Idem, p. 176, os grifos são meus)

A Escola Normal (Figura 72), que em seus inícios também foi um território exclusivamente masculino (vide a figura do *mestre-escola*), tornou-se, em certa medida, o “Curso de Direito das Mulheres”, ao lhes oferecer uma formação geral e humanística e um espaço público lícito de atuação que não se considerava “em choque” com as suas atribuições “principais” e “naturais”. No Brasil, elas foram inicialmente concebidas como instituições para ambos os sexos, mas rapazes e moças não podiam estar nas mesmas classes e, em alguns casos, estudavam em turnos diferentes:

Ao serem criadas as escolas normais, *a pretensão era formar professores e professoras que pudessem atender a um esperado aumento na demanda escolar.* Mas tal objetivo não foi alcançado exatamente como se imaginava: pouco a pouco, os relatórios iam indicando que, curiosamente, *as escolas normais estavam recebendo e formando mais mulheres que homens.* (...) Em algumas regiões de forma mais marcante, noutras menos, *os homens estavam abandonando as salas de aula.* Esse movimento daria origem a uma “feminização do magistério” – também observado em outros países -, fato provavelmente vinculado ao processo de urbanização e industrialização, que ampliava as oportunidades de trabalho para os homens. A presença dos imigrantes e o crescimento dos setores sociais médios provocaram uma outra expectativa com relação à escolarização. *Esses fatores e ainda a ampliação das atividades de comércio, a maior circulação de jornais e revistas, a instituição de novos hábitos e comportamentos, especialmente ligados às transformações urbanas,* estavam produzindo novos sujeitos sociais e tudo concorria para a viabilização desse movimento. (LOURO, 2015, p. 448, os grifos são meus)

Figura 72. Normalistas do Instituto de Educação, no Rio de Janeiro (s.d.)



Fonte: <http://flickr.com/photos/arquivonacionalbrasil/44663231784> (acesso em 02.11.21)

Ser professora, no fim das contas, podia ser (e acabou sendo) compreendido, já foi dito acima, como *uma modalidade especializada de puericultura* – um campo para o qual as mulheres eram consideradas “naturalmente inclinadas”: a docência “não subverteria a função feminina fundamental, ao contrário, poderia ampliá-la ou sublimá-la”, desde que “o magistério fosse também representado como uma atividade de amor, de entrega e doação” para “aquelas que tivessem vocação” (Idem, p. 450). Mas mesmo aqui, a inserção das mulheres no mundo exterior ao semiconfinamento doméstico sofreu franca oposição: “para alguns parecia uma completa insensatez entregar às mulheres usualmente despreparadas, portadoras de cérebros ‘pouco desenvolvidos’ pelo seu ‘desuso’ a educação das crianças” (LOURO, 2015, p. 449).

Segundo a pesquisadora Guacira Lopes Louro, “um dos defensores dessa ideia, o psiquiatra Tito Lívio de Castro, afirmava que havia uma aproximação notável entre a psicologia feminina e a infantil” e que, “embora essa semelhança pudesse sugerir uma ‘natural’ inclinação da mulher para o ensino das crianças, na verdade representava ‘um mal, um perigo, uma irreflexão desastrosa’, porque ‘mulheres e clero viviam voltados para o passado’ e,

portanto, não poderiam ‘preparar organismos que se devem mover no presente ou no futuro’” (2015, p. 450).

No fundo, o principal temor não era bem o da suposta “incapacidade” das mulheres para “vislumbrar o futuro” ou mesmo ensinar crianças sendo “tão infantis quanto elas”, *mas sim o da criação de oportunidades para que, se quisessem, recusassem a única “carreira” desejada para as mesmas: o casamento e a maternidade*. Tudo o que as levasse a se afastar desse caminho seria percebido como um *desvio patológico da norma*, trazendo em seu bojo o risco do desmantelamento do “sustentáculo” que mantinha toda a sociedade (ou o *status quo* masculino) em pé.

Dessa feita, “as atividades profissionais representavam um risco para as funções sociais das mulheres”, e, por isso, ao “se feminizarem (...) a enfermagem e o magistério, por exemplo, tomaram emprestado as características femininas do cuidado, sensibilidade, amor, vigilância etc.” (Idem, p. 454). Mas há ainda um outro elemento a ser considerado aqui, segundo Louro (Ibidem, p. 465): a princípio, o magistério também foi defendido como um caminho possível para aquelas moças ditas *feias ou retraídas*, que não se casariam nem teriam seus próprios filhos, mas poderiam ser as *mães espirituais* de seus alunos e alunas. Era uma alternativa ao convento, um antigo destino das solteironas.

Porém, entre as ditas boas famílias, manteve-se por algum tempo o entendimento de que uma moça até poderia formar-se professora como uma forma de instruir-se, mas de preferência deveria se casar, e não trabalhar:

O magistério primário já era tão claramente demarcado como um lugar de mulher e os cursos normais representavam, na maioria dos estados brasileiros, a meta mais alta dos estudos a que uma jovem poderia pretender. As normalistas nem sempre seriam professoras, mas o curso era, de qualquer modo, valorizado. Isso fazia com que, para muitas, ele fosse percebido como um curso de espera marido. (Ibidem, p. 471, os grifos são meus).

Ou seja, para toda aquela que desejasse ou de fato “necessitasse” ter um teto todo seu, buscando para isso o exercício do magistério, o preço a pagar poderia ser a pecha de solteirona e o desprezo social que advinha disso. Assim mesmo, muitas jovens decidiram pagá-lo, sendo consideradas também como “elos de ligação entre a família e o Estado” e “imbuídas das virtudes, qualidades e respeito das mães”. Afinal, essas mulheres “não somente educavam

o pensamento, mas respondiam pelo ideal de formação de caráter e disseminação de princípios morais” (LOURO, 2015, p. 177).

Isso nos lembra que existia uma boa razão para que os antigos centros de formação de professores fossem chamados de *Escolas Normais*: eles formavam *profissionais treinados para reproduzir as ideologias estatais vigentes, e não livres pensadores*. Dos professores, tanto homens quanto mulheres, se esperava apenas que aprendessem “uma sequência de práticas altamente codificadas que eles repetiam em uma ordem ideal para obter respostas e atitudes ideais” (Idem).

Sendo assim, as expectativas para sua atuação intelectual estavam bem longe da que se poderia esperar de um jovem advogado promissor, por exemplo: os profissionais de educação da virada do século XIX para o século XX eram formados em uma atmosfera que mesclava princípios pedagógicos positivistas com “um discurso espiritualista sem maiores debates epistemológicos ou teóricos” (Ibidem). E uma vez que a escola era (ainda é) um dos grandes aparelhos estatais de controle e reprodução ideológica, as mulheres que nela atuavam não tiveram muito espaço, no início, para relativizarem seu discurso inicial enquanto *mães da pátria em espaço público*.

Porém, a prática normalista acabou por ser o seu trampolim para outras profissões e esferas de atuação pública - inclusive para uma prática mais constante e reconhecida da poesia nos países latino-americanos, durante as primeiras décadas do século XX: da chilena Gabriela Mistral, laureada com o Prêmio Nobel de Literatura em 1945, passando pela argentina Alfonsina Storni, chegando à brasileira Cecília Meireles (a principal voz poética feminina canonizada pela crítica especializada entre nós), todas vinham de um *background* normalista e/ou atuaram profissionalmente como professoras. Mesmo a inquieta Patrícia Galvão, a Pagu dos modernistas de São Paulo, passou pela Escola Normal.

O argumento operado por elas para essa “ampliação de funções” foi o que afirmava que se as qualidades inerentes às mulheres enquanto *nutridoras, cuidadoras e formadoras*, expressões de sua *capacidade de maternidade*, eram tão úteis para as escolas na manutenção da ordem social, por que não o seriam em outros campos? Valendo-se dessa lógica que, a princípio, não se chocava com o ideário masculino, mas também da maioria das próprias mulheres sobre si mesmas, aos poucos foram conseguindo seu acesso a outras formações

inclusive universitárias, e a profissões liberais tais como o próprio Direito e a Medicina, provando assim que poderiam exercer essas funções ditas masculinas com igual competência.

5.11. O ESPÍRITO DAS ROUPAS

De qualquer maneira, foi só a partir dos anos 30 que a presença de alunas mulheres em cursos superiores universitários começou a tornar-se significativa no Brasil, sendo que essas ainda não eram totalmente toleradas em áreas reconhecidamente “masculinas”, tais como as já referidas Direito e Medicina, além das diversas Engenharias. Basta dizer que, como aponta a antropóloga da cultura Heloísa Pontes (2010, p. 96-97), “as faculdades de direito e de medicina, onde se formavam os filhos das elites dirigentes da época, eram avessas às pretensões do contingente feminino, o qual jamais ultrapassou a diminuta cifra de 5% do corpo discente no período de 1934 a 1949”.

Em geral, no mesmo período, podemos encontrar essas jovens nos chamados cursos de *Filosofia, Letras e Humanidades*, sendo que a criação da Universidade de São Paulo foi um marco importante no processo de formação e profissionalização de mulheres em nosso país: entre 1936 e 1955, as turmas de Ciências Sociais da USP contavam com 60% de mulheres matriculadas (idem).

Porém, isso não significou uma imediata e tranquila inserção nas fileiras da Academia para as egressas enquanto intelectuais profissionais, e mais uma vez a problemática de gênero mostrou sua decisiva influência. Pontes analisou a trajetória de algumas intelectuais brasileiras, tais como Lúcia Miguel Pereira e Gilda de Mello e Souza (Figura 73), a única mulher a ter feito parte do coletivo dos então jovens intelectuais uspianos do extinto Grupo Clima²⁴² (Figura 74), o qual publicou uma influente revista de crítica artística e cultural de mesmo nome durante os anos 40 (Figura 75).

²⁴² O Grupo Clima foi formado em 1939 por jovens então estudantes da FFLCH-USP, todos provenientes da alta classe média ou das elites paulistanas, filhos de médicos e advogados bem-sucedidos. Na figura 38, podemos ver, da esquerda para direita, em pé, Antonio Branco Lefèvre, Decio de Almeida Prado, Paulo Emilio Salles Gomes e Roberto Pinto Souza. Sentados estão Alfredo Mesquita, Antonio Candido e Lourival Gomes Machado. Foram apelidados de “*Chato-boys*” pelo implacável Oswald de Andrade, que não engolia o que considerava pretensão e esnobismo em suas posturas. Ainda segundo Ruy Coelho, “as críticas eram críveis, pois o grupo era muito universitário, com todos os pedantismos e vícios que tem uma posição universitária”. Extraído de <https://blog.bbm.usp.br/2019/formacao-de-uma-geracao-de-criticos-revista-clima-1941-44/> (acesso em 02.11.21)

Mello e Souza é hoje reconhecida como uma intelectual de primeira grandeza, um dos primeiros expoentes da Estética e da Sociologia da Cultura no Brasil, tendo sido pioneira no estudo do sentido sociocultural do vestuário e da moda. Mas sua aproximação do grupo foi mediada por seu parentesco com Mário de Andrade (de quem era prima em segundo grau), e por sua ligação afetiva com Antonio Candido, com quem viria a se casar. Ela também não começou a escrever com pretensões acadêmicas, mas sim tinha como projeto uma carreira como ficcionista.

Em 1941, no volume de estreia de *Clima* e ainda assinando como Gilda Moraes Rocha²⁴³, ela publicou seu primeiro conto: “Week-end com Teresinha”. Nele, a personagem principal é “uma menina do interior, às vésperas de completar 10 anos e às voltas com as relações familiares, os amigos e a sexualidade latente” (PONTES, 2010, p. 116-117). Mas o texto não teve a recepção que a autora esperava, tal como também nos conta Pontes:

A estreia de Gilda de Mello e Souza na ficção continha a promessa da escritora plena que ela poderia vir a ser. Mas não foi isso que aconteceu. *Enquanto seus amigos universitários, envolvidos como ela com a publicação de Clima, foram brindados com elogios rasgados pela importante contribuição que vinham dando como críticos da cultura, Gilda recebeu uma única avaliação, assim mesmo enviesada, da parte do modernista Sérgio Milliet. A seu ver, “a novíssima” geração surgia com “grandes possibilidades de vitória” no plano do ensaio e da crítica, mas não no âmbito da ficção. (Idem, p. 117, os grifos são meus)*

A autora não ressaltava nenhum contorno propriamente “de gênero” na crítica enviesada de Milliet ao conto de Mello e Souza, até porque ele a estendeu também a um escritor homem, Mário Neme. Mello e Souza ainda chegou a publicar mais dois outros contos durante os anos 40, igualmente baseados na paisagem psicológica de seus protagonistas: um jovem funcionário público frustrado com seu cotidiano burocrático, e um casal em que o marido busca evadir-se do casamento fracassado, enquanto a esposa se apegava às lembranças de quando a união ainda fazia sentido. Voltaria a publicar apenas em 1958, no “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*, aquele que foi seu último conto, “A Visita”. Depois disso, desistiu completamente de construir uma carreira na ficção.

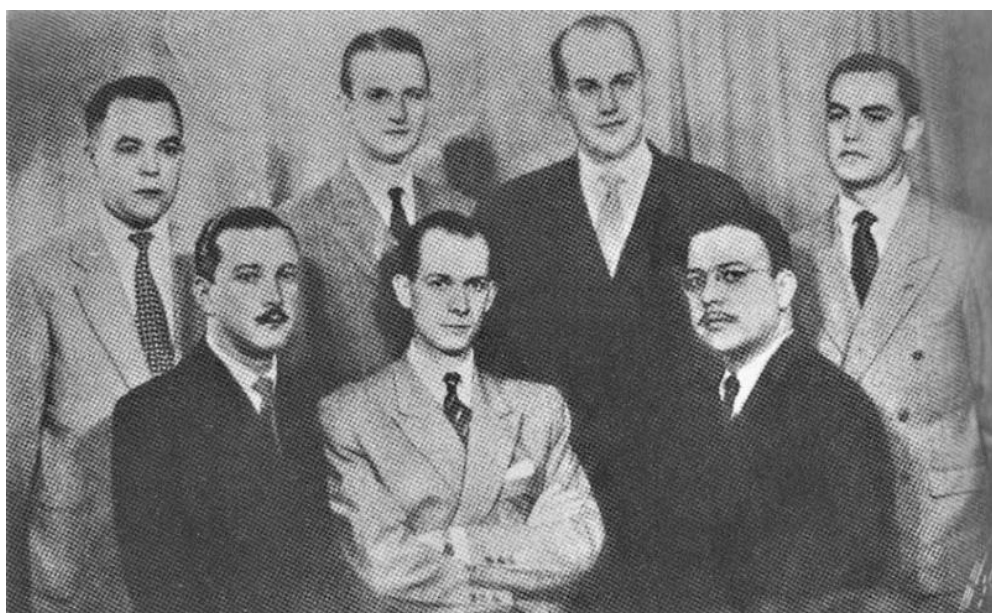
²⁴³ Gilda adotou o sobrenome do marido, que se chamava Antonio Candido de Mello e Souza.

Figura 73. Gilda de Mello e Souza recém-casada com Antonio Candido (1944).



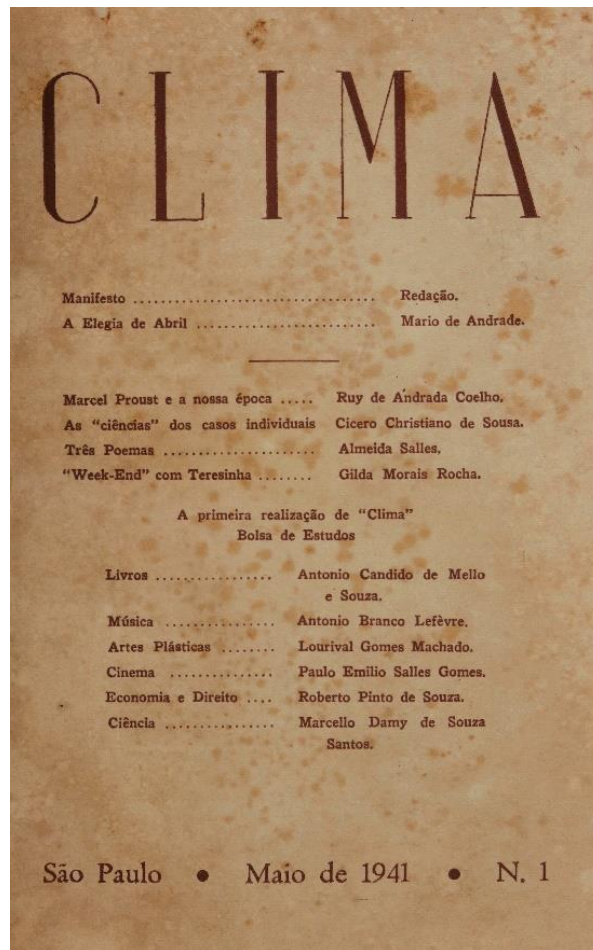
Fonte: PONTES, 2010, p. 62

Figura 74. Integrantes do Grupo Clima (1939)



Fonte: <https://blog.bbm.usp.br/2019/formacao-de-uma-geracao-de-criticos-revista-clima-1941-44/>
(acesso em 02.11.21)

Figura 75. Capa do primeiro volume da revista Clima (1941)



Fonte: <https://blog.bbm.usp.br/2019/formacao-de-uma-geracao-de-criticos-revista-clima-1941-44/>
(acesso em 02.11.21)

Mas nem é isso o mais interessante no caso de Mello e Souza, sua ligação com o Grupo Clima e a participação em sua revista, porque de certa forma sua trajetória representa a *continuidade histórica* das questões que venho trabalhando aqui, *mas do avesso*, uma vez que o momento já era outro:

Durante o período de circulação da revista (1941-1944), Gilda, *embora tivesse uma formação acadêmica em filosofia, sociologia e estética, escreveu apenas duas críticas literárias e jamais se aventurou nas artes plásticas*. Na revista, Lourival Gomes Machado respondia pela crítica de artes e Antonio Candido pela crítica literária. Mas tal atribuição, longe de ser apenas uma questão de divisão interna do trabalho intelectual, expressa a maneira como eram vividas as relações de gênero no interior do grupo. *Aos homens couberam as posições e os temas nobres: a cultura e a editoria das seções permanentes. Às mulheres, a "costura" da redação, a função de colaboradoras, a poesia e o conto – na dupla condição de escritoras eventuais e de personagens principais do universo ficcional masculino*. (PONTES, 2010, p. 119, os grifos são meus)

Sua presença como “ficcionalista oficial” da revista foi uma “sugestão” de seu influente primo Mário de Andrade, mas ela “rapidamente se deu conta de que o prestígio desfrutado não era suficiente para compensar a ambivalência de seus sentimentos” (Idem). Naquele contexto tão acadêmico, a literatura era vista como uma tarefa menor, quase uma “perfumaria” em comparação às “coisas do pensamento” das quais se ocupavam, entre outros, seu futuro marido Antonio Candido. Mas até mesmo sua opção futura pelo estudo estético e sociológico do vestuário foi classificada nessa mesma chave, por colegas professores uspianos às voltas com análises marxistas de “temas relevantes”: *coisa de mulher* e, portanto, fútil e de menor importância²⁴⁴:

“Profana” e “plebeia”, a moda, na escala de valor e legitimidade atribuídos por esse sistema classificatório, encontrava-se em uma posição diametralmente oposta ao tema da guerra, por exemplo, que Florestan Fernandes escolheu para sua tese de doutorado, atividade masculina por excelência, “sagrada” e “nobre”. (Ibidem, os grifos são meus)

A Moda no Século XIX tornou-se um texto seminal da sociologia da cultura no Brasil, fruto da grande familiaridade de Mello e Souza com a linguagem literária via Mário de Andrade, e bastante beneficiário da sua intensa troca intelectual com o marido Antonio Candido, na época às voltas com a escrita da sua *Formação da Literatura Brasileira*. A abertura de seu orientador, Roger Bastide, a toda e qualquer forma de manifestação simbólica, também foi fundamental em seu processo. Pontes ainda ressalta os “olhos de lince” de Mello e Souza “para tratar a moda como uma linguagem simbólica, plástica o suficiente para expressar ideias e sentimentos difusos, marcar pertencimentos e sublinhar distâncias e distinções sociais” (PONTES, 2010, p. 120-121):

Reconhecendo o comprometimento da moda com as injunções sociais e admitindo, de saída, que a “forma é em larga medida sancionada pela sociedade”, Gilda não abre mão da análise estética. Pois a seu ver, moda é arte sim, e de um tipo especial. Para decifrá-la nessa chave é necessário a um só tempo intimidade com o assunto e

²⁴⁴ O sociólogo Florestan Fernandes fez diversas críticas ao trabalho da autora, apontando sua “exploração abusiva da liberdade de expressão”, a qual afirmava ser incompatível com a “natureza de um ensaio sociológico”. Também apontou aquilo que chamou de “falta de documentação empírica de algumas das explicações mais sugestivas e importantes”. Pontes nos diz que “na hierarquia acadêmica e científica da época, que presidia tanto a escolha dos objetos de estudo como a forma de exposição e explicação dos mesmos”, a tese de Mello e Souza constituiu “uma espécie de desvio em relação às normas predominantes”, mas “vistas de hoje, as restrições emitidas por Florestan em 1952 (...) são justamente o ponto alto do trabalho”. (Ver PONTES, 2010, p. 120-123)

conhecimento amplo das formas simbólicas expressas em diversos suportes artísticos. Gilda tinha de sobra os dois” (Idem, p. 121, os grifos são meus)

Segundo Pontes, para ela a moda é “uma forma sutil de expressão de sentimentos pessoais”, e teria sido a principal linguagem através da qual as mulheres burguesas do século XIX puderam expressar-se, e ao mesmo tempo colocar-se com alguma vantagem dentro das redes de relações sociais, “pois sabiam que a graça, o encanto, a elegância e o frescor eram um dos poucos recursos de que dispunham para a conquista de um lugar ao sol” (Idem). Essa formulação de Pontes me faz lembrar imediatamente a “Anfitrite” de Francisca Júlia, acalmando os ventos viris e as potentes ondas do mar com sua simples aparição.

E é mesmo interessante pensar no vestuário como o principal “texto” das mulheres, em uma época em que a maior parte delas nem era plenamente alfabetizada, e quando eram, eram vigiadas e controladas tanto no simples ato de ler, quanto mais ainda no de escrever – vide a triste trajetória de Narcisa Amália da fama ao infame. Mas Pontes ainda prossegue: “Desse viver nos olhos dos outros é que as roupas, os adornos e os cosméticos retiravam sua força e significação”, e “nesse mostrar-se recusando-se, as mulheres eram especialistas, tirando o máximo partido do mínimo a que estavam confinadas em decorrência dos imperativos implacáveis da dupla moralidade vigente na interação entre os sexos” (Ibidem).

Penso ser interessante destacar aqui, junto com Pontes, um fragmento específico dessa obra de Mello e Souza, no qual a mesma analisa a performance social das *suffragettes* através do vestuário (Figura 76). Militantes pelo voto feminino, essas mulheres também buscavam obter outros direitos, tais como a possibilidade de formação e realização profissional para além da velha sina do casamento imposto, da maternidade compulsória e da futilidade da tarefa de anfitriã. Vejamos o que escreveu sobre elas:

(...) entre dois pólos, vivendo simultaneamente em dois mundos, com duas ordens diversas de valores. Para viver dentro da profissão [adaptaram-se] à mentalidade masculina da eficiência e do despojamento, copiando os hábitos do grupo dominante, a sua maneira de vestir, desgostando-se com tudo aquilo que, por ser característico de seu sexo, surgia como símbolo de inferioridade: o brilho dos vestidos, a graça dos movimentos, o ondulado do corpo. E se na profissão [eram] sempre olhadas um pouco como [amadoras], dentro de seu grupo, onde os valores ainda se relacionavam com a arte de seduzir, [representavam] um verdadeiro fracasso. Não é de espantar que esse dilaceramento tenha levado a mulher ao estado de insegurança e dúvida que perdura até hoje. Pois perdeu o seu elemento mais poderoso de afirmação e ainda não adquiriu aquela confiança em si que séculos de trabalho implantaram no homem. (MELO E SOUZA apud PONTES, 2010, p. 122, os grifos são meus)

Figura 76. Sufragistas estadunidenses da segunda metade do século XIX



Fonte: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-o-movimento-sufragista/>
(acesso em 19.12.21)

Mello e Souza parece estar falando de si mesma através das *suffragettes*. De si e de outras mulheres que, “como ela, experimentaram uma transição de modelos de comportamento, procurando novas formas de expressão simbólica da feminilidade” aventurando-se em searas até então pertencentes aos homens (PONTES, 2010, p. 122) - no seu caso específico, dentro de uma carreira como *intelectual universitária*. Mas não era o que realmente se esperava dela ou de qualquer outra mulher de sua classe social, mesmo que o acesso à educação universitária tenha se tornado uma realidade durante os anos 30, 40 e 50.

Assim sendo, um diploma, uma tese, uma vaga no magistério superior... Nada disso era garantia de “insígnias públicas de aprovação e reconhecimento” (Idem, p. 123). E, nas palavras da própria Gilda de Mello e Souza (Figura 77), “não se pode abandonar assim, do dia para a noite, os velhos hábitos pelos novos, sem sofrer muito e sem sentimento de culpa” (MELLO E SOUZA apud PONTES, 2010, p. 123). Pontes ainda nos diz: “esta insegurança [de Gilda de Mello e Souza] não fosse apenas pessoal, mas fundamentalmente geracional e de gênero, dá bem o quadro das dificuldades enfrentadas pelas mulheres do grupo [Clima] e fora dele”. E por fim ressalta: “sobretudo para aquelas, como Gilda, que *ainda não sabiam*

exatamente o que queriam ser, mas tinham clareza do que não desejam mais” (2010, p. 119, os grifos são meus).

Ela foi uma digna representante dessa geração de jovens mulheres que, apesar das pressões sociais, ousou buscar por afirmação profissional no campo das “coisas do pensamento” graças à conquista de espaço nos cursos universitários pela geração anterior, a qual havia se valido das escolas normais como uma porta de acesso viável para a ágora - ou para a *civitas*, como quer Beatriz Sarlo. Para aquela nova geração, o magistério enquanto uma “extensão profissional” da maternidade e da puericultura já não era mais suficiente, mas dar o passo além foi um processo doloroso tanto de renascimento social quanto simbólico:

Rebelando-se também contra o destino socialmente reservado na época às mulheres inconformadas, a ficção ou os versos, *Gilda preferiu, em suas palavras, “realizar-se como um homem”*. Isto é, como ensaísta, intelectual acadêmica e professora da Faculdade de Filosofia onde se formou em 1939, antes de se tornar assistente de Roger Bastide na cadeira de Sociologia I. Sob sua orientação, defendeu em 1950 a tese de doutorado, *A Moda no Século XIX*²⁴⁵, desenvolvida sob a forma de um ensaio de sociologia estética. (PONTES, 2010, p. 120, os grifos são meus)

Figura 77. Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido (Déc. 40)



Fonte: <https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/22895263-e76-e2a/imagemVerticalFotogaleria/Antonio-Candido.jpg> (acesso em 19.12.21)

E a partir dali o “céu das palavras” seria o limite, para quem havia vivido anteriormente sempre tão presa ao “solo do corpo”.

²⁴⁵ Publicada pela primeira vez em 1987 com o título *O Espírito das Roupas: A Moda do Século XIX*. A edição mais recente (2019) é fruto de uma parceria entre a editora paulista Companhia das Letras e a carioca Pedra Azul.

CAPÍTULO 6 – DE VESTAIS E DE AMORAIS



*"Não sou alegre, nem triste:
Sou poeta"*
MEIRELES, Cecília²⁴⁶

²⁴⁶ In MOISÉS, 2012, p. 418

*A resposta atualmente está fechada em velhos diários, afundada em velhas gavetas, meio apagada na memória dos antigos. É para ser encontrada nas vidas obscuras – nesses corredores quase sem luz da história onde figuras de gerações de mulheres são tão indistinta, tão instavelmente percebidas.*²⁴⁷

6.1. AMADO A MORTE RONDA O AMOR

A última questão entre as que alimentaram as minhas reflexões até aqui é aquela em que me pergunto por que não encontramos mulheres praticando poesia concreta no Brasil durante os anos 50, nem mesmo na reta final daquela década, passados o primeiro choque do lançamento oficial da nova poética e alguns anos de divulgação e circulação, ainda que de maneira restrita e sob bombardeio cerrado do *establishment* cultural local. Está claro que não é possível apresentar uma resposta única e inequívoca para uma questão complexa e multifacetada como essa, mas acho que muito do que venho discutindo aqui, a respeito do acesso das mulheres ao universo das letras e artes em nosso país, pode me ajudar a “tecer” algumas outras considerações e novos comentários a respeito.

Mais uma vez, é preciso deixar bem claro: *não podemos afirmar com certeza que nenhuma mulher se interessou pela poesia concreta no Brasil* a ponto de não ter experimentado, mesmo que “secretamente”, suas premissas e propostas. A única coisa que se pode dizer com certeza é que mulheres não publicaram nas páginas de *Noigandres*, nem foram agregadas ao grupo de mesmo nome – no que, já vimos, o mesmo difere de sua contraparte viso-plástica: o Grupo Ruptura liderado por Waldemar Cordeiro. Judith Lauand, a única mulher em Ruptura, já vimos também, apesar da estranheza causada por seu “desvio” na primeira metade daquela década²⁴⁸, vem se mantendo particularmente fiel ao espírito da arte concreta até hoje, o que lhe garantiu um lugar um tanto peculiar nas páginas das Histórias da Arte no Brasil como a criadora de uma “geometria feminina”, porque “delicada” e cheia de “licenças poéticas”.

Para mim, parece muito mais provável que algumas mulheres tenham, sim, experimentado as premissas e propostas noigandrianas na composição de poemas na segunda metade dos anos 50, mas que não tiveram, pelas mais diversas razões, os meios de

²⁴⁷ WOOLF, 2019, p. 9.

²⁴⁸ Talita Trizoli (2021, p.241) informa também que Judith Lauand, assim como outros artistas concretos brasileiros (entre eles o próprio Waldemar Cordeiro, Maurício Nogueira Lima e mesmo Augusto de Campos), teve uma “breve incursão no figurativismo pop-cinematográfico da década de 60”. Mas não tardou para que aquela artista retornasse, e permanecesse na seara concreta que conhecia tão bem.

fazê-los vir à luz. Algumas dessas mulheres podem ter optado por *manter ocultas* as suas incursões pela nova e polêmica poética que surgia, mas outras podem muito bem *ter sido ocultadas* direta ou indiretamente. Ao mesmo tempo, a maioria delas pode não ter tido acesso a fontes ou mesmo informações idôneas sobre a mesma, tendo em vista todas as vicissitudes e dificuldades que as mulheres prosadoras/poetas brasileiras tiveram de enfrentar ao longo dos séculos, tanto para se apropriarem das primeiras letras quanto para conseguirem tempo e espaço para escrever e, no início, obterem a “permissão” para abordar qualquer assunto e publicar livremente o resultado de seu trabalho (primeiramente, de forma amadora, e só mais tarde enquanto profissionais).

Tenho boas razões para pensar assim, graças a um ambiente generoso de trocas entre pesquisadoras/es da área, dentro do qual obtive ciência de um pequeno, mas curioso e importante poema, produzido ainda nos anos 50 e publicado no Rio de Janeiro por *Yone de Sá Motta* (Figura 78).²⁴⁹ Sobre ela, até o presente momento, não consegui obter muita coisa: nada encontrei sobre sua biografia, por isso não sei se ainda está viva nem onde mora, mas ao menos descobri que publicou dois livros de poemas (*Da Posse Prematura* e *Recados sem Recato*) pelo projeto editorial carioca conhecido como *Revista Branca*, concebido e tocado pelo escritor carioca José Saldanha da Gama Coelho Pinto a partir de 1948 e durante toda a década de 50.²⁵⁰

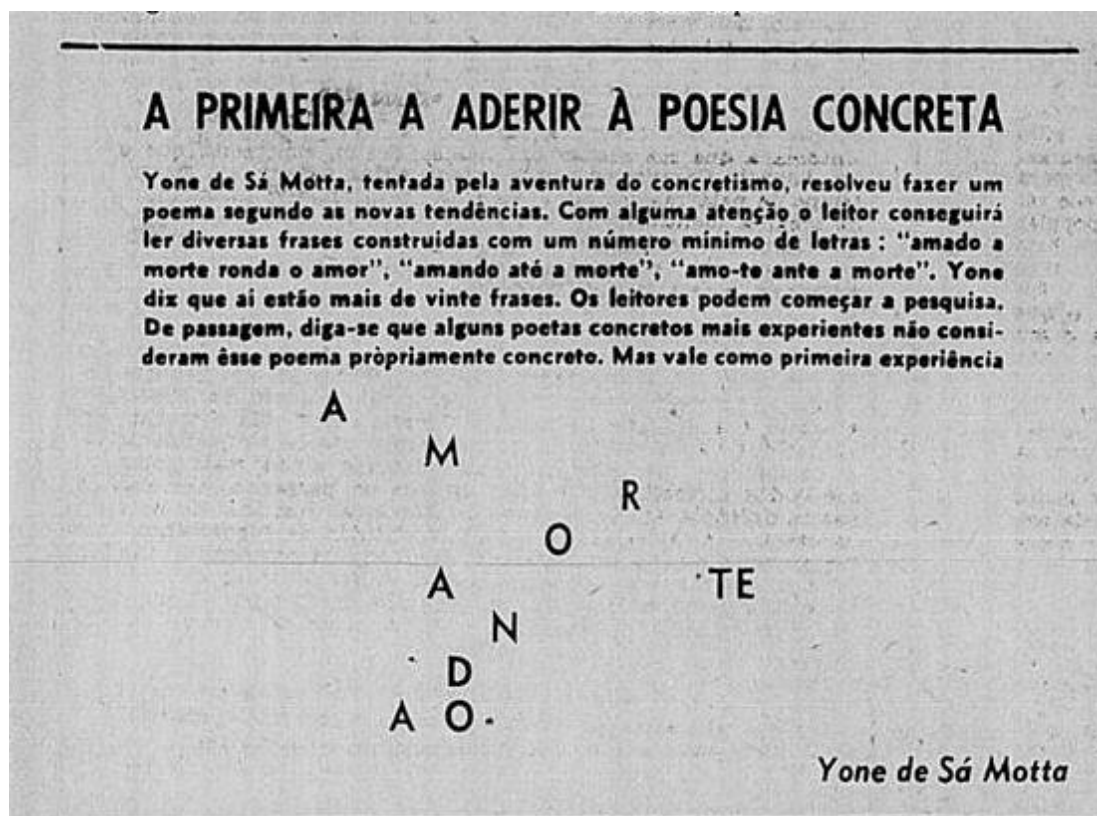
Da Posse Prematura é uma coletânea de sonetos, e dele consegui encontrar fotos de exemplares disponíveis em sites de livros usados na Internet, um deles inclusive autografado,

²⁴⁹ Aproveito para agradecer aqui à colega pesquisadora Marcela Souza, igualmente membro do Grupo de Pesquisa “Arte Construtiva Brasileira e Poéticas da Visualidade”, sediado no Instituto de Artes da Unesp, a qual encontrou o poema durante suas pesquisas a respeito dos “Livros” de Lygia Pape, em acervos jornalísticos na cidade do Rio de Janeiro, os quais não pude visitar, e que gentilmente o escaneou e me enviou, juntamente com a respectiva nota por parte dos comentaristas da área de literatura.

²⁵⁰ Em 1948, um grupo de jovens escritores arregimentados por José Saldanha da Gama Coelho Pinto, ou Saldanha Coelho (1926-2006), formulou as bases de uma nova publicação editorial no Brasil. A *Revista Branca* guardava em sua idealização uma homenagem ao escritor francês Marcel Proust, cuja morte completaria vinte e cinco anos em 1949, através de *La Revue Blanche* (1889-1903), concebida pelos irmãos Alexander, Thaddeus e Louis Alfred Natanson. No contexto francófono, além de Proust, podemos citar as colaborações frequentes de André Gide e Stéphane Mallarmé. Os feitos de Coelho, na direção da revista, fizeram com que a publicação dominasse o campo literário na década de 1950, mas, a exemplo de *La Revue Blanche*, a organização durou pouco mais de dez anos. Em pouco mais de uma década, a *Revista Branca* publicou volumes de poesia, conto, romance, teatro, ensaio, crítica, história literária, filosofia e biografia. Por exemplo: em 1949, Hilda Hilst (então uma jovem poeta estreante) foi apresentada ao público por Lygia Fagundes Telles, sua grande amiga, além de colaboradora constante da publicação. Extraído e adaptado de: BENATTI, André Rezende et al. “A Revista Branca, setenta anos depois: fundamentos, colaboradores e repercussões”. In: *Web Revista Linguagem, Educação e Memória*. ISSN: 2237-8332 – n. 15, v.15 – julho a dezembro de 2018. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/WRLEM/article/view/3302> (acesso em 30.12.21)

e com a data de 1956 registrada pela letra da autora (Figura 79). Sobre *Recados sem Recato*, de 1958, ou mesmo quaisquer outros potenciais livros de Motta, nada consegui encontrar até aqui. Ainda assim, gostaria de abordar o seu interessante poema já mencionado, o qual guarda alguma semelhança com um dos mais famosos entre os cunhados por Eugen Gomringer (Figura 80). Porém, veremos que as semelhanças entre esses dois poemas são apenas superficiais, e que tão interessante quanto o poema de Motta em si, são os comentários sobre ele publicados à guisa de “explicação”, a começar pelo título da nota do *Jornal do Brasil*: “A primeira a aderir à poesia concreta”.

Figura 78. Yone de Sá Motta. Poema sem título publicado no “Suplemento Dominical” do Jornal do Brasil de 28 de abril de 1957

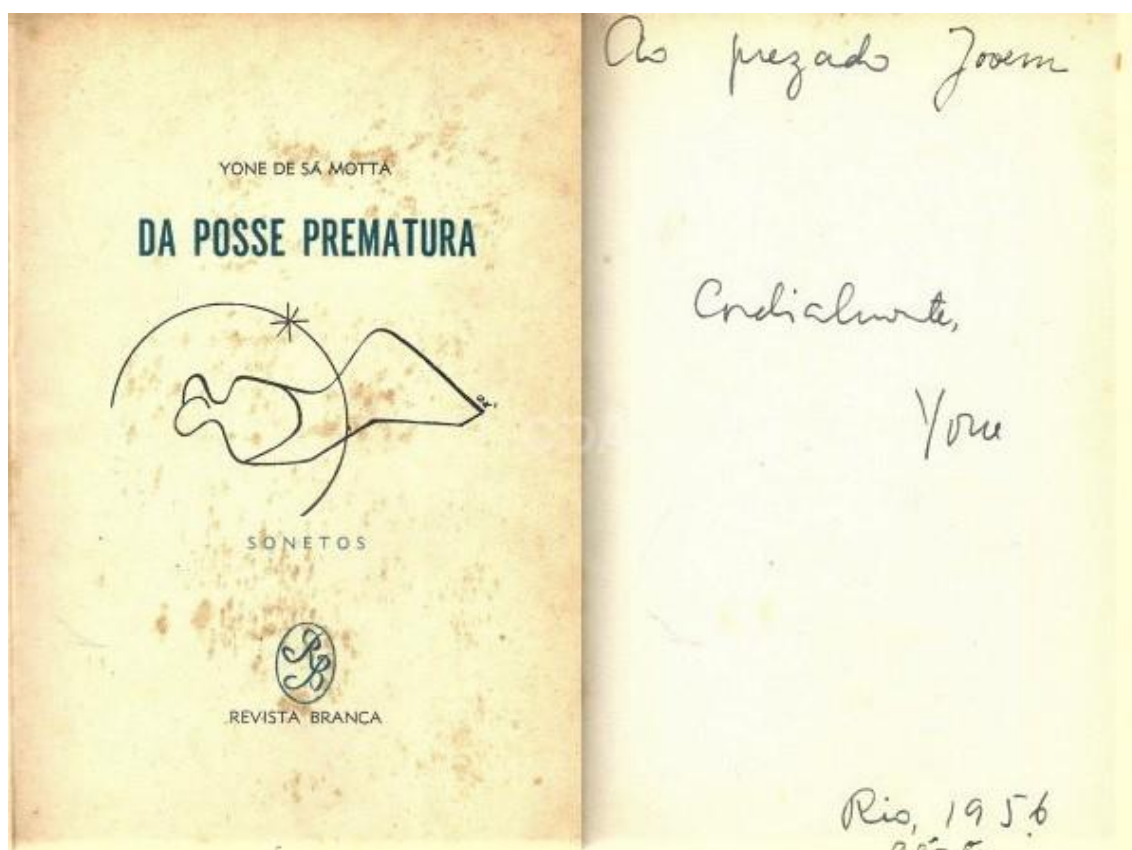


Fonte: acervo pessoal do autor

Vejamos: Motta é introduzida como alguém que não precisa de maiores apresentações, o que me faz questionar se talvez já fosse conhecida da cena literária carioca dos anos 50, ou ao menos da redação do jornal, muito embora atualmente quase nada se possa encontrar sobre ela na Internet. Ela teria criado um poema dentro do qual os potenciais

leitores poderiam descobrir, segundo a própria, “mais de vinte frases”, sendo que alguns exemplos delas seriam: “amado a morte ronda o amor”, “amando até a morte” e “amo-te ante a morte”. Mas se a nota como um todo me soa positiva, também me parece portadora de um certo quê de “paternalismo” e até mesmo de “condescendência”, por parte dos comentaristas: os mesmos fizeram questão de ressaltar que o poema em questão foi fruto de uma “tentação” sofrida pela poeta, mas que “valeu como primeira experiência”, muito embora não tenha sido aprovado por “alguns poetas concretos mais experientes”.

**Figura 79. Frontispício autografado de exemplar do livro
Da Posse Prematura, de Yone de Sá Motta (1956)**

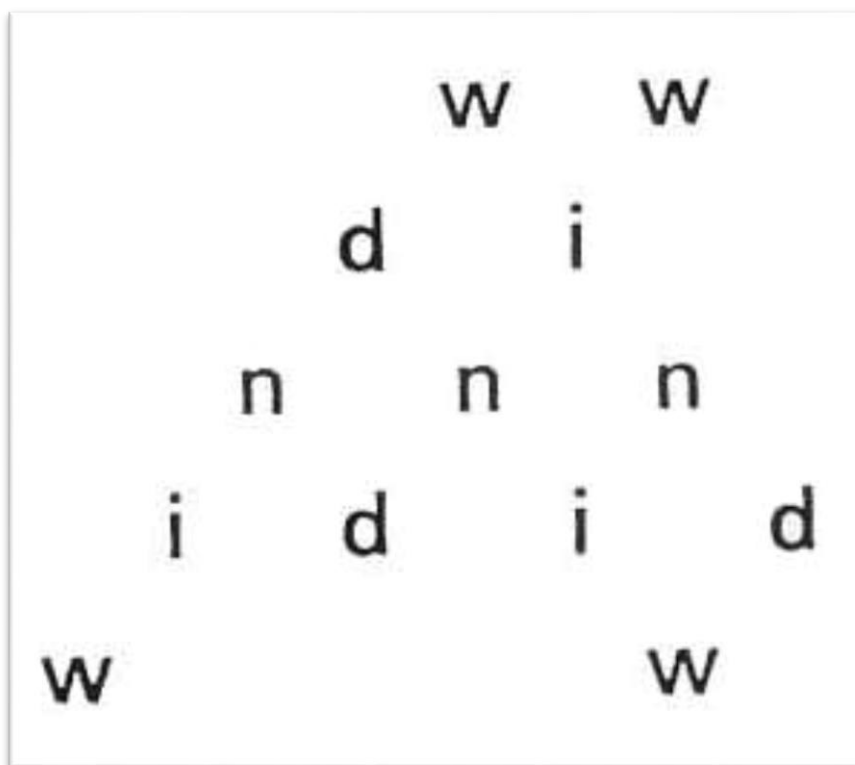


Fonte: www.catalogodasartes.com.br/obra/DDcPPUAD/ (acesso 30.12.21)

Me pergunto quais teriam sido exatamente esses poetas mais experientes “consultados” (Os Irmãos Campos? Décio Pignatari? José Lino Grünewald? Ferreira Gullar?), e se Motta, cuja idade naquela época desconheço, mas suponho não ser tão jovem, perseverou em seu diálogo com a poesia concreta ou simplesmente desistiu por razões a serem ainda descobertas. De qualquer maneira, em um primeiro momento, o poema parece mais ser o

registro de um entendimento um tanto equivocado das premissas noigandrianas de então, uma vez que os poemas concretos ditos ortodoxos, relacionados à produção do grupo durante os anos 50, foram concebidos justamente como uma *oposição* e uma *alternativa* ao lirismo retórico e ao verso/frase rítmica enquanto abordagem e forma privilegiadas do fazer poético, reafirmados pela Geração de 45: eram *ideogramas construídos segundo uma rigorosa geometria*, e enquanto tal, *buscavam pela síntese e pela simultaneidade através da associação de formas*, além de *demonstrar a sua própria estrutura e “engrenagens” internas*. Forma e conteúdo são inseparáveis e inextricáveis nesses poemas projetados segundo uma racionalidade em tudo semelhante à do *design* industrial, e bons exemplares da fase mais ortodoxa do movimento no Brasil são “Rioraio”, de José Lino Grünewald (Figura 81), e “Velocidade”, de Ronaldo Azeredo (Figura 82).²⁵¹

Figura 80. Eugen Gomringer. *Wind* (1965)



Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gomringer-wind-p80699> (acesso em 30.12.21)

²⁵¹ Os dois poemas apresentados são datados de 1957, assim como o de Motta. E assim como Grünewald e Azeredo, pelo que indica o seu autógrafa, ela também era carioca ou ao menos vivia no Rio. Grünewald passou por um processo de paulatina aproximação e posterior opção definitiva pelas premissas concretas, mas Azeredo tornou-se poeta sendo concreto desde o começo, jamais escrevendo poesia de cunho mais convencional. Em tempo, “Velocidade” foi publicado em *Noigandres 4* em 1958, e “Rioraio” na *Antologia Noigandres 5*, último volume da publicação, em 1962. Antes disso, o poema de Grünewald já havia sido publicado em seu livro *Um e dois* (São Paulo: Ed. do Autor, 1958).

No caso do poema de Motta tal como publicado nas páginas daquele periódico, sua geometria é um tanto “inexata” e não realmente “ortogonal”, evocando inclusive um certo caráter “orgânico” e até mesmo “vegetal”, “arbóreo”. A tipologia utilizada não é da família *futura* e a peça como um todo foi concebida para funcionar quase como uma “engenhoca combinatória” e produtora de frases anagramáticas, mas ainda assim um tanto *kitsch* e que os antigos membros de Noigandres teriam considerado portadoras de vestígios de um lirismo ultrapassado.²⁵² Porém, ao mesmo tempo, ele pode abrigar um insuspeito e deliberado *aspecto paródico* que só a autora teria como nos confirmar, o qual então demonstraria exatamente o contrário do que foi dito até aqui: *seu total entendimento da nova poética e uma proposital falsa adesão a ela*, realizada como um comentário negativo, o qual então se juntaria à miríade de outros que foram publicados na imprensa daqueles anos. Ao meu ver, as duas possibilidades são plausíveis.

O poema de Motta é oito anos mais antigo que o de Gomringer, o que descarta a hipótese de que tenha sido usado por ela como referência. Mas “Wind” é, diferente dele, realmente baseado em uma estrita identificação entre forma e conteúdo, um *rigoroso isomorfismo*: as diagonais cruzadas que o estruturam constroem um grande W virtual (mesmo que de ponta-cabeça), cujos limites são marcados e graficamente contidos pela presença de outros Ws tipográficos que o espelham. Esses mesmos Ws tipográficos, presentes no início de cada linha (compostas apenas pela palavra “wind”) funcionam como “setas” indicando a sua direção ideal de leitura em diagonais ascendentes ou descendentes, para a direita ou para a esquerda.

²⁵² Apesar disso, há um certo ar steineano nessas frases anagramáticas de Motta, com seu aspecto pulverizado e repetitivo, com ecos e reiteraões diversas. O anagrama em particular, como recurso, seria investigado e utilizado à exaustão pela poeta experimental portuguesa Ana Hatherly (1929 - 2015), mas apenas durante os anos 60, o que torna impossível que fosse uma referência para Motta. Hatherly foi justamente uma das primeiras poetisas em Portugal, de qualquer gênero, a valer-se das premissas e propostas concretas para a criação de poemas, sendo que seu primeiro poema realmente concreto, “poeta arca seta”, é datado de 1959. Lá, diferente daqui, pelo menos duas mulheres estiveram presentes nas fileiras dos poetas experimentadores de caráter construtivo desde o fim dos anos 50: a própria Ana Hatherly, e antes dela Salette Tavares (1922 – 1944), compareceram em algumas das principais publicações independentes do período, tais como os dois *Cadernos de Poesia Experimental* (1964, 1966), e as revistas *Operação 1* e *2* (1967). Por exemplo, as célebres “Brincadeiras” de Tavares foram incluídas no *Caderno 1*, de 1964. Já a revista *Operação 2*, de 1967, foi toda ocupada por textos hatherlianos. Ambas não foram apenas poetisas, mas também grandes pesquisadoras acadêmicas e agitadoras culturais, engajando-se ativamente, e em diversas frentes, na renovação do ambiente literário e artístico português nos anos do fim do Salazarismo. Atuaram em pé de igualdade com seus companheiros homens, entre eles Ernesto M. de Melo e Castro e Herberto Helder.

Figura 81. José Lino Grünewald. *Rioraio* (1957)



Fonte: GRÜNEWALD, 2008, p.70

Figura 82. Ronaldo Azeredo. *Velocidade* (1957)



Fonte: BANDEIRA et al., 2002, p.62

O vento (“wind”) e sua ação na natureza são tematizados pelo poema sem que Gomringer precise se referir a ele em termos líricos ou descritivos: suas mudanças de velocidade, direção e seu efeito sobre, por exemplo, folhas secas de outono caídas no chão, são traduzidos graficamente pelo posicionamento das letras no espaço virtual da página. Para além disso, a sensação geral causada pelo poema tanto é de estabilidade, uma vez que a letra W é a junção de três triângulos virtuais (uma das formas mais estáveis da geometria) - os quais encontramos presentes por toda a sua estrutura, limitando, apoiando e brotando uns aos outros. Mas, ao mesmo tempo, as áreas vazias geram uma certa sensação de incompletude, quase como se o vento tivesse mesmo “levado” algumas das letras-folhas para “fora” da página. Por fim, a letra W personifica o próprio vento enquanto inicial da palavra “wind”, funcionando dessa maneira como uma espécie de “monograma” do mesmo.

O poema de Motta foi publicado em 1957, mesmo ano em que a Exposição Nacional de Arte Concreta chegou ao Rio de Janeiro (teria ela visitado o evento?), e tendo a acreditar que seja de fato dessa data e não de antes, contemporâneo então de “Rioraio” e “Velocidade”. E se a nota do *Jornal do Brasil* estiver mesmo correta, Yone de Sá Motta pode muito bem ter sido a *primeira mulher a dialogar publicamente com a poesia concreta no Brasil* (não importa se de maneira “sincera” ou “irônica”), o que faz dela um objeto incontornável para pesquisas futuras sobre o assunto. Na verdade, tanto uma possibilidade quanto a outra apresentam pontos interessantes para a nossa reflexão. Porém, se ela tentou se aproximar da poesia concreta *por real interesse* em suas propostas e premissas, ainda estava, por alguma razão, realmente longe de compreendê-las e dominá-las totalmente, e ainda muito próxima das formas poéticas e dos temas tradicionais: seu poema é uma série de “versos de amor” desmontados, embaralhados e ocultos uns dentro dos outros, de forma a evocar alguma geometria que, de qualquer maneira, não funciona realmente enquanto *estrutura*, pois não há uma real integração entre forma e conteúdo. Não é nem ideograma, nem caligrama e, dessa maneira, do ponto de vista da abordagem original de Noigandres, sua tentativa de poema concreto teria mesmo sido malsucedida: fruto de um “design ruim”, sustentado por uma racionalidade artesanal própria da poesia em versos.

6.2. O “ROCK N’ROLL” DA POESIA

Mas quando e como Motta teria realmente entrado em contato com a nova poética? É uma boa pergunta... O historiador argentino Gonzalo Aguilar (2005, p. 73), grande especialista em poesia concreta brasileira, destaca o fato de que no início, a revista *Noigandres* conseguiu apenas “o impacto que havia tido a inclusão dos poetas em uma mostra de artes plásticas”. E para além disso, a *Exposição Nacional de Arte Concreta* teria sido tratada com “certa frieza” pela imprensa paulistana, sendo que um crítico do período mencionou apenas, quase *en passant*, que a seção de poesia haveria de “suscitar controvérsias inéditas”. De qualquer maneira, durante os anos 50, o Rio de Janeiro ainda era a Capital Federal e o principal centro nacional de divulgação artística e literária do País e, nesse sentido, mais relevante do que São Paulo - a qual havia ganhado importância inicialmente pela via da economia graças à exportação de café, durante as primeiras décadas do século XX. Mas a “cidade que mais crescia no mundo”, durante aquela década em particular, passou por drásticas transformações que são inseparáveis do processo de desenvolvimento da poesia concreta entre nós.

Segundo a historiadora social da arte Gláucia Kruse Villas Bôas (2014), o projeto da vanguarda construtiva brasileira como um todo passava pela incorporação da *noção de progresso tecnológico*, além da *intelectualização*, *racionalização* e *universalização/internacionalização* das linguagens e produtos artísticos em geral, que deixariam de ser fruto da subjetividade do artista para serem pensados como *produtos, dentro de uma lógica industrial*. Nesse sentido, era o avesso do antigo projeto de “abrasileiramento dos brasileiros” dos modernistas mais andradianos. Naquela época, o país também intensificava suas relações internacionais, e um dos grandes eventos a marcar esse fato foi a criação da Bienal de Arte de São Paulo, aberta ao público em 1951, a qual tornou possível o contato da classe artística local com o que de mais recente e relevante estava sendo produzido na Europa e nos Estados Unidos.

Um marco da recepção das ideias construtivas no Brasil foi justamente a premiação do suíço Max Bill, na I Bienal de Arte de São Paulo, pela escultura “Unidade Tripartida” (Figura 83) - obra que marcou toda uma geração por aqui e converteu-se quase em um totem do concretismo plástico nascente entre nós. Houve também uma grande expansão dos espaços culturais e expositivos em geral, tais como galerias e museus, tanto no Rio de Janeiro quanto

em São Paulo, o que colaborou para a ampliação do público local de artes plásticas. O MASP havia sido criado em 1947, seguido pelo MAM-SP em 1948, e pelo MAM-RJ em 1949. E foi justamente no MAM-SP que a primeira exposição do Grupo Ruptura teve lugar, mas ainda sem a presença de Judith Lauand, em 1952. *Noigandres*, a revista, também veio à luz em 52.

Porém, o Rio continuava sendo o lugar de onde o Brasil era pensado pela *intelligentsia* universitária e pelos *homens* das Belas Letras, e uma vez transferida para a metrópole carioca, a Exposição Nacional de Arte Concreta causou um impacto social e cultural consideravelmente mais “perceptível”:

A transferência ao Rio de Janeiro, no início de 1957, sim, teve uma recepção que – por efeito retroativo – *colocou o grupo em uma posição de vanguarda visível, isto é, de escândalo e polêmica*. A visita dos poetas consagrados (Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles), *a influência do Jornal do Brasil (no qual escreviam os irmãos Campos, Gullar, Pignatari e, um pouco depois, José Lino Grünwald)* e o *ambiente mais nacionalista e conservador da cidade carioca confluíram na repercussão da mostra*. Até uma das revistas de atualidade mais importantes dessa época, O Cruzeiro, *aproveitou a ocasião para aproximar-se desse fenômeno de rebeldia poética comparado – o exagero era o estilo da revista – aos movimentos frenéticos de Elvis Presley*. Com o título “O ‘Rock’n Roll’ da Poesia” (número de 2 de março de 1957), o semanário reproduzia impecavelmente “Silêncio”, de Haroldo de Campos, e um poema que Manuel Bandeira havia composto, inspirado pela exposição: “analianeliana”. (AGUILAR, 2005, 73, os grifos são meus)

O artigo d’*O Cruzeiro*, escrito por José Edgard de Andrade, tanto é bastante informativo sobre as teorias que sustentavam a poesia concreta nascente, quanto se vale de uma linguagem intencionalmente ambígua, algo irônica e apelante de certos recursos sensacionalistas camuflados. Mesmo a composição gráfica do mesmo tem algo a nos dizer a esse respeito. Por exemplo, no título, em letras garrafais, a expressão *Rock n’Roll* aparece entre aspas, mas a palavra “poesia” está toda em caixa alta. O “*Rock n’Roll*”, no caso, era um chamariz que apelava ao zelo à moral e à ordem dos leitores mais tradicionalistas da revista (ou à sua curiosidade provinciana pura e simples), ao mesmo tempo em que era relativizado pelas aspas, e tinha o seu caráter desestabilizador suavizado em relação à palavra POESIA: o “*Rock n’Roll*” era um fenômeno escandaloso, mas passageiro; já a POESIA seria perene e absoluta – aspecto evidenciado justamente pelo uso da caixa alta na composição da palavra, “monumentalizando-a”. Além disso, o autor da reportagem começou apresentando logo de cara as reações virulentas de figuras consideradas respeitáveis no meio literário da época, tais

como o acadêmico Olegário Mariano (“Isso é coisa de débeis mentais”) e o poeta Lêdo Ivo, referido por ele como *pós-modernista* (“O que falta a essa gente é um bom curso primário”).

Figura 83. Max Bill. *Unidade Tripartida* (1948-49)



Aço inoxidável. 113,5 cm x 83 cm x 100 cm. Acervo MAC-USP

Fonte: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/1bienal/fotos/3815> (acesso em 09.01.22)

6.3. BANDEIRA VERDE-NEGRA

Mas, por outro lado, José Edgard de Andrade destacou também a reação “simpática” de Manuel Bandeira - um antigo colaborador dos periódicos modernistas *Klaxon*, *Terra Roxa* e *Outras Terras* e *Revista de Antropofagia*, entre outros: “Depois de ler uns ensaios do grupo

concretista, escrevi um poema aplicando ao meu superado jeitão de poesia uns toques de concretismo”. Era “Analianeliana”, o qual foi incluído no artigo com considerável destaque. Na verdade, o referido poeta chegou a compor outros poemas *à maneira* do concretismo, nove ao todo. Além disso, teria escrito palavras ainda mais solidárias ao empreendimento da poesia concreta nos anos 50, pois, segundo Haroldo de Campos (1970, p. 99) - ao se referir ao *Suplemento Literário do Jornal do Brasil* em um de seus antigos artigos, ele teria afirmado certa vez o seguinte:

O seu suplemento é diferente como apresentação e conteúdo. Este impressiona agradavelmente pela sua densidade, aqui e ali pela sua novidade. Está valendo como revista de afirmação de novos valores poéticos, acolhendo em suas colunas as primeiras demonstrações da poesia concreta. *A geraçãozinha de 45, coitada, pouco tempo teve para brilhar na crista da onda. A verdade é que não tinha mensagem coletiva a comunicar: tem os seus poetas, um ou outro grande poeta em via de realizar-se, mas nada os ligava senão o desejo de desancar os confrades maiores de 50 anos. Os poetas concretos, não: trazem realmente, como grupo, uma mensagem nova. Pode-se gostar ou não da poesia que fazem. Mas é óbvio que fazem coisa diferente e merecem atenção.* (BANDEIRA apud CAMPOS, 1970, p. 99, os grifos são meus)

Retribuindo a gentileza, o mesmo Haroldo de Campos dedicou-se a escrever um pequeno artigo sobre, segundo palavras do próprio, o “interesse episódico” de Bandeira pelo concretismo, sendo que seus poucos poemas inspirados pelos de Noigandres seriam muito mais “espaciais” (termo utilizado por Haroldo de Campos) do que propriamente “concretos”, e tais como o pequeno poema de Yone de Sá Motta, não apresentariam as características realmente distintivas do movimento naquele momento específico do tempo²⁵³ - o que não impediu Haroldo de lhe elogiar a iniciativa, ressaltando ainda que o “mais realizado” entre eles era, sem dúvida, o poema “Verde-Negro” (Figura 84):

Destas suas *incursões no campo da poesia espacial*, o produto mais realizado é, sem dúvida, o “Verde-Negro” (que, na publicação em jornal, tinha o nome de “Ponteio”), e que é mesmo *um hábil dedilhar visual das cordas semânticas do idioma*, à base de homofonias e paronomásias entre formas verbais (*dever, ver e vir* e suas inflexões), adjetivas (*verde e negro*, palavras que têm em comum sons aliterantes) e sintagmáticas (integradas pela preposição de: *de ver, ver de*); *tudo isso repassado*

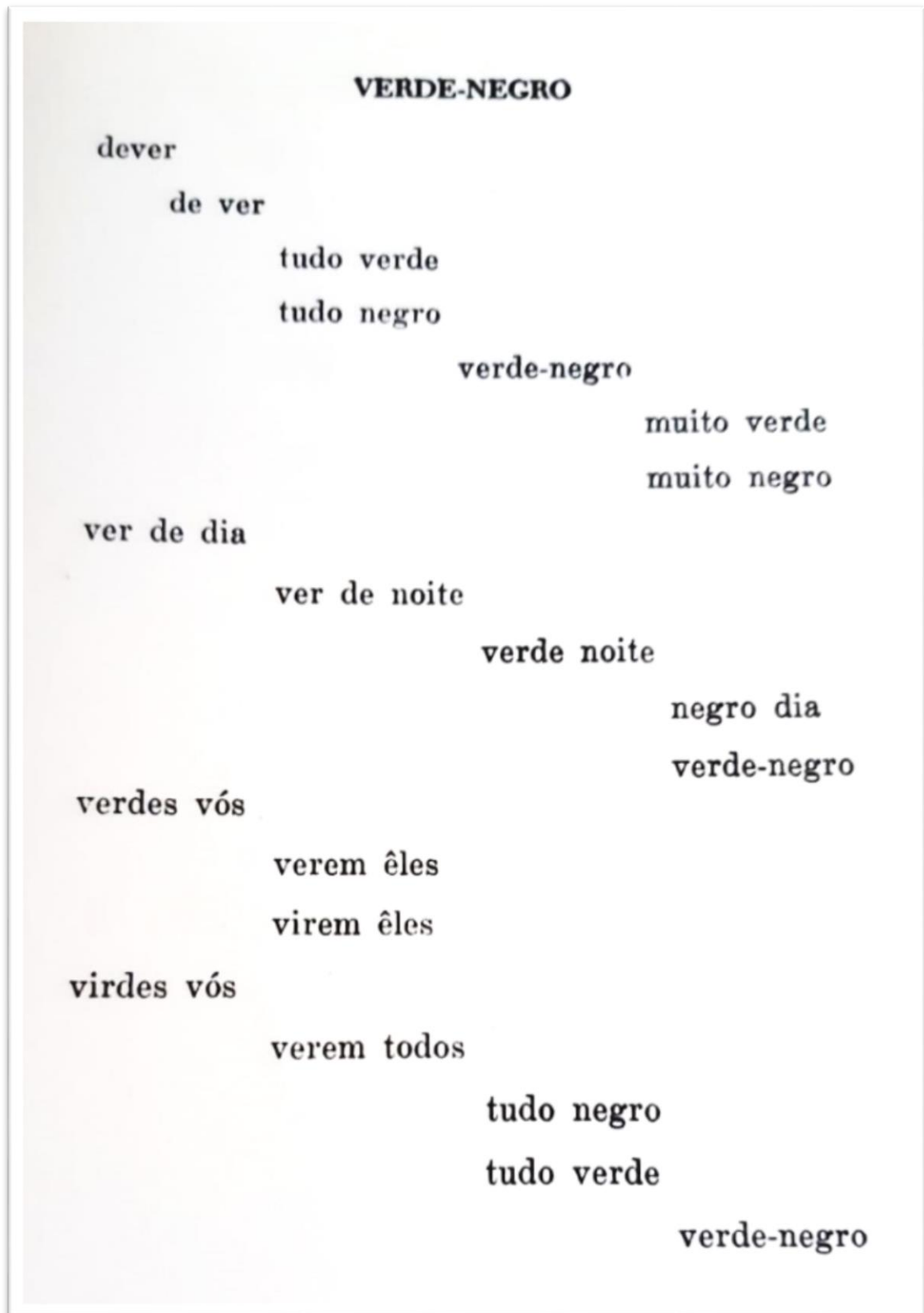
²⁵³ Manuel Bandeira chegou mesmo a publicar um desses poemas “à maneira do Concretismo” (intitulado “O nome em si”), na publicação sucessora de *Noigandres: Invenção*. O poema foi incluído no terceiro volume da revista (junho de 1963), e foi enviado à redação mediante um convite feito pelo poeta Edgard Braga, um amigo dos modernistas históricos que, a partir dos anos 60, voltou-se para a poesia concreta e visual, desenvolvendo uma obra absolutamente original, calcada em explorações gráficas e caligráficas (Ver CAMPOS, 1970, p. 101).

dos ecos líricos de rimas camonianas e gonçalvinos sobre o verde (“olhos verdes”).
(CAMPOS, 1970, p. 100, os grifos são meus)

Vestígios líricos camonianos e gonçalvinos à parte, Haroldo de Campos (Idem, p. 101 - 103) enxergou no que chamou de “caráter desconstelizador” de Bandeira, uma das razões pelas quais o mesmo teria voltado seus olhos para a poesia concreta naquele momento: *sua capacidade de separar a “redundância, a frase feita e o clichê da sensibilidade” da “informação original”* – algo que, ainda segundo ele, o poeta fazia “por uma simples mudança de ângulo de enfoque e/ou de âmbito contextual”. Para além disso, também enxergava na poesia de Bandeira claras evidências da presença de Mallarmé: o maior elogio que os membros de Noigandres poderiam dedicar a qualquer outro poeta do passado ou do presente. Bandeira teria ressaltado, em uma de suas conferências públicas, “a importância do ‘poema tipográfico’ do *Coup de Dés* na obra do poeta francês, além de fazer precisas observações sobre a sintaxe mallarméana”. Mas, ainda mais importante do que isso, seria possível encontrar também traços de Mallarmé no seu poema “Água-Forte”, de 1940. Só não mencionou que as mesmas características presentes em “Verde-Negro”, à parte da espacialização, também são bastante steineanas: *ambiguidades semânticas, ecos e repetições, pulverização das palavras, etc.*

Haroldo de Campos ainda destacou que não estava sozinho na sua apreciação “concreta” de Bandeira, pois o crítico Oliveira Bastos teria escrito em um artigo para *Suplemento Literário do Jornal do Brasil* em 23 de fevereiro de 58: “Estimulado pelas pesquisas concretistas, Bandeira não fez senão dar maior ênfase a elementos familiares de sua poesia ao escrever poemas como ‘Ponteio’” (apud CAMPOS, 1970, p. 104). Esses elementos seriam o “gosto pelo despojamento vocabular” e a “construção do poema em termos de projeção objetiva das virtualidades do enunciado”, através de “recursos rítmicos” e “ocasionalmente visuais”.

Figura 84. Manuel Bandeira. *Verde-Negro* (2ª metade da década de 50)



6.4. ATRAQUES E EMBATES

Mas voltemos agora ao artigo de José Edgard de Andrade, no qual ele também se refere a Décio Pignatari como o “Papa do Concretismo”, caracterizando-o como uma figura “messiânica” e dando assim a entender que o Movimento da Poesia Concreta se trataria muito mais de uma espécie de “nova seita” literária do que qualquer outra coisa. Em suas explicações sobre os principais postulados concretos, no geral acuradas, ele encaixou aqui e ali alguma palavra ou expressão que com certeza causaram desconforto e rejeição nos leitores mais conservadores da publicação: “as frases *se ligam por acidentes* de percepção visual”; “*extinguem o discurso lógico*, isto é, *a oração, a frase*”; “*são contra a poesia adjetiva*”; *chegam ao ponto da eliminação do alfabeto* que é substituído por lugares geométricos, formas e cores”; “uma reação *contra a poesia de expressão subjetiva e contra os símbolos*” (ANDRADE, 1957, p. 50, os grifos são meus).

Uma frase, atribuída ao “Papa Pignatari” e destacada pelo jornalista, também deve ter causado grande perplexidade entre os leitores mais conservadores d’*O Cruzeiro*: “A obra de arte passa a ser *impessoal e não mero veículo de expressões* mais ou menos *individualistas*, mais ou menos *coletivizantes*” (os grifos são meus). Mas talvez a cereja do bolo seja mesmo a longa legenda que acompanha as fotos feitas por Geraldo Viola, registrando os ruidosos eventos da Noite de Arte Concreta realizada na sede da UNE (Figura 85). Vale a pena transcrevê-la aqui, palavra por palavra:

Poetas concretos e não-concretos quase se atracaram, na Noite de Arte Concreta, realizada no salão da UNE. Quando o Sr. Décio Pignatari acabou a sua conferência, o crítico Antônio Houaiss anunciou que tinha 40 objeções. Os debates laterais exacerbaram-se. Na foto à esquerda, o poeta Haroldo de Campos investe contra os acusadores do concretismo, secundado pelo crítico Oliveira Bastos (paletó na mão). Na foto à direita, Ferreira Gullar, o principal concretista do Rio, tenta convencer a assistência. Vejam o ar de admiração da moça e dos rapazes de mangas arregaçadas e guarda-chuva. Um público de menores de 30 anos discutiu conceito de arte, diferença entre poesia e prosa, ideogramas chineses e a “*mornidão da poesia brasileira falsamente sensual e imbecil*”. Isto é concretismo. (Idem, p. 48, os grifos são meus)

Se o jornalista demonstrou uma relativa imparcialidade durante a maior parte do seu texto, nessa legenda não se furtou de afirmar o que o concretismo “era”, afinal: *atraques, exacerbação de ânimos, embates, tentativas de convencimento, motivo de admiração por parte dos não-iniciados...* A ideia de “jovens de menos de 30 anos” se reunirem para discutir

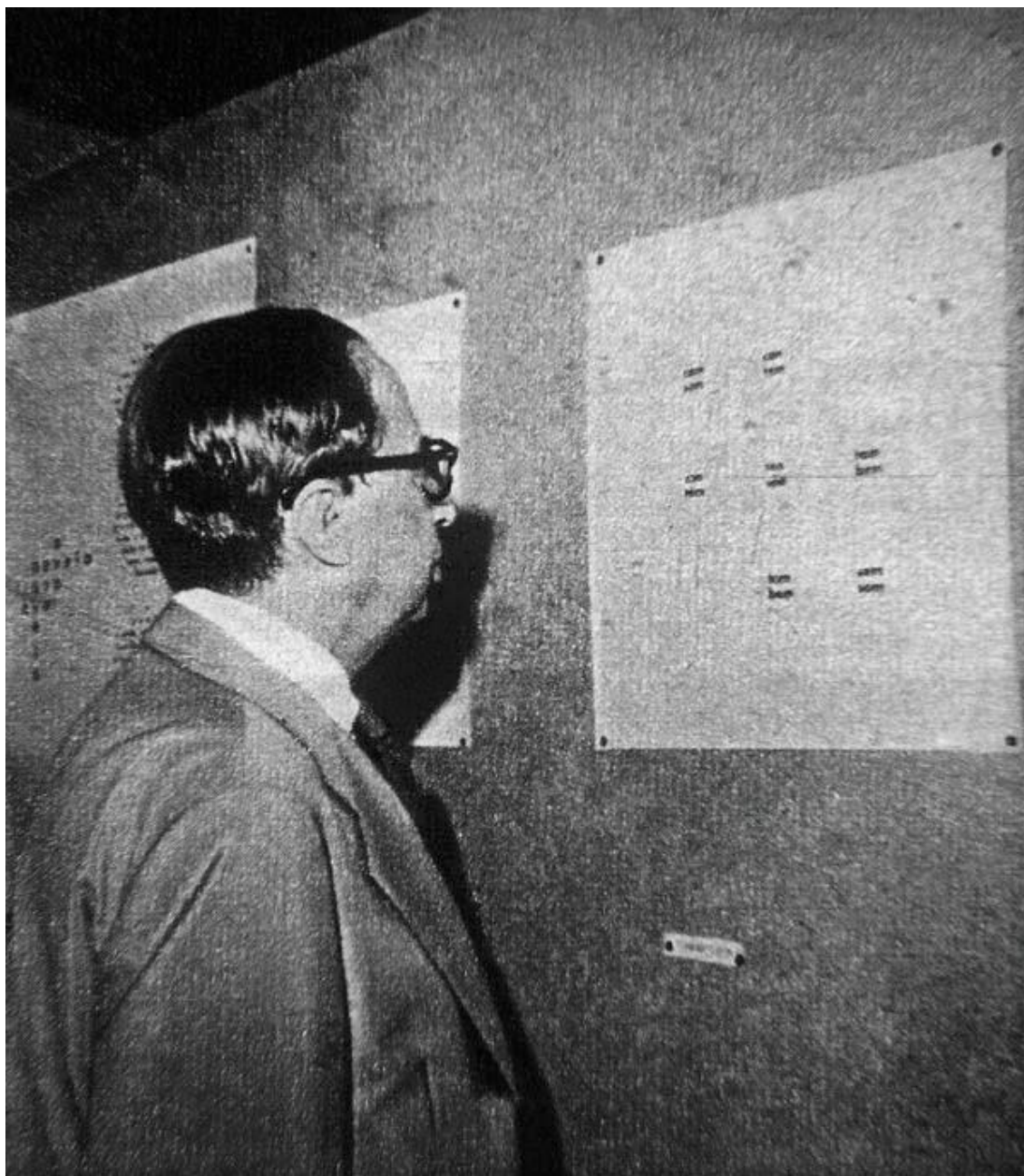
os conceitos de arte, prosa e poesia é caracterizada como algo absurdo, assim como a declaração de Ferreira Gullar de que a poesia brasileira *pós-modernista* fosse “falsamente sensual” e “imbecil” em sua “mornidão”. As fotografias de Viola também acabam por cumprir um papel “pedagógico” ao registrar Haroldo de Campos exaltado e com o dedo em riste, supostamente “julgado” pelos olhares “assustados” dos presentes (entre eles, o casal Augusto de Campos e Lygia de Azeredo Campos, além de Mário Faustino e outros), e Ferreira Gullar gesticulando e esbravejando sob o olhar desconfiado, compenetrado e um tanto cômico da moça de óculos. O concretismo, jornalista e fotógrafo parecem querer nos dizer, *era aquela desordem* que negava o direito do poeta à expressão individual e a sacrossanta lógica aristotélica. Coisa de uma seita de débeis mentais, sem curso primário e apegados a um modernismo “radical” igualmente desordeiro, e que se desejava morto e enterrado.

Figura 85. Geraldo Viola. Detalhes do registro fotográfico da *Noite de Arte Concreta* (1957)



Fonte: ANDRADE, 1957, p. 48 49.

Figura 86. Manuel Bandeira visita a *Exposição Nacional de Arte Concreta*, no Rio de Janeiro (1957)



Fonte: memorialdademocracia.com.br/imaginacao/literatura/poesia (acesso em 05.01.22)

Assim sendo, a poesia concreta, antes praticamente desconhecida do grande público, converteu-se pela via do sensacionalismo jornalístico carioca em um sintoma de “rebeldia juvenil” e “ataque aos bons costumes”, influenciado pelas ideias estrangeiras “erradas”. Mas isso não impediu que a exposição fosse visitada por poetas da importância de Carlos Drummond de Andrade e do já referido Manuel Bandeira (Figura 86). Aguilar ainda inclui

Cecília Meireles entre os visitantes ilustres da exposição, mas até onde se pode saber, a influência da mesma sobre ela foi nula, senão negativa. Veremos mais adiante alguns dos possíveis motivos para isso, mas de antemão se pode dizer que Meireles *não era adepta de vanguardas de primeira hora, preferindo mirar para o passado e para a tradição*. Porém, a nova poética foi recebida com entusiasmo por alguns críticos, entre eles o igualmente poeta Mário Faustino, o qual chegou mesmo a escrever em um de seus artigos da época que²⁵⁴:

(...) a poesia brasileira estava precisando, desesperadamente, de um acontecimento, de um *shake up*. Aí que um grupo de três rapazes, dois dos quais irmãos, e aos quais outros ir-se-iam com o tempo acrescentando, reúne-se em São Paulo para tratar de poesia. *Têm os instrumentos: cultura geral em dia, conhecimento sério das outras artes, sentimento de época, sentimento do mundo, titanismo, espírito revolucionário, uma ou duas línguas mortas, meia dúzia de línguas vivas, vontade de ler, de trabalhar, de escrever, de 'fazer o novo'*. Leem (direito) os alemães e outros centro-europeus, os americanos, os ingleses, os franceses, os italianos. João Cabral já estava se encarregando do que há em espanhol. Incorporam devidamente (e não como fizeram os nossos 'parnasianos' e os nossos 'simbolistas') essas tradições culturais à nossa cultura. *Sabem que Mallarmé e Pound são mais importantes para o progresso da poesia do que Baudelaire e Eliot*. Formulam e discutem problemas culturais, sociais, filosóficos e, em especial, estéticos. Nos domínios do verso chegam, todos os três, rapidamente, ao nível do melhor que já se fizera antes deles no Brasil, frequentemente, no detalhe, ultrapassando esse nível. *Saem dos domínios do verso e tentam novos caminhos poéticos. Mas estão em São Paulo e as distâncias, neste país, representam mais do que em geral se pensa. Muitas das poucas pessoas que aqui no Rio tomam a sério a poesia levam muito tempo ainda sem ouvir falar nos três (...)*" (FAUSTINO apud SIMON et al, 1982, p. 5-6, os grifos são meus)

A sua menção aos jovens integrantes de Noigandres não poderia ser mais elogiosa: eram cultos e atualizados no que concernia às artes em geral, conectados com o espírito da época no Brasil e no mundo, "titânicos" e "revolucionários", munidos de grande vontade e capacidade de trabalho intelectual e artístico, e de "fazer o novo". Se referiu à poesia em geral em termos de "progresso", identificando-o com os dois principais pilares do *paideuma* concreto, e lhes festejou o abandono do verso tradicional e a "tentativa" (tentação?) de "novos caminhos poéticos". Só se lamentou mesmo por estarem sediados em São Paulo, a qual estaria mais longe do centro nevrálgico do País naquele período "do que em geral se pensa". E pelo fato de que ainda não fossem realmente conhecidos das figuras que considerava relevantes no cenário poético-literário da Capital Federal.

²⁵⁴ Intitulado "A Poesia Concreta e o Momento Poético Brasileiro".

Mas esse desconhecimento, quando não inflamada rejeição, por parte de seus pares e do público em geral, não foi mesmo algo fácil de superar: os membros de Noigandres empenharam-se arduamente na defesa pública e propagação de suas ideias via atuação na grande imprensa e através de publicações independentes, durante aquela década, além dos anos 60 e 70 – quando já haviam abandonado certos fundamentos teóricos e práticas relativos à sua ortodoxia original. De fato, foram colaboradores constantes do *Jornal do Brasil*, e podem muito bem ter avaliado o poema de Motta, poderiam inclusive ter escrito algo sobre ele. Não se interessaram? Talvez tenha lhes parecido amador demais para merecer tempo e atenção... Ou, penso ser bem mais plausível, foi a própria redação do periódico quem enxergou nele um empreendimento por demais amador, publicando-o muito mais a título de “curiosidade literária”.

Afinal, Motta não era Bandeira. E se, atualmente, a poesia concreta parece incluída e um pouco melhor posicionada nas páginas das Histórias da Literatura Brasileira, isso não significa que seja sempre referida em termos tão elogiosos e entusiasmados quanto os de Faustino, ou que tenha deixado de provocar perplexidade e incômodo, quando não a ira declarada dos outros poetas e até mesmo de leitores em potencial²⁵⁵. Vide, por exemplo, alguns dos comentários de Alexei Bueno já mencionados anteriormente aqui, e os de André Seffrin, mais adiante ainda neste mesmo capítulo. E em uma excelente publicação de divulgação cultural dos anos 80 dedicada a ela, organizada pela Abril Cultural, podemos encontrar o seguinte e esclarecedor parágrafo:

(...) Esse movimento de invenção e construção poéticas pensou na comunicação eficiente e no ato da leitura, incorporou a sensibilidade do leitor moderno ao trabalho da criação, utilizando os mais modernos recursos e técnicas visuais. *Mas, permanece pouco lido e, portanto, pouco conhecido.* Na verdade, o modo de produção do poema concreto transforma o poeta num artista gráfico, artesão que deseja manter as marcas de seu trabalho ao longo do processo industrial. No entanto, esse não suporta os cuidados artesanais, nem podem oferecer à obra a mesma atenção. As tiragens das obras foram reduzidas, caras, geralmente financiadas pelos próprios poetas, e ficaram restritas a um pequeno círculo de leitores-poetas e de alguns mais interessados. (SIMON et al, 1982, p. 7, os grifos são meus)

²⁵⁵ Na verdade, a poesia concreta e suas derivações ou desdobramentos históricos, entre eles a *poesia visual* ou *intersemiótica*, passaram a ser tratados muito mais em termos reservados às artes visuais e performáticas pelos especialistas acadêmicos, tendo inclusive ganhado grandes mostras retrospectivas nos últimos anos.

Ou seja, mesmo trinta anos depois de seu surgimento na ágora brasileira, e de todas as polêmicas e escândalos iniciais, a poesia concreta seguia relativamente desconhecida do grande público, além de ignorada, desprezada ou mesmo atacada por acadêmicos e por poetas de outras correntes mais verbalistas, defensores da manutenção do verso/frase enquanto unidade mínima do fazer poético. O ataque frontal da poesia concreta ao eu lírico, “em benefício da plenitude da superfície gráfica e visual” (SIMON et al, 1982, p. 7) através da proposição do ideograma, segue sendo um “sapo” grande demais para ser engolido pelos verzejadores de plantão, mesmo depois de tantas décadas.

Sua prática deliberadamente inspirada em ideais de progresso tecnológico os levou a fazer um uso muito mais consciente dos recursos materiais de que a linguagem poética é composta: “métrica, rima, aliteração, paronomásia, cortes e repetições de frase, neologismos, inversões sintáticas, plasticidade da letra impressa”, os quais se encontrariam “dispersos e rarefeitos na poesia tradicional”, e uma vez assim procedendo, incorporaram “o *sempre-dizer* da poesia a um *como* dizer de uma época” (Idem). Foi esse suposto “materialismo maquinal-capitalista” da poesia concreta, além da já referida busca pela supressão da subjetividade do “eu que (se) canta”, que chocou as suscetibilidades de seus colegas mais velhos de ofício, e mesmo dos contemporâneos, os quais tendiam a enxergar em um *verbalismo à francesa* a única “via de expressão” legítima do poeta: um ser (quase sempre) ansioso por compartilhar sua paisagem psíquica. Além disso, a recuperação e reivindicação do legado modernista considerado mais “radical” (a saber, oswaldiano) também os incomodou e muito. Aguiar (2005, p. 172) aponta para o “antiexperimentalismo” e o “desejo de *decorum*” por parte dos poetas da Geração de 45, os quais estavam justamente entre os que se engajaram na recuperação das formas regulares, e na reinstalação do verso tradicional no Brasil no período do pós-guerra, como uma tentativa de “reconstruir ou recuperar um mundo perdido de harmonia” (Idem, p. 179):

No Brasil, a reinstalação do verso tradicional teve representantes nos poetas da Geração de 45, mas também em quase todos os poetas modernistas que adotaram, com uma organicidade muito própria do campo poético brasileiro, esta nova orientação. Os poetas que se juntaram a esse retorno ao verso regular *selecionaram seus procedimentos do repertório de formas, segundo um critério de homogeneidade* (o “decorum” e o “clima” que apontou Haroldo de Campos), *mas deixando de lado o da evolução (que era associado ao progresso, à tecnologia, e, em última instância, à sociedade desumanizada da guerra)*. Daí que os poetas do grupo Noigandres tenham acentuado o critério de evolução, que servia para excluir os seus antecessores

imediatos e que recolocava um conceito tipicamente moderno: o da técnica. (AGUILAR, 2005, p.179, os grifos são meus)

Aguilar (Idem, p. 184) evoca também o entendimento de Jacques Derrida sobre essa forma de organização da linguagem como “modelo enigmático da linha”, e ressalta que “toda a produção poética do concretismo desses anos deve ser lida como insurgência contra esse modelo”, uma vez que foi “contra esses laços lógicos, baseados no princípio de identidade”, aristotélicos, que os poetas de Noigandres “buscaram relações de contiguidade, sobreposição, intercâmbio e semelhança” – *analógicas*, portanto, e não *alógicas*. Já sobre a problemática da técnica e da tecnologia, o autor nos diz que “se encontram desde o princípio dos poemas concretos: já não há escritura em um sentido manual”, e que a própria forma dos poemas depende de “soluções mecânico-tipográficas” que retiram o poeta “do mundo artesanal e o coloca diante de novas possibilidades tecnológicas da escritura”, tais como a reprodutibilidade. Aguilar ainda chama a atenção para o fato de que os poemas da fase ortodoxa, “sobretudo os de Décio Pignatari, não recebem passivamente o desenho tipográfico uma vez terminados, mas a escolha dos tipos faz parte de seu processo de composição” (Ibidem, p. 219).

Porém, voltemos agora ao poema de Yone de Sá Motta, e à maneira como foi apresentado aos leitores do *Jornal do Brasil*: o estranho tom condescendente dos comentaristas daquele periódico, relevando a poeta por ter se deixado “tentar”, mas reconhecendo-lhe ao menos o mérito da “tentativa”, me lembrou imediatamente o comentário de José Geraldo Vieira sobre o “desvio” de Judith Lauand de um figurativismo lírico para o “cerebralismo” da arte concreta: *talvez aquilo fosse uma fase, apenas uma experiência...* Só que Lauand não se deixou esmorecer ou intimidar por comentários como aquele, e prosseguiu se aprimorando dentro da poética que havia abraçado com entusiasmo.

Se Motta já era uma poeta com alguma reputação ou minimamente conhecida (e a maneira como foi introduzida pelo periódico me faz pender para essa hipótese), o teor da nota pode ter lhe soado como um “gentil aviso” de que estava se aproximando de algum “território por demais desconhecido”. Mas se era uma jovem poeta realmente disposta a abraçar o novo e experimentar novas possibilidades de criação, a nota como um todo pode ter lhe soado como um grande desincentivo, apesar de seu aparente caráter positivo: seu poema teria valido apenas como “experiência”, mas ela estaria se deixando “tentar” e, quem sabe,

“desencaminhar”? Talvez fosse melhor *parar a tempo*, e permanecer em território *conhecido e lícito*... Mas por que a poesia concreta seria um território desconhecido e potencialmente ilícito para uma poeta como Yone de Sá Motta?

6.5. SOBRE O LÍCITO E O ILÍCITO

Talvez possamos refletir melhor sobre essas questões pensando primeiro no contrário: *que territórios uma mulher conhecia e em quais podia se deslocar no Brasil dos anos 50?* E no caso das poetisas, sobre o que se esperava que escrevessem ou, no caso, versejassem? Depois do seu acesso às universidades e ao universo das profissões liberais, o que teria realmente mudado, e o que teria permanecido inalterado no ambiente cultural, intelectual e literário brasileiro daquela década?

Os anos 50, segundo a historiadora Carla Bassanezi Pinsky (2015, p. 608) foram de esperança e otimismo para o País: crescimento urbano, industrialização, melhoras no sistema educacional e aumento das oportunidades profissionais tanto para homens quanto para mulheres. Em um cenário pós-Segunda Guerra Mundial, os ideais de democracia e de participação social e política estavam em alta por aqui. Maior acesso à informação, ao lazer e ao consumo também são características daquele período, e todas essas transformações impactaram as relações familiares. Porém, certas concepções de gênero se mostravam resistentes a maiores mudanças, e mesmo que mulheres cada vez mais se capacitassem e trabalhassem fora, no geral isto era visto como algo *indesejado*, e seus vencimentos eram considerados sempre secundários em relação à fonte de renda do “chefe da casa”. Pinsky destaca também que “se o Brasil acompanhou, à sua maneira, as tendências internacionais de modernização e emancipação feminina”, as quais foram impulsionadas pela participação das mulheres no esforço de guerra e pelo desenvolvimento econômico, por outro lado “foi influenciado pelas campanhas estrangeiras que, com o fim da guerra, passaram a pregar a volta das mulheres ao lar e aos valores tradicionais da sociedade”.

O modelo ideal de família continuava a ser aquele em que o homem era a figura central de autoridade, e também o grande provedor do lar. O *locus* ideal das mulheres ainda era o mundo doméstico e suas tarefas fundamentais o cuidado da casa, do marido e dos filhos. Ainda se esperava que se comportassem segundo o velho ideal de feminilidade “como instinto materno, pureza, resignação e doçura” (PINSKY, 2015, p. 608). Vejamos um excerto do *Jornal*

das Moças de 08 de junho de 1953, publicação pesquisada por Pinsky, voltada justamente às senhoritas:

(...) há brinquedos básicos que falam o idioma da humanidade inteira, e para estes não há possibilidade de passar da moda nem de época (...) *uma menina é uma pequena mãe, e uma boneca sempre terá guarida em seus braços* (...) *um menino estará sempre por aquilo que reclamam sua destreza desportiva* (...) Uma pessoa que vai fazer um presente de um brinquedo [para uma criança] *deve procurar o simples, o que responda ao natural instinto da criança...* (Idem, p. 609, os grifos são meus)

Como podemos perceber, as expectativas em relação aos gêneros e suas funções sociais continuavam a ser tratadas em termos de “instinto”, portanto biologizadas e essencializadas, e dessa feita supostamente imutáveis e incontornáveis. Essa era a tônica geral das publicações daquela época voltadas ao público feminino, o qual se via constantemente inculcado de imagens e representações desse tipo. Estava também em alta a ideia de “família margarina”, importada diretamente da propaganda estadunidense do pós-guerra: sempre branca e de classe média, nuclear, hierárquica e com papéis bem definidos (Figura 87). Afinal, “essas imagens, mais do que refletir um aparente consenso social sobre a moral e os bons costumes, promoviam os valores de classe, raça e gênero dominantes em sua época” (Ibidem, p. 609): eram o tipo de “espelho” onde as “boas famílias” brasileiras da época estavam sendo ensinadas a mirar e desejar se enxergar.

Além disso, o controle da sexualidade feminina continuava sendo visto como *prioritário* dentro daquele sistema, e delas ainda se esperava que casassem virgens, fossem fieis e “felizes para sempre”, mesmo que realmente não o fossem. Ou seja, se muita coisa mudou, ao mesmo tempo pouco havia mudado no que concernia às relações de gênero no Brasil: ao homem ainda estava reservado o privilégio de atuação no mundo exterior através do trabalho, uma vez que, *por natureza*, “a força e o espírito de aventura definiriam a masculinidade” (PINSKI, 2015, p. 609).²⁵⁶ É desse período também a famosa expressão “moça de família”, a qual se referia a toda aquela que se adequasse sem resistência à moral sexual dominante, tendo assim garantido o seu quinhão de respeitabilidade social, além do acesso a um casamento que seria seu “porto seguro” pelo “resto da vida”:

²⁵⁶ Essa expressão mais me parece um mini resumo da caracterização de Ulisses na *Odisseia*, sendo que todo “Ulisses”, para ser mesmo “Ulisses”, precisa de uma “Penélope” a pontificar dentro dos limites domésticos, sempre esperando e tecendo, às vezes por décadas e décadas a fio...

As moças de família eram as que se portavam corretamente, de modo a não ficarem mal faladas. *Tinham gestos contidos, respeitavam os pais, preparavam-se adequadamente para o casamento, conservavam sua inocência sexual e não se deixavam levar por intimidades físicas com os rapazes.* Eram aconselhadas a comportarem-se de acordo com os princípios morais aceitos pela sociedade, mantendo-se virgens até o matrimônio enquanto aos rapazes era permitido terem experiências sexuais. (...) *Alguns conservadores chegavam a criticar o cinema americano por trazer para o Brasil más influências, mostrando como normais hábitos condenáveis, tais como mocinhas ousadas e cheias de iniciativa que não respeitam os mais velhos ou que não veem mal algum em passar horas com um rapaz em seu carro ou apartamento!* (Idem, p. 610, os grifos são meus)

Aos rapazes era mais do que lícito, na verdade socialmente incentivado, que buscassem por experiências sexuais *antes e mesmo depois* do casamento: enquanto Penélope casta espera e tece, Ulisses compartilha os lençóis com as Calíopes e Circes “da vida”, as ditas *moças levianas e malfaladas*. Desta feita, a preservação da “virtude” de algumas só era possível através da “perdição” de outras. E até mesmo aquilo que as moças de família *poderiam ler* deveria estar sob vigilância cerrada dos pais ou de outras figuras de autoridade, tais como professores e guias religiosos. Afinal, “certa literatura” poderia ser uma ameaça à virtude, e a sociedade inteira estava engajada na manutenção dessa tão preciosa *comodity* - a pressão social era imensa e vinha de todos os lados: pais, parentes, vizinhos, igreja, escola, imprensa e outros meios de comunicação. Tudo o que ameaçasse o *valor de troca* dessa *comodity* tão fundamental era combatido e rechaçado: o sexo antes do casamento, a gravidez fora do casamento e a potencial separação de um casal são alguns bons exemplos.

Claro, apesar de tudo, os anos 50 não eram o fim do século XIX, e as moças já gozavam de alguns privilégios que antes não existiam: havia “uma maior proximidade entre pais e filhos e de crescente atenção aos gostos, opiniões e capacidades de consumo da juventude”. Além disso, “manifestações públicas de carinho de jovens namorados, ainda que discretas, tornaram-se mais comuns no cenário das cidades”. O cinema estadunidense foi especialmente influente nesse campo, e com ele certas representações nem tão desejadas do *American Way of Life* (PINSKI, 2015, p. 621):

As revistas *para a família* registravam o ponto de vista da moral mais tradicional da época: *criticaram as liberalidades do cinema, do rock’n roll, dos bailes de carnaval e das danças que permitem que se abuse das moças inexperientes.* Reservaram elogios aos filmes que ressaltavam os *bons costumes* e seus personagens *bem comportados*, ao carnaval familiar, às praias *bem frequentadas*, às *festas escolares*, nas *casas de família* e nos *clubes seletivos* e, especialmente, à juventude saudável

que sabe se divertir – sem escandalizar – e à *brotolândia* que dá exemplo de amor aos estudos e à família. Publicavam matérias sobre moças exemplares que ambicionavam, acima de tudo, o casamento e a maternidade. (Idem, os grifos são meus)

Figura 87. Poster estadunidense de propaganda de sorvete (década de 50)



Fonte: <https://www.vintageposterworks.com/products/1950s-antique-ice-cream-family-scene-vintage-poster> (acesso em 05.01.22)

Mas seria ingenuidade acreditar que todas as “moças de família” se submetiam completamente a esse controle ideológico de seus corpos e vontades. Sempre existiram redes alternativas de socialização e circulação de informação tanto a respeito de sexo, quanto de outros assuntos-tabu, e a “vontade e a coragem de transgredir iam de fumar, ler coisas proibidas, explorar a sensualidade das roupas e penteados, investir no futuro profissional, discordar dos pais, a contestar secreta ou abertamente a moral sexual” (PINSKI, 2015, p. 622):

Algumas conseguiram escapar à pecha de leviana e malfalada. Mesmo ousando em termos de sexualidade, mantiveram a aparência de moças respeitáveis. Algumas dessas “rebeldes” foram felizes em seus amores. Outras não tiveram tanto sucesso e sofreram – estigmatizadas, discriminadas ou até abandonadas – as consequências de seus comportamentos desviantes, inconsequentes, indevidos ou ilícitos. De qualquer forma, seus questionamentos e contestações colocaram em perigo as

normas de comportamento e contribuíram para a ampliação dos limites estabelecidos para o feminino. (Idem, os grifos são meus)

E talvez uma das maiores ousadias das mulheres naquela época tenha sido justamente ocuparem, cada vez mais, postos no mercado de trabalho. Pinsky destaca que as áreas onde elas estiveram mais presentes durante os anos 50 foram as de serviços de consumo coletivo, escritórios, comércio e serviços públicos. Cada vez mais, mulheres se tornavam *enfermeiras, professoras, secretárias, médicas, assistentes sociais, vendedoras*, etc... Ou seja, profissões relacionadas, de uma maneira ou de outra, com a *natureza nutridora, cuidadora e servidora das mulheres*. Porém, isso não significou uma aceitação imediata da presença delas nesses postos, até porque, para muitos (e muitas), uma mulher que trabalhasse, não interessava em que tipo de ocupação, se tornava “negligente” de suas tarefas “verdadeiramente naturais” dentro do lar. A revista *Querida* de novembro de 1954, por exemplo, veiculou um artigo em que se dizia que “lugar de mulher é o lar”, e que “a tentativa da mulher moderna de *viver como um homem durante o dia, e como uma mulher durante a noite*, é a causa de muitos lares infelizes e destruídos” (Ibidem, p. 624, os grifos são meus). E não bastasse essa naturalização da ideia de que, mesmo ocupando um lugar no mercado de trabalho, uma mulher não poderia se emancipar dos afazeres domésticos ou mesmo dividi-los com seu companheiro, havia também uma clara tentativa de culpabilizar essas mesmas mulheres por suas ambições profissionais.

Para além disso, havia também uma grande rejeição, por parte de muitos homens, às mulheres que quisessem trabalhar fora de casa. Seja porque acreditassem que mulheres que trabalhavam se “masculinizavam” e, por isso se tornavam menos atraentes, ou então porque temessem seu “excesso de independência” e a sua concorrência direta no mundo profissional (ecos de João do Rio...). E mesmo para aquelas que trabalhavam com a permissão de seus maridos, normalmente a maternidade lhes abduzia de volta para dentro dos limites domésticos. Já o outro lado dessa moeda era uma considerável quantidade de mulheres que temiam perder a sua respeitabilidade social, além da proteção e do sustento supostamente garantidos por um casamento estável, caso insistissem em trabalhar fora.

Paralelamente, pelo menos desde os anos 40, as mulheres brasileiras passaram a ter um maior e melhor acesso à educação, inclusive universitária. Ainda antes, já vimos, as escolas normais possibilitaram a inserção de muitas delas no mercado de trabalho enquanto

professoras – um ofício considerado o mais afim possível da maternidade, portanto o *menos nocivo*. E o fato é que o normalismo manteve seu “prestígio”, por assim dizer, entre as moças das famílias ditas respeitáveis, sendo a formação mais procurada por elas ainda durante os anos 50: intelectuais como Gilda de Mello e Souza ainda estavam longe de ser um modelo, e, também já falamos sobre isso, muitas normalistas nem chegavam realmente às salas de aula, pois “contentavam-se apenas com o prestígio do diploma e a chamada ‘cultura geral’ adquirida na escola normal” (Ibidem, p. 625). Para essas, era o tal “curso de espera-marido”.

A propósito dessa mesma situação, me lembro de que a escritora inglesa Virginia Woolf (Figura 88) já havia atentado, em *Um teto todo seu*, para o fato que o investimento na formação intelectual e profissional de mulheres não era uma prioridade no Reino Unido de sua época. E ao que parece, ainda segundo Pinsky, isso também valia para o Brasil dos anos 50:

Para manter as hierarquias entre masculino e feminino, *as possíveis ameaças da “mulher culta” às relações tradicionais teriam de ser neutralizadas por ideias como: um certo nível cultural é necessário à jovem para que “saiba conversar” e agradar os rapazes* assim como é útil para o governo de uma casa e a educação dos filhos, *entretanto os rapazes evitam as garotas muito inteligentes e a “mulher culta” tem menos chances de se casar e de ser feliz no casamento*. Se as mulheres de inteligência e cultura superior considerarem o casamento como sua vocação primordial, não perderão sua batalha na conquista do amor e da felicidade. (PINSKI, 2015, p. 625-626, os grifos são meus)

Narcisa Amália, muitas décadas antes, já sabia o preço que uma mulher que insistia em pensar poderia pagar no ambiente das famílias ditas respeitáveis. Uma mulher, mesmo que culta, deveria fazer o esforço de não o parecer: a dose certa de tolice sempre garantia o charme de uma senhorita, ou de uma boa esposa. E se fosse *realmente* tola, melhor ainda. Além disso, as mulheres ditas “inteligentes” ou “cultas” eram “incentivadas a *ajudar o marido* caso fosse preciso, mas deveriam fazê-lo de tal forma que o marido *não se sentisse humilhado ou aborrecido*” (Idem, p. 630, os grifos são meus). No mais, que guardassem a sua cultura e inteligência como uma prenda secreta, uma bela joia que só se deveria usar para o deleite do marido, e entre quatro paredes.

6.6. A MULHER-ESPELHO

E, novamente, foi Virginia Woolf (uma mulher extraordinariamente pensante) quem definiu com grande perspicácia, fina ironia e dolorosa clareza, além de várias décadas antes, esse tipo de situação. Retomemos a sua famosa citação da “mulher-espelho”, dessa vez na íntegra:

Explica o meu espanto, outro dia, quando Z., homem bastante humano e modesto, ao apanhar um livro escrito por Rebecca West e ler um trecho, exclamou: “É uma feminista completa! Diz que os homens são uns esnobes!”. A exclamação, tão surpreendente para mim – pois, *por que a senhorita West era uma feminista completa ao fazer uma afirmação possivelmente verdadeira, ainda que descortês, sobre o outro sexo?* -, não era só o brado da vaidade ferida; era um protesto contra a violação do poder de acreditar em si mesmo. *As mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural.* Sem esse poder, provavelmente a terra ainda seria pântanos e selvas. As glórias de nossas guerras seriam desconhecidas. (...) Super-Homens e Dedos do Destino nunca teriam existido. (...) *é por isso que tanto Napoleão quanto Mussolini insistiam na inferioridade das mulheres, pois, se elas não fossem inferiores, eles deixariam de crescer.* (...) *Como ele continuará a fazer julgamentos, civilizar nativos, criar leis, escrever livros, vestir-se bem e discursar em banquetes, a menos que consiga ver a si mesmo no café da manhã e no jantar com pelo menos o dobro do tamanho que realmente tem?* (WOOLF, 2014, p. 54 – 55, os grifos são meus)

Já havia me referido antes às suas reflexões a respeito da literatura produzida por mulheres na Inglaterra e nos EUA do fim dos anos 20 (antes da II Guerra Mundial, portanto), as quais ainda hoje mantêm seu interesse e atualidade. Ela era adepta de algumas teorias a respeito da pouca presença de mulheres entre os grandes poetas do passado e do (seu) presente, das quais venho compartilhando e fazendo uso aqui com algumas adaptações, para pensar sobre o mesmo tópico dentro do cenário brasileiro até o fim dos anos 50.

Para essa autora, já vimos em capítulos anteriores, “a ficção era, e ainda é, a coisa mais fácil de uma mulher escrever” (2019, p.12), ao contrário da poesia: *o exercício da escrita narrativa poderia ser interrompido sem grandes prejuízos para a continuidade de uma obra, mas a poesia exigiria um grau de concentração e disponibilidade que os constantes afazeres domésticos tornariam impossíveis.* Além disso, o tipo de vivência permitida às mulheres, quase sempre dentro de casa e às voltas com as “necessidades” masculinas e situações cotidianas as mais banais, favoreceriam o tipo de observação, análise e descrição psicológica que podemos encontrar, por exemplo, nos grandes romances das irmãs Brontë ou Jane Austen. No geral, a diversidade de experiências do mundo *lhes era simplesmente negada...*

Mas Woolf (Idem, p. 13) também chamou a atenção para um outro elemento ainda mais crucial dessa questão: para além de todas essas experiências negadas, *mas justamente por conta delas*, essas autoras se colocavam em sua escrita como “alguém que se ressentia do tratamento imposto a seu gênero e defende seus direitos” – algo que ela, adepta também das crenças andróginas de Edward Carpenter e Henry Havellock Ellis, não via como uma característica positiva ou mesmo almejável para a qualidade da escrita em si, pois acreditava que “o desejo de defender uma causa pessoal ou de fazer de uma personagem a porta-voz de uma insatisfação ou ressentimento” acabava por ter “um efeito de distração, como se no ponto para o qual a atenção do leitor é dirigida houvesse bruscamente dois alvos, em vez de um só”.

Porém, escrever dessa maneira fazia-se urgente para elas, pois nem todas gozaram dos não poucos privilégios de Woolf, casada com um marido que a admirava e não lhe impunha qualquer restrição, fosse pessoal, intelectual ou financeira. Woolf tinha um “teto todo dela” que lhe permitiu escrever tanto romances quanto ensaios e artigos críticos, e não foi pela ausência dele que veio a dar cabo da própria vida. De qualquer forma, já vimos também anteriormente, ela tinha uma aguda percepção de todos os lados da questão, e percebia ventos de mudança soprando:

(...) Um dos motivos que as levavam a escrever era o desejo de expor o próprio sofrimento, de defender sua causa. Agora que esse desejo não é mais tão premente, *as mulheres começam a explorar seu próprio sexo, a escrever sobre mulheres como jamais tinham escrito antes*; pois está claro que *mulheres na literatura, até bem recentemente, eram uma criação dos homens*. (WOOLF, 2019, p. 15-16, os grifos são meus)

Figura 88. Retrato de Virginia Woolf (s/d)



Fonte: WOOLF, 2014, p. 3

Woolf (2019, p. 17) festejava então o que percebia, na escrita de certas mulheres do seu tempo e espaço, a *coragem* e a *sinceridade*. Essa escrita não se afastava do que as mulheres “sentiam”, mas não continha mais “amargura” e não insistia em destacar a sua

“feminilidade” (um termo que a autora maneja aqui, muito mais como indicativo de uma “diferença” fabricada e imposta socialmente). Porém, elas não procuravam escrever como “se o autor fosse homem”. Para Woolf, a experiência de “ser mulher” estava sofrendo uma “virada para o impessoal” (termo que eu acredito poder aproximar da ideia de “universal”), graças às diversas mudanças sociais que estavam ocorrendo, entre elas o acesso feminino ao voto, ao trabalho assalariado fora do lar e a uma melhor educação, e isso se refletiria na literatura produzida por elas:

Suas relações agora não são mais emocionais; são intelectuais, são políticas. O velho sistema, que a condenava a olhar de esguelha para as coisas, pelos olhos ou pelos interesses do marido ou do irmão, deu lugar aos interesses diretos e práticos de alguém que tem de agir por si mesma, e não somente influenciar ações dos outros. Donde sua atenção ser desviada do centro pessoal, que a absorvia de todo no passado, para o impessoal, tornando-se seus romances naturalmente mais críticos da sociedade e menos analíticos das vidas individuais. (...) A maior impessoalidade da vida das mulheres estimulará o espírito poético, e é em poesia que a ficção das mulheres permanece mais fraca. Elas serão levadas por isso a se absorver menos nos fatos e a não mais se contentar em registrar com espantosa acuidade os mínimos detalhes que caíam sob sua observação. Para além das relações pessoais e políticas, elas se voltarão para as questões mais amplas que o poeta tenta resolver – as do nosso destino e do sentido da vida. (Idem, os grifos são meus)

Há uma observação de Woolf que dialoga muito de perto com a historieta de Alice Ruiz sobre Décio Pignatari, que vem nos acompanhando por toda essa tese, e que parece mesmo ser uma resposta antecipada, no tempo e no espaço, ao tipo de argumento utilizado por aquele poeta para caracterizar, classificar e qualificar a escrita das mulheres: *emotiva, internalizada, prolixa, sem sentido de forma e consciência de linguagem*. O curioso é que essa observação de Woolf foi extraída de um artigo de 1929 publicado nos EUA, e a historieta de Ruiz se refere a acontecimentos no Brasil do início dos anos 70. Por isso mesmo, vale a pena transcrevê-la aqui na íntegra:

No passado, a virtude da escrita das mulheres estava muitas vezes na sua espontaneidade divina, como a do canto do melro ou do tordo. Não era ensinada; vinha do coração. Mas sua escrita também era, e com muito mais frequência, palavrosa e prolixa – mera conversa derramada em papel e deixada a secar em borrões e manchas. No futuro, desde que haja tempo e livros e um pequeno espaço para a mulher na casa, a literatura se tornará para elas, como para os homens, uma arte a ser estudada. O dom das mulheres será treinado e fortalecido. O romance deixará de ser o lugar onde as emoções pessoais são despejadas para se tornar, mais do que hoje, uma obra de arte como qualquer outra, com seus recursos e limitações explorados. (...) A partir daí, logo se chegará à prática das artes sofisticadas ainda tão pouco exercidas por mulheres – à escrita de ensaios e críticas, de histórias e

biografias. E isso também será vantajoso se tivermos o romance em vista; porque, além de a própria qualidade do romance melhorar, assim serão afastados os estranhos que foram atraídos à ficção por sua acessibilidade, enquanto tinham o coração em outro lugar. Assim o romance se livrará dessas excrescências de história e fato que, em nossa época, tornaram-no tão amorfo. (WOOLF, 2019, p. 18, os grifos são meus)

Por fim, Woolf termina sua reflexão a esse respeito dizendo que as mulheres do futuro escreverão *menos*, mas *melhores* romances. Escreverão também *poesia, crítica e história*, nessa mesma sugestiva ordem, indicando uma escala de importância social ao mesmo tempo em que relaciona de perto esses três gêneros. Não estava errada: a nossa já referida *Odisseia* - um dos primeiros grandes poemas da dita “civilização ocidental” ao lado da *Ilíada* - é um épico em que mito e história estão inextricavelmente entrelaçados. Além disso, Pound (esse *Homer’Ulisses* moderno) tornou evidente como a prática da poesia poderia ser também uma atividade crítica da própria tradição poética – ideia mais do que cara aos poetas concretos brasileiros.

6.7. SÍMBOLO & CELEBRAÇÃO

Pois voltemos então à problemática dos poetas concretos: em geral, quando os especialistas locais escrevem sobre o ambiente poético das décadas de 50 e 60, gostam mais de enfatizar os grandes confrontos envolvendo o Grupo Noigandres e a cena literária hegemônica, e menos a sua obra em si. Primeiro, referem-se ao concretismo *versus* a Geração de 45 e os outros poetas da segunda onda do modernismo; depois, se referem ao Concretismo *versus* TODOS os seus filhos “mais ou menos” legítimos: neoconcretismo, poema-processo, poesia-práxis... Porém, segundo o crítico André Seffrin parafraseando José Guilherme Merchior (2007, p. 8), existiu uma geração de “antiparnasianos moderados” que ele classificou como “requintados artífices de ritmo e imagem”, além de “cultos, belas exceções no mundo de ginásiana meia-cultura dos poetastros de 45”. Esses teriam sido poetas “da imaginação do símbolo” e do “ânimo da celebração”, muito embora, ainda segundo Seffrin baseando-se em Merchior, nem todos se encaixassem completamente nessas categorias: delas escapariam, por exemplo, “o meigo humor agri-doce das canções de Lélia Coelho Frota”.

Esse autor (2007, p. 9), ecoando também algo das ideias de Alexei Bueno sobre o assunto, defende ainda a tese de que a poesia concreta teria dado continuidade à agenda

neoparnasiana da Geração de 45 através do seu “radicalismo da racionalização” e da sua “matemática da composição”. O outro lado *extremo/extremista* dessa moeda teria sido, justamente, a rejeição neoconcreta desse “primado da razão sobre a racionalidade”. Mas entre esses dois partidos-polaridades, teria surgido toda uma safra de poetas que, ao rejeitá-los de cara ou deles se livrado posteriormente, se tornou “decisiva para os rumos da melhor poesia brasileira do período, em face de novas realidades de tema e estilo, formas poéticas esquecidas ou eventualmente estigmatizadas, a exemplo do soneto”, sendo que a verdadeira pedra-de-toque dessa geração especial de poetas estreantes na década de 50, segundo o mesmo Seffrin, foi a recuperação do “símbolo” como fundamento:

Igualmente atento à direção dos ventos, em *Cadernos de crítica* (1959) Antonio Olinto captou *uma presença neo-simbolista entre os novos*, pois “o que, entre nós, se chamou de Simbolismo, na época de Cruz e Souza, não levou as tendências da corrente aos seus últimos efeitos. A *onda parnasiana e a reviravolta modernista deixaram, em nossa poesia, um como que arrependimento de não ter chegado à plenitude dos postulados simbolistas*”. (...) Mas também não faltavam ecos de 1922 em algumas estreias (...) Sobre Roberto Schwarz, Sérgio Milliet assinalou (em *Diário crítico*) que era “um desses moços que adotam uma nova atitude”, *apesar do “sotaque” à 1922: “A voz porém é mais natural, não é de falsete como foram não raro as vozes de 1922”*. Entusiasmo semelhante despertou em Milliet a leitura de *Os rodízios* (1958), de Mário Chamie: “*Nada nele me lembra qualquer de seus predecessores e isso, por si, já é uma força, uma afirmação que temos de levar em conta*”. (Idem, p. 11, os grifos são meus)

O horror à “frieza” e ao “cerebralismo” identificados na poesia concreta, mas também à sua herança ostensivamente oswaldiana, teria sido uma marca dessa geração “alternativa” que retornou então ao “símbolo” e voltou suas costas aos experimentos vanguardistas do passado e (seu) presente nacional. Nesse contexto, Seffrin (Ibidem, p. 12) trata com especial deferência as “trajetórias de redenção” de Ferreira Gullar (um dos antigos “desordeiros” registrados pela reportagem d’*O Cruzeiro*, devidamente arrependido de seus “excessos”) e Theo Spanudis, cuja trajetória ele considera especialmente *sui generis*. No caso desse poeta em particular, o autor destaca:

Ao Neoconcretismo, cujo manifesto seria assinado só em 1959, aderiram ainda Theon Spanudis, Reynaldo Jardim, Fernando Fortes, entre outros. Em livros posteriores, Spanudis adotou a designação de “poemas espaciais” para os “poemas neoconcretos”. Era a opção pela poesia discursiva logo após a febre concretista, com seu aludido mergulho nas águas neo-simbolistas cruzisouzianas. Note-se que, nas “constelações” de César Leal, Wilson Martins percebeu algo em comum com a seriação rítmica de Spanudis, próxima ao canto gregoriano. Vale recordar que

Spanudis viveu à margem do sistema literário, uma realidade que se intensificou também por essa natureza sequencial de seus poemas, que funcionam precariamente quando fragmentados. Apesar disso, compôs uma das obras mais fascinantes da sua geração, seja pela renovação temática, seja pela modernidade e precisão da fatura. (SEFFRIN, 2007, p. 12, os grifos são meus)

Spanudis teria “encontrado a luz” ao *retornar ao discursivo e ao sequencial*, através de seu desvio para o neossimbolismo então em voga. E no geral, essa geração de poetas dos anos 50 que se manteve longe ou se “purificou” da má-influência concreta também teria tido em comum “uma visão trágica do mundo traduzida num sentimento de *exílio*” (idem, p. 13). Seffrin reconhece isso, por exemplo, nas “pausas elípticas e *hiperlíricas*” de Lélia Coelho Frota (os grifos são meus), poeta que ele parece ter mesmo em grande consideração. Ao mesmo tempo, os poetas dessa linhagem mais *mainstream* festejada por ele teriam buscado fazer “do homem e da vida em suas diversas manifestações o centro de sua experiência”, se libertando “da armadura parnasiana em favor de uma *poesia musical, de denso lirismo e notável plasticidade*” (os grifos são meus). E para além de Lélia Coelho Frota, também menciona rapidamente os nomes de Lupe Cotrim Garaude e Maria Ângela Alvim, sobre as quais diz que:

(...) pertenciam àquela *estirpe elegíaca celebratória* que Augusto de Campos, ao escrever em 1966 sobre *Poesia* de Mário Faustino (...), sentiu como a “*presença*” – para os concretistas, certamente incômoda – “de Jorge de Lima e de poetas subjetivistas, bárdicos, cantores do amor e da morte, e sempre bons artesãos, como Hart Crane e Dylan Thomas, em seu “ofício de arte soturna ou noturna”. Característica, diga-se de passagem, da maior parte dos estreantes nos anos 50. (Ibidem, p. 13-14, os grifos são meus)

Em sua antologia de poetas estreantes nos anos 50, Seffrin reuniu poemas de doze mulheres, em uma amostragem de cinquenta e cinco nomes. Parece pouco, mas em geral (já sabemos) os manuais universitários de Literatura Brasileira costumam apenas incluir poemas da onipresente Cecília Meireles. São elas (por ordem alfabética e de estreia): Hilda Hilst (1950), Laís Corrêa de Araújo²⁵⁷ e Maria Ângela Alvim (1951), Lina Tâmega Peixoto e Renata Pallottini

²⁵⁷ Laís Corrêa de Araújo (1928 – 2006) é um caso particularmente interessante entre as poetisas brasileiras que estrearam nos anos 50, pois se começou pisando o território do lírico e revisitando a forma soneto como várias delas, durante os anos 60 se aproximou da vanguarda construtiva brasileira, ao travar contato com figuras como João Cabral de Melo Neto e Haroldo de Campos, quando foi a única representante feminina da *Semana Nacional de Poesia de Vanguarda*, realizada em agosto de 1963, em Belo Horizonte. O evento foi organizado pelos integrantes do grupo por trás da revista *Tendência*, do qual fazia parte Araújo e seu esposo, o poeta, crítico e jornalista Affonso Ávila. Sobre ela, Maria Ester Maciel (2002, p. 15) afirma que “a sua dicção poética nunca se confinou ao horizonte do que se convencionou chamar de poesia feminina”. Essa mesma autora destaca que a poeta se aproximou dos procedimentos estéticos da poesia concreta nos poemas de *Cantochão* (1965). Nessa

(1952), Zila Mamede (1953), Celina Ferreira (1954), Lélia Coelho Frota e Lupe Cotrim Garaude (1956), Lara de Lemos (1957), Judith Grossmann e Maria Lúcia Alvim (1959).

Não é difícil perceber que, Hilda Hilst à parte, nenhuma das poetisas mencionadas acima tornou-se realmente popular ou lembrada pelo grande público leitor ainda hoje, em grande parte pelo fato de ainda estarem esperando por novas edições comerciais e suas respectivas ações de promoção. Não que não tenham sido objeto, até recente, de grande interesse acadêmico. Como já dito antes, existe uma forte movimentação nos ambientes universitários em função da recuperação e reavaliação crítica da obra de mulheres prosadoras e poetisas, do passado mais remoto e também recente. Suas obras completas têm sido reeditadas principalmente por editoras universitárias ou independentes, graças ao trabalho árduo de diversos grupos de pesquisa liderados muitas vezes por professoras doutoras.²⁵⁸ É o caso da mineira Maria Ângela Alvim, por exemplo. Por isso, mas não só, ela está ainda longe do processo de canonização crítico-literária definitivo pelo qual Cecília Meireles passou, e pelo qual a própria Hilst, mais recentemente, também vem passando.²⁵⁹ De qualquer maneira, elas

fase, Corrêa teria construído “um universo poético no qual as sutilezas formais e as ‘tensões concentradas’ da linguagem estão mediadas por uma subjetividade oblíqua, decantada do imediatismo dos acontecimentos, que ora se esconde sob a solidez da palavra substantiva, ora se assume explicitamente enquanto voz” (idem, p. 16). Mas é importante esclarecer que durante os anos 60, os membros de *Noigandres* já haviam abandonado as premissas originais do movimento para se abrirem a novas possibilidades de pesquisa, tais como a incorporação do *pop* por Augusto de Campos, ou a exploração da prosa poética por Haroldo de Campos em *Galáxias*. E que Corrêa jamais produziu algo como “poesia visual” ou mesmo semelhante ao concretismo dos anos 50. Entre outras coisas, tinha como diferencial em sua poética o diálogo com autoras como Santa Teresa d’Ávila e Cecília Meireles, mas também Emily Dickinson e Gertrude Stein. O crítico Cyro Pimentel, a propósito de seu segundo livro, publicado nos anos 50, comentou que ela não estaria “muito longe do comportamento poético de Cecília Meireles” (apud MACIEL: 2002, p. 94). Já João Camilo de Oliveira, a respeito de seu livro de estreia em 1951, disse que a poesia de Corrêa era “naturalmente, feminina; uma inspiração que procura concretizar em símbolos delicados e suaves as grandes angústias de sua alma, em contornos límpidos, em que as circunstâncias e as situações comuns da existência adquirem uma transparência toda especial” (apud MACIEL, p. 96). Foi tradutora de T.S. Eliot, mas também de Pound, entre outros poetas e prosadores importantes da modernidade, e foi uma das fundadoras, colunista e depois diretora do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, ainda hoje em circulação. Para além disso, produziu um ensaio fundamental sobre a vida e a obra de Murilo Mendes, publicado em 1972.

²⁵⁸ Alguns exemplos são os grupos de pesquisa mineiros “Mulheres em Letras” (UFMG), “O arquivo de Laís Corrêa de Araújo: um legado intelectual” (UFMG) e “Escritoras Brasileiras no Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiras (UFMG/CLEPUL).

²⁵⁹ Hilda Hilst é um daqueles escritores cuja biografia parece ainda mais fascinante do que a própria obra, e por isso tornam-se mais fáceis de promover comercialmente. Pode-se dizer que foi mesmo uma poeta com “vida de poeta”: filha única de um rico fazendeiro esquizofrênico aparentado aos Almeida Prado, vivendo sozinha com uma governanta em um apartamento paulistano nos tempos de colegial, formada em Direito pela USP quando isso não era nada comum... Bela, viajada e ousada, teve casos amorosos com astros estadunidenses de cinema, uniu-se a um escultor sem se casar e fundou uma espécie de “colônia para artistas”, próxima à fazenda da família em Campinas. Desenvolveu uma obra erótica, interiorizada, de cunho existencialista e bastante variada: poemas, contos, peças teatrais. Teve sua obra poética completa recentemente reeditada pela Companhia das Letras, uma influente editora comercial que tem se especializado em autores laureados, e em relançar autores nacionais.

compartilhariam, com os poetas homens de sua geração, um *background* comum que Seffrin sintetizou:

Se o Concretismo deu continuidade à reação neoparnasiana de 45, sua ação, no entanto não se limitou a isso. De algum modo misterioso, ela foi se mesclando à dos poetas que escolheram outras vias de acesso ao novo e pontos diferenciados de apoio na tradição. *Estes preferiram não evitar o magnetismo órfico de Jorge de Lima em Invenção de Orfeu (oposto aos João Cabral de Melo Neto e Oswald de Andrade dos concretistas) nem o lirismo depurado de Drummond em Claro enigma e mesmo de Cecília Meireles (sempre mais presente do que se imagina), bem como a força gigantesca de Fernando Pessoa e García Lorca, poetas que tanta influência exerceram no Brasil do pós-guerra (contra os Mallarmé, Pound e Joyce dos concretistas de São Paulo).* (SEFFRIN, 2007, p. 16, os grifos são meus)

Conforme tais considerações, essas poetas teriam permanecido longe das práticas vanguardistas de cunho construtivo, mas muito próximas daquele espírito de “retorno à ordem” e “busca pela harmonia perdida” referidos anteriormente por Aguilar, os quais deram novo impulso ao verso e a formas tradicionais como o soneto. Junto com isso, veio a defesa inflamada do direito do bardo (ou da barda) à expressão de sua subjetividade através do lirismo e, por vezes também, de um “hiperlirismo”. Já a evocação do simbolismo por essa geração parece ignorar (ou fingir ignorar) que Mallarmé também fez parte do mesmo movimento, ao se ater aos seus aspectos “místicos”, “metafísicos” e “transcendentais” mais superficiais, e retendo de sua materialidade apenas o aspecto musical e o apelo a um certo tipo de “vocabulário nobre”. Nem seria preciso dizer que mesmo Gertrude Stein não estava na ordem do dia para elas e, ao contrário do que advogou Noigandres naquela década, ao apresentar ao público *poemas projetados* que *não pretendiam se referir a nada que lhes fosse exterior*, outras/os poetas do período defenderam com unhas e dentes a manutenção de uma poética em que *o principal assunto fosse, no fundo, eles mesmos*: sua “trágica visão de mundo” e seu “sentimento de exílio” (sua subjetividade, portanto), e não propriamente o potencial expressivo da(s) linguagem(s) e seus recursos.

Para além disso, todas as poetas selecionadas por Seffrin compartilham características semelhantes em suas biografias: são quase todas do Sudeste ou Sul do País (Zila Mamede nasceu na Paraíba e viveu no Rio Grande do Norte), provenientes de famílias abastadas de fazendeiros ou então das classes médias urbanas (filhas de advogados ou médicos, por exemplo), não raro possuindo parentes políticos, intelectuais, escritores e poetas. Estudaram nos melhores colégios e universidades (USP, UFRJ, UFMG, PUC-SP, PUC-RJ, PUC-RS...), sendo

que algumas delas tiveram temporadas de altos estudos no exterior (EUA e França, principalmente). Formaram-se quase todas em carreiras consideradas então “apropriadas para senhoritas”, tais como as Artes e Humanidades, Assistência Social, Biblioteconomia, Filosofia, Letras e Pedagogia. Mas houve também quem tenha se formado em Direito, como Hilda Hilst, ou em Jornalismo, como Laura de Lemos.

Herdeiras da geração de Gilda de Mello e Souza, elas não precisaram da via do normalismo para alcançar a ágora, pulando diretamente para a universidade e dela para uma trajetória profissional de destaque em suas respectivas áreas, gozando inclusive de reconhecimento público: Renata Pallottini, por exemplo, tornou-se uma dramaturga premiada e professora da ECA-USP; Zila Mamede é ainda hoje uma referência na área de Biblioteconomia, tendo chegado a trabalhar no Instituto Nacional do Livro, em Brasília; Lélia Coelho Frota foi museóloga, crítica de arte, curadora e antropóloga, além de diretora da Instituto Nacional do Folclore da FUNARTE e do IPHAN; Laura de Lemos foi jornalista atuante em diversos veículos de imprensa no Rio de Janeiro durante os anos 50 e 60, engajando-se inclusive em debates políticos; Lupe Cotrim Garaude foi uma das fundadoras da ECA-USP, lecionando Estética e Pensamento Filosófico naquela instituição; por fim, Judith Grossmann foi uma das fundadoras da área de Teoria Literária da UFBA, em Salvador.

Nem todas parecem ter se casado, ou então encontraram companheiros que não lhes impuseram maiores restrições quanto ao exercício profissional e da escrita, paralelos ao da maternidade, quando não as integraram em seus projetos intelectuais e artísticos, ou vice-versa. Lupe Cotrim Garaude, por exemplo, casou-se em primeiras núpcias com o filósofo José Arthur Giannotti, o qual conheceu ainda nos tempos de estudante na USP. Já Hilda Hilst uniu-se a um artista, o escultor Dante Cesarini. E do ponto de vista de suas carreiras literárias, gozaram de boa recepção desde a estreia por parte de seus pares e da crítica especializada, sendo algumas delas inclusive premiadas – é o caso de Lélia Coelho Frota, laureada com o Prêmio Jabuti de Poesia em 1979. Quase sempre são referidas pelos especialistas como autoras de uma poesia com um alto teor de lirismo, interiorizada e em alguns casos até mesmo com pendores místico-religiosos, além de terem sido cultoras do soneto enquanto forma, principalmente no início de suas carreiras literárias.

Em muitos aspectos, assim como Narcisa Amália e Francisca Júlia no passado, essas poetisas foram uma exceção à regra de vida da maioria das mulheres brasileiras de sua época

ao contarem com privilégios diversos, tais como sua origem em famílias ricas e tradicionais, ou então remediadas pelo trabalho liberal, além de tudo o que advinha dessa situação: uma educação de altíssima qualidade dentro e fora do País; aprendizado de línguas clássicas e vernáculas; tempo de ócio e autocultivo garantido pela presença de governantas e empregados; acesso desde muito cedo a redes de contato nos meios profissionais, artísticos e culturais; facilidade de penetração em meios restritos como o mundo literário; indicação e nomeação para altos cargos públicos são alguns deles.

Mas isso não significa que estivessem totalmente isentas das regras e convenções sociais relativas ao seu gênero, e mesmo a ousada Hilda Hilst foi obrigada pela mãe, a “verdadeira dona do dinheiro”, a se casar oficialmente com Dante Cesarini para a manutenção de sua respeitabilidade social. E para além da influência do gosto, inclusive pessoal (mas que nunca é tão pessoal assim, porém construído socialmente), e das tendências literárias hegemônicas no período, acredito que essa necessidade de manutenção da respeitabilidade social se estendeu, de muitas maneiras, à poesia produzida por elas durante os anos 50. Além disso, imagino que certas escolhas estéticas e temáticas por parte dessas poetisas relacionavam-se também com as diversas expectativas sociais em relação a elas, no que concerne às concepções de gênero então em vigor. Vejamos o que se pode dizer sobre isso, focando em uma dessas vidas em particular: a de Maria Ângela Alvim.

6.8. DESPISTAMENTO ANGÉLICO

Maria Ângela Alvim (Figura 89) nasceu em 1926, proveniente de uma família de ricos fazendeiros do interior de Minas Gerais. Filha do escultor Fausto Alvim, era também irmã do diplomata e poeta Francisco Alvim (responsável por uma das reedições mais recentes de sua poesia completa), e da artista visual e poeta Maria Lúcia Alvim (igualmente incluída na seleção de André Seffrin). Em sua curta vida, publicou apenas um livro de poemas, *Superfícies*, em 1951. Tinha então 25 anos de idade. Católica fervorosa, foi devota e leitora da mística espanhola Santa Teresa d'Ávila (Figura 90)²⁶⁰, sendo outra de suas autoras de cabeceira a

²⁶⁰ Santa Teresa d'Ávila, ou de Jesus (1515 – 1582), é uma das personagens mais emblemáticas do Barroco Espanhol. De origem nobre, voltou-se para uma vida de isolamento e contemplação. Fundadora da ordem feminina das Carmelitas Descalças, é considerada uma das maiores místicas da História da Igreja Católica, tendo escrito livros sobre os passos do seu processo de ascese. Também compôs diversos poemas, nos quais falou desse mesmo processo de abandono do mundo e paulatina extinção do ego, em direção a uma experiência direta

mística contemporânea francesa Simone Weil. Acabou por suicidar-se no Rio de Janeiro em 1959, aos 33 anos de idade, vítima de uma moléstia psiquiátrica definida na época vagamente como “doença nervosa”, a qual parece ter impactado fortemente a sua poética com imagens depressivas, de niilismo e intuição da morte.

Kelen Benfenatti Paiva (2010, p. 67), estudiosa da vida e obra de Alvim, nos informa que a mesma chegou a encomendar às freiras beneditinas do mosteiro de Belo Horizonte uma edição artesanal de outro livro que pretendia ter publicado: *Barca do Tempo*. Ela também teria desejado tornar-se freira, mas uma vez fracassado esse intento, formou-se em Assistência Social na primeira turma da UFMG e prestou serviços para o SESI e o SENAC, procurando assim direcionar o que talvez compreendesse como sua principal vocação: o auxílio aos mais desfavorecidos e a busca por justiça social.

Paiva também nos conta que *Superfície* reunia apenas “28 poemas breves, de dois, quatro, cinco, seis e alguns de oito versos curtos, sem títulos”, e que o crítico Alexandre Eulálio o teria definido como a “caderneta de campo de uma sensibilidade acesa”. Já entre os poemas reunidos em *Barca do Tempo*, predominam os sonetos, tendo sua obra sido elogiada pela sofisticação sintática e caráter logopaico. E entre os componentes da rede de contatos das quais se valeu durante a sua breve trajetória profissional e literária, estavam figuras como o sociólogo e geógrafo Josué de Castro (autor do livro *Geografia da Fome*), o Padre Louis-Joseph Lebreton (nome de proa do movimento *Économie et Humanisme*), Lou Albert-Lasard (discípulo de Rainer Maria Rilke), além dos poetas brasileiros Jorge de Lima, Bueno de Rivera, Celina Ferreira e Carlos Drummond de Andrade.

de Deus, que obliteraria tudo o mais. Em 1970, o Papa Paulo VI a declarou “31ª. Doutor da Igreja”, o que fez dela a primeira mulher a receber esse tipo reconhecimento por parte da hierarquia eclesiástica. O título, sempre no masculino, é dado a teólog@s e escritor@s cuja exposição dos dogmas e doutrinas católicos são considerados exemplares e uma contribuição especial ao Magistério da Igreja. Depois dela, ainda no mesmo ano, Paulo VI declarou a dominicana italiana Santa Catarina de Sena como “32ª. Doutor da Igreja”. Se juntariam a elas, em 1997 e 2012, a carmelita francesa Santa Teresa de Lisieux (conhecida no Brasil como Santa Teresinha do Menino Jesus) e a beneditina alemã Santa Hildegarda de Bingen. Atualmente, a Igreja Católica possui 36 Doutores.

Figura 89. Retrato de Maria Lúcia Alvim (s/d)



Fonte: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2013/01/maria-angela-alvim/1926-1959.html?m=1>
(acesso em 09.01.22)

Figura 90. Imagem de Santa Teresa d'Ávila com barrete de doutor (s/d)



Fonte: <http://www.globalsistersreport.org/news/news/news/st-teresa-vilas-life-prayer-made-her-exceptional-pope-says> (acesso em 11.01.22)

Este último foi um grande admirador de Alvim, e segundo um depoimento da família da mesma, recuperado por Paiva (2010, p. 68 - 69), “ela teria levado Drummond a favelas da capital mineira”, sendo que “tal fato é recordado pelo poeta em um texto publicado na ocasião da morte da escritora: ‘Certa vez me fizeste subir a uma colina; no alto, um homem falava

desta vida; escutei-o sem convicção, toda minha escuta se concentrava em ti, no teu desejo de distribuir a paz, e que por um instante a criava”’. A poeta parece ter mesmo desejado para si uma “vida de santa” e é possível que Drummond realmente a tenha enxergado assim. Me pergunto se a sua admiração um tanto idealizada pela pretensa santidade da amiga pode ter influenciado a apreciação que também fez dos poemas da mesma, elogiando-a “pela concisão vocabular” e “pela habilidade em realizar o verso curto”, mas também por razões um tanto subjetivas, tais como “manter-se fiel a si mesma, só produzindo aquilo que seu espírito amadureceu profundamente e *depurou dos resíduos emocionais ou intelectuais* deixados pela vida” (os grifos são meus). Vejamos o que mais Drummond escreveu sobre Alvim, por ocasião da publicação de *Superfícies*:

(...) este livro acusa uma presença nova e marcante entre os poetas que surgem, e a qualidade especial de uma *natureza poética extremamente fina*, que sabe *selecionar os aspectos da realidade interior* e nos oferecer, com *sóbria dicção*, o resultado último de sua *experiência lírica*. Prevemos-lhe um belo futuro. (ANDRADE apud PAIVA, 2010, p. 69, os grifos são meus)

A obra poética de Alvim passou por algumas reedições relativamente recentes, como a publicada pela Editora da Unicamp em 1993. Mas isso não impediu que lhe acontecesse o que Paiva define como um “fenômeno comum na história de algumas mulheres escritoras que, em sua estreia no cenário das letras, gozam de certo reconhecimento e logo são esquecidas” (PAIVA, 2010, p. 70). A questão é que Alvim não foi realmente “canonizada” pela crítica especializada... masculina. Recebeu elogios de certos críticos e poetas amigos, é fato. Mas seu caso é diferente do de, por exemplo, Cecília Meireles, sobre o qual discutiremos mais adiante. Penso que autoras como Alvim gozaram, sim, de alguma recepção positiva no começo de suas carreiras nos anos 50, muito mais por suas origens e redes de contato, do que pelas características de fato presentes em suas obras. Sempre havia também uma dose de paternalismo nesses atos de reconhecimento provenientes da “generosa liberalidade” de certos *homens de letras*, além da idealização de suas *personas literárias* por parte dos mesmos. Isso significa que seus poemas sejam ruins ou menos importantes por isso? É óbvio que não. Mas, bem entendido, esses contatos pesaram. Porém, teriam pesado muito menos a depender do seu conteúdo. Só que diferentemente de Narcisa Amália e, até certo ponto, de Francisca Júlia, Alvim não se aventurou para fora dos temas e formas que dela se esperaria

enquanto uma *mulher de boa família* na conservadora sociedade mineira de seu tempo. Na verdade, foi bem mais ciente deles do que aquelas suas antecessoras.

Claro está também que Alvim produziu em total consonância com as tendências hegemônicas da poesia brasileira naquele início dos anos 50, leitora que era de Rainer Maria Rilke, Fernando Pessoa, Sá Carneiro, Augusto dos Anjos e Jorge de Lima, para além dos escritos místicos de Santa Teresa d'Ávila e Simone Weil. Sua poesia, definida igualmente como “mística”, está repleta daquela “visão trágica do mundo” e do seu consequente “sentimento de exílio” tão festejados por Seffrin naquela geração. E ainda segundo Paiva (Ibidem), sua obra é plena de “reflexões acerca da vida, da morte e da poesia”, ao tratar de temas como “a finitude da matéria, o estranhamento da vida, a angústia, a solidão e a loucura”:

Vida e obra se entrelaçam e a voz que ecoa nos versos de Maria Ângela Alvim se faz ouvir por gemidos. Não há gritos de dor, mas um sussurrar melancólico movido pela incompatibilidade com o mundo: “Não reconheço o meu mundo” (...). Incompatibilidade que se faz ouvir em outros momentos de sua poética (...) O tom introspectivo e reflexivo, característica marcante na obra desta poeta, está presente quando o tema é o próprio fazer poético. Ciente de que a arte poética não representa uma saída para os conflitos com a vida e com o mundo, não faz cessar a dor e a inquietude, não resolve os problemas do homem, a poesia se dá como forma de autoconhecimento. (...) Diante da incompatibilidade com o mundo e com os homens, a poesia parece ser abrigo a partir do qual busca exprimir-se; mais que isso, a poesia será parte do eu que segue consciente da precariedade de qualquer tentativa de se comunicar. (PAIVA, 2010, p. 71 – 72, os grifos são meus)

Ao “sussurrar” seus versos melancólicos e de negação do mundo, sempre voltada para sua realidade interior e para uma discreta e sóbria autorreflexão, ela tanto estava em plena consonância com as tendências literárias hegemônicas no Brasil dos anos 50, quanto fazia poesia de uma maneira “apropriada” e “permitida” a uma senhorita proveniente das elites agrárias mineiras. Ou até mais do que isso: fazia poesia “como respirava”, segundo relato idealizado da irmã Maria Lúcia Alvim. Ela teria sido então uma poeta silenciosa e intuitiva, “à procura antes do silêncio do que da palavra”, segundo o já referido crítico Alexandre Eulálio. Vejamos abaixo um de seus sonetos, “De tudo me afastei, por não querença”:

*De tudo me afastei por não querença
ou medo de demais querer a tudo
e de fixar em ócio a existência
o móbil ser ideal com que me iludo*

*E de tudo herdei minha inocência,
este sentido de não ser, agudo,*

vivo mistério e tão mortal ciência
que me aprendeu a ouvir o verso mudo.

*A vida não vivi, - hora distante
Que nunca se deteve em meu caminho.
A imagem vista em ver era bastante.*

Mas, se não sei nem mesmo o que devoro,
E me consome a mim, e é sozinho,
Suor de aurora, poesia, eu fui teu poro.
(In SEFFRIN, 2007, p. 30, os grifos são meus)

De fato, nesse poema de linguagem bastante enxuta, sem rodeios retóricos, mas de grande qualidade lírica, é mesmo possível constatar a sóbria dicção e depuração de “resíduos emocionais e intelectuais” de que falava anteriormente Drummond. Não se pode também ignorar a sua consciência de forma, sendo uma das características marcantes da poesia de Alvim, justamente a sua busca por concisão e pelo registro rápido de emoções fugidias. Tecendo considerações sobre o estilo da poeta, Isabelle Tanji (2017, p. 74) enfatiza sua opção por “temáticas intimistas” e por “versos cromáticos de forte implicação emotiva, avessos ao contato imediato com o cotidiano”. Além disso,

A carência de referentes concretos dá a Alvim uma de suas principais características: *a emotividade e a sensibilidade da palavra*. Este recurso propõe uma analogia entre som e imagem colaborando para aproximar a poesia de Alvim ao sentido de contiguidade entre o estado de alma do poeta e as poucas referências ao real perceptíveis em sua obra. (...) *o eu lírico parece impotente diante da vida e das coisas do mundo*. Seu filtro é a passagem inerte do tempo e a *constatação de que na poesia encontra um espaço para a reflexão e o refúgio deste mundo agressor* (...). A temática existencialista e o confronto do eu lírico com o mundo assume uma dimensão ontológica (...). Assim, *o viés intimista e a discussão do mundo, via reorganização sentimental, alinha Alvim à poesia introspectiva de Cecília Meireles* (Idem, os grifos são meus)

Cecília Meireles deve ter sido mesmo uma referência inescapável para essa geração de jovens mulheres poetas dos anos 50, uma vez que já era bastante conhecida e respeitada no cenário literário e cultural brasileiro, inclusive institucional, pelo menos desde a segunda metade dos anos 20. Por isso, acabo por fazer minhas também as palavras de Seffrin, quando esse diz que ela estava *mais presente do que se pensa*. Falaremos disso um pouco mais adiante. E tivesse sido realmente “canonizada” pela crítica masculina do período, tal como foi Meireles, talvez a vida de Alvim tivesse ganho ares definitivos de “legenda”: se não uma “vida de santa”, uma “vida de poetisa” (mais do que uma “vida de poeta”, digamos assim). Vida

vivida em uma direção em tudo oposta à vida da, por exemplo, sofisticada e mundana Hilda Hilst, bem mais próxima do imaginário e da sensibilidade do público leitor potencial nos dias de hoje.

Seu antigo amigo e admirador conterrâneo, Carlos Drummond de Andrade, ao ser informado de seu suicídio (total anticlímax para a vida de uma santa), se despediu dela nos seguintes termos:

Amiga: era manhã quando perguntei por ti; uma voz desconhecida respondeu que pela madrugada, silenciosamente, te haviam levado (...) As palavras que juntaste com ritmo próprio traziam esta indicação: Superfície. *Discrição de raiz, despistamento angélico*. Vinham de uma camada em que tudo é essencial e não necessita de palavras (...) Foste mais além. *Perdida em ti mesma, começaste a vagar numa região a que não sabemos chegar ainda, a que não corresponde expressão. Habitavas a ausência, país de espelhos que não refletem os rostos, nem mesmo os mais belos, como era o teu*. Ganharas a invisibilidade, dentro da aparência física (...) Agora nunca mais estarás fora do mundo, ou nele oculta. *Agora sei que teu nome era Busca e Passagem; há criaturas nascidas para buscar e passar, encerrando uma promessa contínua, rosa aberta no nada*. (ANDRADE apud PAIVA, 2010, p. 69, os grifos são meus)

Talvez seja por isso mesmo que a vida (e por extensão, a obra) de Hilst desperte curiosidade e interesse nos dias de hoje, e a de poetas como Alvim, já nem tanto. Se o que conta é uma biografia vendável, mais do que a obra do poeta em si, quanto mais glamour e escândalo, melhor. O tipo de “despistamento angélico” do qual ela se valeu na maior parte de sua breve vida e curta obra, recusando plena de culpa e pudor católicos o mundo ao seu redor, talvez já não impressionem tanto hoje em dia enquanto legenda de vida de poeta. As pessoas atualmente preferem os tabloides digitais às hagiografias impressas, mas nunca se sabe as voltas que o mercado literário ainda dará. Sua pequena e concisa obra, tão sóbria e tão contida, tão cheia de culpa católica e renunciante do redemoinho do mundo exterior, trazia em seu bojo também a opção por nele interferir da mesma maneira comedida e “negativa”, na chave de quem busca apenas alguma expiação pela via da caridade que auxilie no processo de ascese. Nada poderia estar mais longe do caráter utópico e “positivo” da poesia concreta, com seu projeto de transformação das sensibilidades para um mundo então em franca metamorfose pela via da tecnologia e da economia: *uma poesia nascida do desígnio e voltada ostensivamente para fora, em direção do mundo e não contra ele*. Mas se os poemas de Alvim estavam repletos de psicologismo(s) e misticismo(s), estavam igualmente longe de serem meramente prolixos e sem consciência de forma.

6.9. PRESENÇA DE CECÍLIA

Porém, falemos agora de Cecília Meireles, que não estava apenas mais presente do que se imagina, como afirmou Seffrin. Ela *ainda está* presente, e muito: nenhuma outra poeta brasileira gozou de tanto espaço e interesse por parte da crítica especializada e da erudição acadêmica, produzida a princípio por homens, mas posteriormente também por mulheres, e isto praticamente desde o começo de sua profícua carreira. Por tabela, sua obra continua a ser estudada nas universidades, além de organizada e publicada em diversas edições comerciais, e pode facilmente ser encontrada nas prateleiras de qualquer livraria do País. E isso digo por experiência própria: em 2019, eu estava na cidade do Rio de Janeiro em férias, mas aproveitando também para visitar suas boas livrarias em busca de obras de e sobre Gertrude Stein (quase impossíveis de se encontrar em qualquer lugar do Brasil), entre outros temas relevantes para essa tese. Em uma delas, no bairro de Botafogo, especialmente famosa inclusive fora do Rio, dei de cara com um certo arranjo nas estantes que me chamou a atenção na hora, e não pude deixar de fotografá-lo como uma espécie de “nota visual” (Figura 91).

Apertados uns contra os outros do lado esquerdo, estavam diversos livros de “mulheres que escrevem poemas”, e do direito, os de Cecília Meireles. Toda uma multidão de autoras arroladas de maneira completamente anônima sob uma classificação genérica, contraposta à única poeta que parecia “merecer” ser referida pelo próprio nome. Logo atrás dos livros de Meireles se pode ver uma fotografia P&B da então jovem Hilda Hilst, com um olhar que a situação me fez perceber entre entediado, aborrecido e um pouco ansioso: estaria ela cansada de “esperar na fila” para ter seu próprio espaço, devidamente etiquetado, nas prateleiras daquela loja? Como dito antes, penso ser ela uma forte candidata à canonização crítica, acadêmica e comercial completa pela qual Meireles passou. Mas isso porque, nós veremos aqui, os tempos e as sensibilidades já são outros...

Figura 91. Prateleira de uma livraria carioca do bairro de Botafogo (2021)



Fonte: acervo pessoal do autor

De qualquer maneira, pergunte-se ainda hoje em uma enquete nas ruas quais nomes de “poetisas brasileiras” os transeuntes se lembram de cara, e é quase certo que o dela seja o primeiro na boca das pessoas com um mínimo de cultura geral. Talvez seja mesmo o único. Hilst não deverá ser muito citada, se for. Francisca Júlia, ainda menos. Os mais jovens talvez se lembrem de Ana Cristina César, uma outra poeta em pleno processo de canonização por certa crítica especializada e pelas grandes editoras comerciais. E isso porque, entre outros motivos, as obras de Meireles ainda constam entre as obrigatórias para os vestibulares mais concorridos do País, e seu processo de canonização transcendeu e muito o mundo da poesia e da literatura, o que fez dela umas das duas únicas mulheres brasileiras “reais” a terem os seus rostos estampados em cédulas da moeda nacional em alguma época da nossa história (a outra foi a Princesa Isabel, tão festejada e idealizada como “libertadora dos escravos”).²⁶¹ Não

²⁶¹ A saber, a antiga nota de 100 Cruzeiros (vide imagem de capa do presente capítulo). Tanto a frente quanto o verso da cédula portam imagens que se referem à atuação de Meireles não só enquanto poeta, mas também enquanto educadora, escritora infanto-juvenil e pesquisadora de Folclore. Em tempo, outras figuras de mulher, para além da alegoria da “República”, também estamparam cédulas no Brasil: a “baiana” e a “mulher rendeira”. Mas essas não eram pessoas *de facto*, e foram evocadas em uma chave folclórica e idealizada. São menos pessoas, e muito mais estereótipos culturais que não pareceriam estranhos à própria Meireles. Em tempo, as efígies de outros poetas, todos homens, também estamparam cédulas no Brasil: Mario de Andrade na nota de 500 mil Cruzeiros e 500 mil Cruzeiros Reais, Machado de Assis na nota de 1.000 Cruzados e Carlos Drummond de Andrade na nota de 50 Cruzados Novos. Já a efígie da Princesa Isabel podia ser encontrada nas notas de 50 Cruzeiros (1944 – 1972), 0,05 Cruzeiros Novos (1967 – 1972) e 200 Cruzeiros (1981).

consigo imaginar “honra maior” em um País onde o dinheiro ainda ostenta a frase “Deus seja louvado”.

A poeta, por tudo isso, talvez dispensasse maiores apresentações, mas a pequena síntese biográfica realizada por Alexei Bueno, transcrita logo abaixo, pode ter alguma utilidade e nos ajudar a refletir um pouco melhor sobre sua vida e trajetória. Carioca de origem luso-açoriana, ela estava em plena atividade durante os anos 50 até novembro de 1964, quando veio a falecer. Sua obra, veremos também mais adiante, dialogou com formas ibéricas tradicionais tais como o *romance* e o *cancioneiro*, mas tinha como primeiras matrizes o parnasianismo que veio a posteriormente rejeitar, e o simbolismo do qual nunca realmente se afastou:

Cecília Meireles (1901-1965) nasceu no Rio de Janeiro, de família, pelo lado de sua mãe, de origens açorianas. Tendo perdido o pai ainda antes do nascimento, e a mãe aos três anos de idade, foi criada por sua avó materna, D. Jacinta Garcia Benevides. Ainda *estudante na Escola Normal* estreou com *Espectros*, em 1919, livro inencontrável por muitos anos, até a sua redescoberta e edição fac-similar por intermédio de Antonio Carlos Secchin. *Casou-se, em 1921, com o artista plástico português Correia Dias*, com quem teve três filhas. *Viúva, voltou a casar-se em 1940 com Heitor Grillo. Educadora, folclorista, jornalista, exerceu a mais dinâmica atividade nos assuntos culturais brasileiros durante toda a sua vida.* Se *Espectros*, publicado aos 18 anos, *compõe-se de 17 sonetos (um em alexandrinos, os outros em decassílabos) de corte parnasiano, sobre personagens bíblicos ou históricos, formalmente muito bem feitos, seus dois livros seguintes, Nunca mais... e Poema dos poemas*, de 1923, e *Baladas para El-Rei*, de 1924, *marcavam uma derivação evidente para uma estética neo-simbolista.* Sua obra madura se inicia, no entanto, como ela mesma deixou claro ao organizar, em 1958, sua *Obra poética*, com *Viagem*, publicado em Lisboa, em 1939. (BUENO, 2007, p. 316, os grifos são meus) ²⁶²

Bueno afirma ainda em *Uma História da Poesia Brasileira* (2007, p. 316), que Meireles é a “*maior poetisa brasileira de qualquer época, senhora de um estilo completamente pessoal dentro do Modernismo brasileiro*” (os grifos são meus). Para esse autor, ela também produziu “*o que de mais próximo à noção de poesia pura se escreveu no Brasil*” (os grifos são meus), seja lá o que isso possa querer dizer... Afinal, quando a poesia é “pura”? E “pura” em relação a quê? Além disso, insiste em denominá-la *poetisa* (Idem), mesmo depois de destacar que “o segundo poema de *Viagem*, ‘Motivo’, se tornou uma espécie de brasão da autora”:

²⁶² Bueno se confundiu em relação a certas datas referentes à vida da poeta: a mesma se casou com Correia Dias em 1922, e veio a falecer em 1964. Na verdade, *Baladas para El-Rei* foi publicado em 1925, sendo que em 1965 ela recebeu postumamente o “Prêmio Machado de Assis” da Academia Brasileira de Letras pelo conjunto de sua obra.

*Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.*

*Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.*

*Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço,
- não sei, não sei. Não sei se fico
ou passo.*

*Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
- mais nada.*
(In MOISÉS, 2021, p.481, os grifos são meus)

Autores como Bueno parecem achar importante destacar a “diferença” da poesia feita por mulheres através desse termo que, como já dito antes, acaba trazendo em si um sentido de exceção, dependência e inferioridade hierárquica. Muito provavelmente, Meireles se orgulhava dessa diferença, e duvido muito que enxergasse na palavra *poetisa* os sentidos depreciativos que encontramos nela hoje. De qualquer maneira, assim como Narcisa Amália no fim do século XIX, ela afirmou-se aqui como *poeta*, mas também como *irmão das coisas fugidias*.

E se Amália entendia a razão de ser do bardo na voz de denúncia da dor dos que não tinham voz (e isso é uma missão tanto para homens quanto para mulheres), o eu lírico de Meireles em “Motivo” apresenta-se como um ser transcendente e em estado de nirvana: *livre de todos os apegos e que existe estoicamente em um mundo que sabe transitório, mas que aceita plenamente enquanto tal*. Para esse eu que alcançou o estado de *não-eu*, classificações de gênero não deveriam mesmo fazer mais sentido: *ele/a não é, ele/a está*. Se agora canta, um dia estará mudo/a. E isso é tudo. Desta feita, se poderia dizer, já não é mais poeta nem poetisa: *é poeta comum de dois, sem gênero definido e sem nome*. E em vias de esvanecimento. Porém, fica também a dúvida se, nesse poema tão famoso, Meireles não cunhou para si um fictício eu lírico masculino dessexualizado, um pouco à maneira de Francisca Júlia e por razões semelhantes.

Seja como for, esse tipo de procedimento de Meireles como artista não impediu que sua obra fosse apreciada frequentemente em termos generificados, como já estamos a perceber. Além disso, sua atuação concreta na sociedade brasileira e no mundo deu-se sempre nos espaços *considerados lícitos para uma mulher* portadora de ambição intelectual e artística, a partir de sua formação inicial na Escola Normal e sua posterior atuação profissional enquanto professora e em altos cargos públicos federais relacionados à Educação e à Cultura. Pertencente a uma geração bem anterior à de Gilda de Mello e Souza, Meireles só tinha as vias do normalismo e do casamento com um “homem liberal” para chegar à ágora, e delas fez um extraordinário uso - talvez tenha sido a mais bem-sucedida entre as mulheres de sua época nesse intento, e um modelo de conduta inclusive (ou principalmente) poética para suas congêneres.

Ainda adolescente, ganhou das mãos do próprio Olavo Bilac (então Inspetor Escolar do Distrito Federal) uma medalha de ouro por ter concluído com distinção o curso médio, formando-se depois professora pelo Instituto de Educação e dando aulas em escolas oficiais do Distrito Federal. Como toda moça de boa família, estudou línguas e ingressou posteriormente no Conservatório de Música. Em 1922, ano da eclosão do modernismo em São Paulo, casou-se com o artista plástico português Fernando Correia Dias aos 21 anos. Em consonância com sua formação na Escola Normal, publicou livros didáticos e infanto-juvenis, mas também escreveu e publicou uma tese. Envolveu-se ativamente no movimento por reformas no sistema educacional e dirigiu uma página diária dedicada a assuntos educacionais no *Diário de Notícias*. Criou uma biblioteca especializada em literatura infantil, e fez conferências em Lisboa e Coimbra. Em 1936, durante a Era Vargas, dirigiu a revista *Travel in Brazil* como funcionária do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural²⁶³, sendo logo depois nomeada professora de Literatura Luso-brasileira na recém-criada Universidade do Distrito Federal. Em 1938, recebeu o Prêmio Olavo Bilac de Poesia da Academia Brasileira de Letras com o livro *Viagem*, e em 1940, lecionou Literatura e Cultura Brasileiras na Universidade do Texas, proferindo também conferências sobre Literatura, Folclore e Educação no México.

Viúva, casou-se em segundas núpcias com o agrônomo Heitor Vinícius da Silveira Grillo em 1940, sendo que em 1941 passou a escrever crônicas para o jornal *A Manhã*, no Rio de

²⁶³ Esse órgão, depois da instauração do Estado Novo, foi transformado no Departamento de Imprensa e Propaganda durante a ditadura varguista. Cecília Meirelles já não estava ligada a ele após a mudança.

Janeiro. Colaborou também com diversos outros jornais, tais como a *Folha da Manhã*, *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*, todos na capital paulista. Em 1952, recebeu o Grau de Oficial da Ordem do Mérito no Chile, e em 1954 o título de *Doutor Honoris Causa* da Universidade de Dehli, na Índia. Escreveu ainda crônicas para o programa *Quadrante*, da Rádio Ministério da Educação e Cultura, e para o programa *Vozes da Cidade* da Rádio Roquette-Pinto. Suas derradeiras obras foram o livro de poemas infanto-juvenis *Ou isto ou aquilo*, com ilustrações de Maria Bonomi, e o livro de crônicas *Escolha o seu sonho*.

Ou seja, ela *jogou segundo as regras* pré-determinadas para as mulheres de sua época, e conseguiu mesmo assim *ganhar o jogo*. Mas se os homens de seu tempo-espaço não quisessem, ela teria ganho mesmo assim? É provável que não. O que, ressalto mais uma vez aqui, *nada tem a ver com a grandeza de sua obra poética, ou mesmo com a importância de sua atuação enquanto pesquisadora de Folclore e autora da área de Educação*. Ressalte-se que ela também pôde contar com a atenção de uma figura como Olavo Bilac, e com a cumplicidade de um marido artista, por exemplo. Até antes do início da Ditadura Vargas, ela teve oportunidade de ocupar cargos públicos importantes nas suas áreas de atuação profissional. Envolveu-se com pesquisas sobre Folclore, uma área infelizmente em consonância com o populismo varguista, preocupado em cunhar uma imagem homogênea de “brasilidade” para usos políticos.

Massaud Moisés (2012, p. 486) afirmou ter “*a certeza de que estamos perante a mais alta voz feminina da poesia brasileira até hoje aparecida*” (os grifos são meus). Para além disso, ela foi a *única* poeta selecionada e incluída por ele na famosa antologia crítica *A Literatura Brasileira através dos Textos*. Em tempo, o autor também se refere a ela como poetisa, e essa sua declaração é tão forte quanto as de Bueno transcritas acima, porque expressam uma espécie de *juízo definitivo*, fechando assim as portas para novas apreciações de mulheres poetisas esquecidas do passado, e ao mesmo tempo afirmando que nenhuma outra poeta do presente ou do futuro poderia a ela se igualar, muito menos ultrapassar. Como se poderia afirmar semelhante coisa? Moisés e Bueno parecem ter incorporado certos discursos críticos anteriores (tais como o de Mário da Silva Brito, que veremos logo adiante), convertidos quase que em uma espécie de *senso comum acadêmico*, o qual acabou ajudando no apagamento das obras de tantas outras poetisas brasileiras. Ou teriam sido todas elas apenas um bando de “capadócias”? E para além disso, a insistência de

ambos no uso do termo poetisa, penso eu, significa bem mais do aparenta, ou do que eles aparentam querer dizer. Porém, sigamos.

6.10. GILKA E O PÊSSEGO

Além da Educação e do Folclore, Meireles lidou a vida toda com temas e imagens relacionados à Espiritualidade (muitas vezes voltando seus olhos para o Oriente), dando a eles um tratamento intimista e melancólico calcado em elementos simbolistas, principalmente a musicalidade: ela teria tocado “os limites da música abstrata”, segundo Alfredo Bosi (2013, p. 492), partindo de “um certo distanciamento do real imediato” que “nortearia os processos imagéticos para a sombra, o indefinido, quando não para o sentimento de ausência e do nada” (Idem, p. 493). Mas não seria toda música, por natureza, abstrata? De qualquer forma, o título de seu primeiro livro de sonetos parnasianos, era, por exemplo, *Espectros*. Porém, na década de 50, seu interesse pela espiritualidade se tornou ainda mais intenso, e ela foi buscar inspiração em narrativas do Catolicismo Romano, publicando o *Pequeno Oratório de Santa Clara* em 1955, e o *Romance de Santa Cecília* em 1957, mesmo ano do seu ensaio *A Bíblia na Poesia Brasileira*. Em 1959, publicou *Eternidade de Israel*, e em 1962, a antologia *Poesia de Israel*. Já o *Oratório de Santa Maria Egípcíaca*, talvez a sua “legenda de santos” mais famosa, foi composta também em 1957, mas publicado postumamente em 1996.

Meireles também era profundamente interessada em recuperar e revisitar de maneira muito particular formas poéticas mais tradicionais, voltando-se muitas vezes à sua herança portuguesa e, por extensão, ibérica. Sobre esses tópicos, Massaud Moisés (2012, p. 485 – 486) destacou a sua “dicção lusitanizante” e a “sensibilidade afinada com a velha tradição lírica peninsular”, que “parece ressuscitar a atmosfera plangente do lirismo trovadoresco, incluindo o gosto do paradoxo presente nas cantigas medievais”. Também enfatizou “a marginalidade de Cecília Meireles no tocante ao vanguardismo da geração de 22”. E, de fato, ela acabou por colaborar com a revista carioca *Festa*, juntamente com Tasso da Silveira, Adelino Magalhães, Andrade Muricy e Murilo Araújo²⁶⁴, grupo que segundo o crítico Mário da Silva Brito (1968, p.

²⁶⁴ Alfredo Bosi (2012, p. 493) não crê que essa ligação temporária de Meireles com os poetas de *Festa*, e “com o neossimbolismo que este pregava como fórmula para esconjurar o ‘perigo’ modernista”, deva ser levada em grande consideração. Ainda segundo ele, “Cecília esteve próxima do círculo de Tasso da Silveira e Andrade Muricy, compartilhando com eles o culto a Cruz e Sousa e a Alphonsus, então na penumbra; e, por certo, há ressonâncias de ambos nos seus primeiros versos (...). Mas é também verdade que Cecília renegou essa fase ao

24), desejava “a renovação baseada em um pensamento filosófico, político e religioso” sob uma diretriz “espiritualista”, vendo-se como “reação ao nativismo dominante, e ainda, à preocupação pelo formalismo e ao pragmatismo das escolas literárias bem como ao desleixo da composição e aos seguidos apelos ao subconsciente”. Era, portanto, também um movimento de reação ao modernismo de Oswald de Andrade. Ainda segundo Brito:

Cecília Meireles colaborou na revista “Festa”, *órgão de reação ao modernismo desenfreado e que reclamava para a poesia nova a espiritualidade que lhe faltava*. Mas, na verdade, não se filiou a nenhuma corrente. *Figura solitária, buscou em todas as fontes os recursos que melhor servissem ao seu ideal poético*. Aproveitou-se das lições do *gongorismo, do romantismo e do parnasianismo, do simbolismo e do surrealismo*. (...) Manejou todos os ritmos e métricas e se utilizou da sintaxe e do vocabulário mais variados, sempre interessada em dar a melhor ordem aos seus versos. De certo modo, *representou a cristalização das experiências vividas pela poesia brasileira, depurando-as pela construção conscienciosa da forma*. (Idem, p. 169, os grifos são meus)

Brito classificou a poesia de Meireles como “*intemporal, diáfana e cristalina*, e, além de *nobre e discreta, delicada e dotada de musicalidade que lhe acentua a leveza*” (Ibidem, p. 170, os grifos são meus). Mais ainda, para ele, a poeta (que ele chama sempre de poetisa, antecipando no tempo Moisés, Bueno e tantos outros) é “*artífice extremamente hábil e espírito selecionador*”, a qual “*manifesta-se praticamente através de solilóquios e, se se inspira na natureza, manipula os dados sensoriais, concretos, de modo a torná-los abstratos e subjetivos*” (Ibidem, os grifos são meus). A poesia de Meireles seria então “*aérea e fluída, (...) paira acima do drama contemporâneo, e, assim, não se insere no momento histórico*” (Ibidem, os grifos são meus).²⁶⁵ É impossível não perceber as diversas semelhanças entre essas apreciações de Brito sobre Meireles, e as de Drummond sobre Maria Ângela Alvim que apresentamos anteriormente. Mas de uma terceira poeta, contemporânea de Meireles, se podemos dizer com certeza que compartilhou com ela de uma bagagem parnasiana e simbolista, além de igualmente parecer não ter dado ouvidos aos chamados de um

excluí-la da sua Obra Poética, e que do programa de *Festa*, polêmico e confessional, nada restou na temática da poetisa, salvo, talvez, certo tradicionalismo nas opções estéticas da maturidade”.

²⁶⁵ Coisas semelhantes foram ditas de outra poeta da mesma época, a mineira Henriqueta Lisboa, grande amiga de Cecília Meireles. Segundo o mesmo Brito (1968, p. 69), ela “atravessou incólume o período agudo das polêmicas modernistas, sem pagar tributo às exaltações nacionalistas e nem tampouco às experiências formais de maior ousadia” (1968, p. 221). Assim como Meireles, Lisboa partiu de um *background* simbolista e foi criadora de uma poética “límpida, diáfana, serena e musical”, “expulsando o sentimentalismo e substituindo-o pelo sentimento”, optando por uma linguagem “alusiva, depurada, rigorosa”.

“modernismo desenfreado”, também se pode dizer que o melhor de sua poesia esteve bem longe de ser (para o desgosto dos mandarins masculinos das letras brasileiras de ontem e de hoje) intemporal, nobre, discreta, diáfana, aérea, leve, delicada, abstrata, subjetiva e fora do momento histórico.

A carioca Gilka Machado (Figura 92) foi por muito tempo marginalizada e esquecida, dada a sua origem racial e social, mas talvez principalmente pela franqueza com que tratou, em diversos poemas, de uma série de temas-tabu relacionados à condição social feminina, interditados a ela pelo discurso de autoridade masculino de sua época. Penso que a ensaísta argentina Beatriz Sarlo pode voltar a contribuir com as minhas digressões aqui, quando reflete sobre a trajetória de três importantes prosadoras/poetas de seu país, atuantes entre os anos 20 e 30: Norah Lange, Alfonsina Storni e Victoria Ocampo. Para tanto, ela revisitou alguns artigos do escritor Brandán Caraffa para a revista vanguardista *Proa*.

Ao escrever sobre as pessoas e a obra de Lange e Ocampo, esse autor afirmou que “essas duas mulheres, uma *tão assustadoramente menina*, outra *tão sabiamente feminina*”, marcaram, “com um *gesto inconsciente de vestais*, o momento mais claro de *nossa evolução espiritual*” (CARAFFA apud SARLO, 2012, p. 128-129, os grifos são meus). Sobre isso, ainda segundo Sarlo:

Brendán Caraffa faz o discurso da sociedade sobre as mulheres, e é provável que não tivesse outro que lançar mão: *aceitas, discutidas, aduladas, mas mantidas em seu lugar*. (...) Apesar de já ser admissível que as mulheres escrevam, elas devem fazê-lo enquanto mulheres, ou melhor, destacando que, ao escrever, não contradizem a característica básica de seu sexo. *O homem é cultura, a mulher é natureza. A mulher corrige as operações que o homem realiza com a cultura (partir, enfrentar os outros com ismos e tendências): ela não divide, conserva; age no rio da evolução e não na torrente da quebra*” (SARLO, 2012, p. 129-130, os grifos são meus)

Não é possível furtar-se às semelhanças entre as opiniões de Caraffa sobre Lange e Ocampo e as de Brito sobre Meireles e Lisboa. Ambos valorizaram as obras dessas autoras pelo que apresentam de *oposto*, ou então de *conciliatório* aos “ismos” mais radicais de seus países, além de sua tendência a *relerem e se valerem de formas tradicionais* recuperadas do passado. Além disso, ao produzirem poemas “espirituais, intemporais, leves, diáfanos, nobres e discretos”, elas estariam em acordo com o que se esperaria de uma *mulher respeitável*, que escreve, mas *sabe o seu lugar* como alguém que *tem a permissão* para escrever: manter-se

pura, sábia e virtuosa como uma *vestal* (Figura 93).²⁶⁶ Ou seja, “feminina” segundo os critérios dos homens, mesmo em uma seara dita “masculina”. Basta a descrição “descarnada” e “transfigurada” feita de Nora Lange por Jorge Luis Borges, para se entender a imposição tácita dessa “vestialidade” para uma mulher prosadora/poeta durante aquelas décadas:

(...) notável pelo duplo resplendor de suas tranças e de sua altiva juventude, leve sobre a terra. *Leve e altiva e fervorosa, como bandeira que se completa no vento, era também sua alma.* (...) vimos que *sua voz era semelhante a um arco que sempre acertava no alvo, e que o alvo era uma estrela.* Quanta *límpida eficácia* nesses versos de menina de quinze anos! (BORGES apud SARLO, 2012, p. 131, os grifos são meus)

Já Storni, definitivamente, estava muito longe desse descarnamento e transfiguração. Sem o capital cultural de Lange (cuja família já fazia parte de círculos literários e intelectuais, o que prosseguiu com o seu casamento com o poeta Oliverio Girondo) e social de Ocampo (a qual fazia parte da alta sociedade argentina e teve uma vida bastante cosmopolita), era a completa antítese das duas:

Alfonsina é um caso simetricamente oposto. *Ela não apaga sua sexualidade nem sua sensualidade, e ainda as converte no centro temático de sua poesia.* No que tange ao biográfico, ela não tinha como conseguir, com êxito, apagar nada: Alfonsina chega a Buenos Aires, em 1912, aos vinte anos, grávida de um filho, solteira e sozinha. (...) *Na sua poesia, os papéis sexuais tradicionais se invertem e rompe-se com um conjunto de imagens atribuídas à mulher.* Se do ponto de vista literário não traz informação formal, é inegável o novo repertório temático (...). *Sua poesia não será apenas sentimental, mas também erótica; sua relação com a figura masculina não será apenas de submissão ou queixa, mas também de reivindicação da diferença;* os lugares da mulher, suas ações e suas qualidades aparecem renovados, *na contramão das tendências da moral, da psicologia das paixões e da retórica convencionais*” (SARLO 2012, p. 143-145, os grifos são meus)

²⁶⁶ Sacerdotisas consideradas fundamentais para a manutenção da ordem social do Império Romano, porque responsáveis pela manutenção do Fogo Sagrado de Vesta: uma deusa virginal como Atena, porém doméstica e reclusa, considerada como a personificação da estabilidade dos lares romanos e com ela de seu modelo patriarcal de organização. Viviam em um palácio especialmente construído e mantido pelo Estado Romano, sendo treinadas pelas mais antigas e experientes no incomum templo circular dedicado àquela deusa, localizado no centro do Fórum Romano. Tinham o compromisso sagrado de permanecerem virgens durante toda a sua vida sacerdotal, que costumava acabar por volta dos 40 anos. Adaptado do roteiro de GREENFIELD, Peta. *Who were the Vestal Virgins, and what was their job?* In: https://www.ted.com/talks/peta_greenfield_who_were_the_vestal_virgins_and_what_was_their_job/transcript?language=en (acesso em 01.11.21)

Figura 92. Retrato de Gilka Machado (s/d)



Fonte: http://obviousmag.org/coisas_de_dri/2017/resgate-de-memoria-quem-foi-gilka-machado.html (acesso em 17.01.22)

Storni tem, na verdade, muito mais em comum com Gilka Machado: ambas compartilharam uma biografia marcada pela origem humilde, relativo sucesso entre os leitores e o posterior desprezo da crítica dita especializada. E se Storni tinha como matéria-prima aquilo que pôde extrair do romantismo tardio de suas parcas leituras, Machado trabalhou principalmente a partir de um substrato decadentista, pós-simbolista.

Storni nasceu na Suíça, imigrou com a família para o interior da Argentina e foi mãe solteira. Já Machado (1893 – 1979) nasceu no bairro carioca de Estácio de Sá, proveniente de uma família de músicos, poetas-repentistas e atores de palco e rádio de origem afro-baiana. Sua estreia literária se deu através de um concurso do jornal *A Imprensa*, quando seus poemas ocuparam, simultaneamente, os três primeiros lugares. Mas não tardou para que a crítica da

época, segundo a pesquisadora Maria Lúcia Dal Farra (2017, p. 18), a classificasse como uma “matrona imoral” pelo teor “positivamente erótico” de sua poesia, mas também não se acreditar que fosse a real autora dos mesmos, já que era sempre a sua mãe quem ia buscar os prêmios: ela tinha apenas 14 anos de idade! Vejamos um de seus antigos sonetos, da série que intitulou de “Noturnos”, os quais incomodaram tanto a moral vigente da época:

É noite. Paira no ar uma etérea magia;
nem uma asa transpõe o espaço ermo e calado;
e, o tear da amplidão, a Lua, do alto, fia
véus luminosos para o universal noivado.

Suponho ser a treva uma alcova sombria,
Onde tudo repousa unido, acasalado.
A Lua tece, borda e para a Terra envia,
finos, fluídos filós, que a envolvem lado a lado.

Uma brisa sutil, úmida, fria, lassa,
Erra de quando em quando. É uma noite de bodas
Esta noite... há por tudo um sensual arrepio.

Sinto pelos no vento... é a Volúpia que passa,
flexuosa, a se roçar por sobre as cousas todas,
como uma gata errando em seu eterno cio.
(MACHADO, 2017, p. 111, os grifos são meus)

Seu primeiro livro, *Cristais Partidos*, foi publicado em 1915, quando tinha 22 anos. Nele, incluiu um longo poema dedicado a Francisca Júlia (principal referencial de poeta mulher bem sucedida de sua época), intitulado “Ânsia de Azul”. Seguem abaixo alguns fragmentos do mesmo:

(...)
Lindas manhãs azuis,
manhãs em que, qual um zumbido
de tão intensa, a luz
soa por todo o ambiente, ecoa-me no ouvido,
e o sol no alto espreguiça as múltiplas antenas,
quente, lúcido e louro
como um enorme besouro
(...)
E que gozo sentir-me em plena liberdade,
longe do jugo atroz dos homens e da ronda
da velha Sociedade
- a messalina hedionda
que, da vida no eterno carnaval,
se exhibe fantasiada de vestal!
(...)
De que vale viver

*Trazendo, assim, emparedado o ser?
Pensar e, de contínuo, agrilhoar as ideias,
Dos preceitos sociais nas torpes ferropneias;
Ter ímpetos de voar,
Porém permanecer no ergástulo do lar
Sem a libertação que o organismo requer;
Ficar na inércia atroz que o ideal tolhe e quebranta...*

.....
*Ai! antes pedra ser, inseto, verme ou planta,
Do que existir trazendo a forma de mulher
(...)*

(MACHADO, 2017, p. 56 – 59, os grifos são meus)

Dal Farra (2007, p. 26) defende a tese de que, através do poema acima, a então muito jovem e ousada estreante Gilka Machado teria questionando o eu lírico masculino, mas emasculado, criado por sua predecessora para obter autorização social para escrever e publicar poesia. A “impassibilidade neutra” de Francisca Júlia, ainda segundo essa mesma autora, foi questionada por Machado justamente pelo que tinha de “feminilidade interdita”, e para a qual urgia se obter “alforria”. Ela vai ainda mais fundo na questão (Idem, p 23, os grifos são meus) ao afirmar que a obra de Machado “inaugura, na literatura brasileira, uma tradição que *converte a mulher, de musa, a sujeito do discurso*”. De fato, Machado ousou pisar em territórios onde Francisca Júlia jamais teria sequer sonhado: se a primeira trabalhou para que as mulheres brasileiras *pudessem* escrever, a segunda lutou para que *se* escrevessem.

É importante ter em mente também que foi bem do epicentro das acaloradas discussões sobre os direitos civis e políticos femininos no País que Machado escreveu e publicou os seus primeiros poemas: em 1910, aos 17 anos, ela envolveu-se diretamente na criação do Partido Republicano Feminino, unindo-se então ao grupo da educadora e sufragista Leolinda Daltro. Paralelamente, naquele mesmo ano, casou-se também com o poeta e jornalista Rodolpho Machado, de origem humilde, mas tornou-se viúva aos 30 anos e com dois filhos pequenos: Hélio e Heros.

Seu marido não lhe deixou nem herança, nem poupança. Dessa feita, Machado precisou encontrar um meio de vida para sustentar as crianças, mas a fama de “matrona imoral” lhe fechou quase todas as portas: acabou por aceitar trabalhar por um tempo como diarista na Central do Brasil, abrindo posteriormente uma pequena pensão graças a um

empréstimo obtido por influência de amigos, onde também era cozinheira.²⁶⁷ Antes, chegou a gozar de algum reconhecimento por parte de seus pares, como quando foi incluída por Andrade Muricy e Tasso da Silveira entre os colaboradores do grupo que publicou a revista *Festa*, ao lado de Cecília Meireles.

Mas é revelador o silêncio de Mário da Silva Brito sobre esse fato, na obra da qual apresentei fragmentos mais acima, sendo que a pena imposta a Gilka Machado pelo crime de não se fazer *totalmente* vestal foi grande: *a entrada negada no cânone e o (quase) total apagamento*. Afinal, mesmo mantendo-se alheia aos chamados de um “modernismo desenfreado”, ela não poderia ter escrito os poemas que escreveu, os quais falava francamente de “desejo, opressão das mulheres, e denunciavam o machismo” (DUARTE, 2012, p. 425). O destino então lhe trouxe dolorosos reveses:

(...) na altura de sua viuvez, *Gilka, de poetisa*²⁶⁸, se converte em cozinheira, trabalhando para os poetas simbolistas, seus colegas de profissão, servindo comida de pensão para Tasso da Silveira e para Andrade Muricy, tornados, então, seus clientes. Reparo que, nessas circunstâncias adversas, desloca-se o eixo de suas atividades: *Gilka não é mais nem a colega ou nem a musa dos simbolistas: é aquela que, para sobreviver, os serve (...) há uma mudança decrescente no grau nos seus relacionamentos literários: ela torna-se a criada, a empregada, a que tem um pé no fogão*. (DAL FARRA, 2017, p. 29 – 30, os grifos são meus)

Há mesmo um episódio bastante revelador dessa “mudança de lugar” sofrida por Machado graças à sua fama de “matrona imoral” e sua então condição de pobreza, mas também de como funcionavam as relações sociais e a atribuição de prestígio em certos círculos de intelectuais no Rio de Janeiro do período, no que concerne às questões *étnico-raciais*. Ele foi narrado pelo médico e escritor eugenista Afrânio Peixoto (defensor da não-imigração de pessoas negras ao Brasil) ao jornalista e político Humberto de Campos, protagonista do mesmo no ano de 1930, como se segue:

²⁶⁷ Os sacrifícios de Machado para criar sozinha os seus dois filhos valeram a pena, afinal: Hélio se formou em Direito, tornando-se assessor jurídico do Estado da Guanabara. Já Heros formou-se bailarina clássica. Adotando o nome artístico de Eros Volúcia, tornou-se famosa no exterior por seu “estilo brasileiro” de dançar. Posteriormente, foi nomeada professora de coreografia do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura.

²⁶⁸ É importante notar que Dal Farra, mesmo sendo mulher, também se refere a Gilka Machado pelo primeiro nome e pelo termo poetisa, da mesma maneira que Bosi, Moisés, Bueno e outros pesquisadores homens fazem. Não cabe a mim aqui prescrutar suas razões para isso, mas espero ter deixado claro em outras partes desta tese as razões de minha opção por me referir às poetisas sobre quem estou refletindo pelo sobrenome, e me valendo justamente do termo poeta.

Recebi de Gilka Machado o pedido de uma parte da minha obra, ou de um fragmento inédito, para uma antologia que ela estava reunindo. E me deram o seu endereço. *Como era perto daqui, da Câmara, na Rua da Misericórdia, e eu tinha a resposta no meu bolso, decidi ir entregá-la pessoalmente, ou seja, à doméstica ou a quem me recebesse.* Subi uma pequena escada suja e sombria e me adentrei no segundo andar, diante de uma porta que fecha um corredor escuro. *Bati e me apareceu uma pequena mestiça sombria, em chinelos, com um vestido caseiro. Perguntei se era lá que vivia a Senhora Gilka Machado. (...) – Sim, senhor; sou eu mesma – me respondeu a pequena mulata.* Faça gentileza de entrar, doutor... (...) Eu não entrei. Entreguei a carta me desculpando e parti... Mas, seu Humberto, que tristeza! *Eu não conhecia Gilka, a não ser por retrato: jovem mulher branca, atraente, chamando atenção... E eu tive pena de a ver nesse pardieiro, onde tudo respirava a pobreza e quase a miséria*” (PEIXOTO apud DEL FARRA, 2017, p. 47 – 48, os grifos são meus)

Constância Lima Duarte, grande estudiosa da produção literária feminina durante os anos 20 e 30 no Brasil, nos chama a atenção para contornos políticos da época que estavam em íntima relação com a questão dos direitos das mulheres, e que influenciaram também de forma expandida os eventos sociais, culturais, artísticos e literários, e que são fundamentais para a nossa discussão aqui:

Se relacionamos as escritoras mais produtivas daquela década, verificamos como elas estavam distantes do projeto modernista, tal como ele foi elaborado, e o quanto estavam envolvidas em outro projeto – não necessariamente estético, mas principalmente ideológico, visando à emancipação da mulher. (...) Gilka foi veementemente combatida pelos escritores modernistas, especialmente Mário de Andrade (1893 – 1945), que a considerava por demais escandalosa. (...) No caso de Cecília Meireles (1901 – 1964) e Henriqueta Lisboa (1901 – 1985) não há notícias de escândalos ou rejeição, até porque chegam de mansinho, via simbolismo, sem representar qualquer ameaça. Talvez por isso elas tenham sido tão aclamadas e eleitas as “poetisas da década”. (...) Predominam, nos poemas de Cecília e Henriqueta, imagens de apelo sensorial, de fundo filosófico. Entre outros, abordam temas como a transitoriedade da vida, do tempo, o amor, a natureza, a criação literária, enfim. (DUARTE, 2012, p. 335 – 339, os grifos são meus)

Para uma grande parte das escritoras daquelas décadas, incluso Machado, estar na vanguarda *não passava exatamente por revoluções formais, mas por revoluções nas mentalidades, nos costumes e nas leis.* Eram escritoras combativas, dispostas ao enfrentamento na ágora. E como dito anteriormente, nos melhores poemas de Gilka não havia nada de intemporal e diáfano, muito pelo contrário: sua poética, mesmo brotando dos mesmos parnasianismo e simbolismo que serviram de esteio para Meireles e Lisboa, não era nada mansa, mas politizada, carnal e por isso mesmo ameaçadora para o *status quo*

masculino. Nada tinha de “filosófica” no sentido “clássico” do termo, e muito menos de “intemporal”.

E para além da sua apresentação de um eu lírico feminino poderoso e autêntico, que expõe seus desejos íntimos fora do escopo da idealização da maternidade, e sem as máscaras de um romantismo casto e capadócio²⁶⁹ uma vestal também não poderia agir politicamente como Machado agiu, pois esse tipo de participação na ágora ainda era privilégio quase que exclusivo dos cidadãos do sexo masculino, então dispostos a mantê-lo apenas para si: para esses, o papel político de uma vestal era *ocultar-se*, para manter eternamente aceso o fogo simbólico que *protege os lares* do mundo exterior²⁷⁰ - lembremos do destino literário de Narcisa Amália, algumas décadas antes. Mais ainda, o caráter das denúncias e reivindicações de Machado, expondo as diversas opressões sofridas pelas mulheres de seu tempo (sociais, políticas, psicológicas, sexuais) tornavam o seu “caso” ainda mais “grave”.

Tanto Storni quanto Machado escreveram sem se submeter completamente ao acordo social mudo e tácito, vigente de vestialidade, entre autoras e juízes literários, para abordarem em seus melhores poemas o seu ser mais íntimo, suas expectativas de liberdade plena e sua trajetória particular de vida com imagens contundentes. Mesmo que quisessem, jamais poderiam ter sido diáfanas como as outras: a dura vida e de exclusões que viveram lhes apontou outros caminhos.²⁷¹

²⁶⁹ Jamyle Rkain (2012, p. 5), organizadora da reedição mais recente das obras completas de Gilka Machado, a identifica como “a pioneira da poesia erótica (quicá da literatura em geral) no Brasil”.

²⁷⁰ Em alguns pontos, a analogia que faço entre a mulher-escritora “respeitável” e as vestais romanas, emprestando o uso do termo de Brendán Caraffa, é imperfeita, porque esse tipo de sacerdotisa possuía um direito fundamental dentro do antigo império: vivendo em uma pequena comunidade autônoma com outras mulheres, elas eram as únicas livres da autoridade do *Pater Familias*, podendo inclusive redigir os próprios testamentos. Devendo permanecer virgens enquanto a serviço de Roma e do culto a Vesta, elas passavam a maior parte de suas vidas celibatárias. O caso mais próximo de uma verdadeira poeta-vestal que conheço, nas letras latino-americanas, foi o de Sor Juana Inês de la Cruz, freira mexicana que viveu no século XVII. No caso das poetas brasileiras e argentinas referidas neste artigo, a respeitabilidade social estava intimamente ligada à tutela por um homem: pai, irmão ou marido.

²⁷¹ Maria Lúcia Dal Farra (2012, p. 29) ainda observa que “desde o seu berço que Gilka se diferencia grandemente de suas colegas escritoras, mulheres pertencentes às classes alta e média, coroadas por uma educação formal, com a qual ela jamais pôde contar”. De certa forma, a vestialidade era tanto “privilégio” quanto “sina” de mulheres como Meireles, Lisboa e, posteriormente, Alvim.

Figura 93. Escultura representando uma *Vestalis Maxima* (c. Século II d.C.)



Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Vestal#/media/Ficheiro:VestalisMaxima.jpg>
(acesso em 31.10.21)

Sintomaticamente (mas também curiosamente), no seu pequeno manual *O que é comunicação poética*, de 1977, Décio Pignatari valeu-se de alguns versos de Cecília Meireles ao tratar de ritmo, e de alguns de Machado para ilustrar o conceito de *fanopeia háptica*²⁷²:

*E que prazer o meu! que prazer insensato!
- pela vista comer-te o pêssego do lábio,*

²⁷² Fanopeia, já vimos antes, é parte de uma classificação criada pelo poeta estadunidense Ezra Pound, para definir poemas em que a apresentação de imagens é o elemento principal. Existem também poemas melopaicos (em que a musicalidade e o ritmo são o que mais importa) e logopaicos (onde prevalecem conceitos e jogos de palavras). No caso, uma fanopeia háptica traz imagens táteis, como a do contato de Gilka com os lábios do amado através de um pêssego. Em tempo, Meireles e Machado são as duas únicas poetisas a serem referidas por Pignatari na obra citada.

e o pêssego comer apenas pelo tato²⁷³.
(In PIGNATARI, 2005, p. 40, os grifos são meus)

Creio ser interessante, a título de curiosidade, mas também à guisa de encerramento para essa discussão, comparar os voluptuosos versos de Machado acima, com alguns outros da lavra de Meireles:

*Pastora de nuvens, fui posta a serviço
por uma campina tão desamparada
que não principia nem também termina,
e onde nunca é noite e nunca madrugada*²⁷⁴
(In BRITO, 1968, p. 172, os grifos são meus)

E para além de todas as semelhanças que as aproximam, e das diferenças que as separavam, é interessante pensar que se uma jovem e impetuosa Gilka Machado lutava pelo direito de votar, e sentia os lábios de um amante como um succulento pêssego, já em 1917, uma meditativa Cecília Meireles estava às voltas com reformas escolares e com o pastoreio de poéticas nuvens em 1939, vinte e dois anos depois. Esta última, como já visto, foi canonizada e até hoje é glorificada pela crítica. A primeira, não.

6.11. A PENELOPEIA DE UMA VESTAL

Mas ainda a respeito do comentário de Mário da Silva Brito, classificando a poética de Meireles como intemporal, por pairar acima do contemporâneo ao não se inserir no momento histórico, alguém poderia se perguntar: mas e o *Romanceiro da Inconfidência*? Nessa longa obra, aquela poeta não teria justamente se ocupado de um *episódio político relevante da história nacional*? E não seriam interditados às mulheres escritoras de sua época (as quais deveriam estar sempre ciosas de sua vestalidade) tais temas? Bom, no caso particular de Meireles em relação a esse monumental poema, *sim e não*. Vejamos então os motivos para isso.

Mais uma vez repetindo juízos antigos e consagrados, Alexei Bueno (2007, p. 317) afirma sobre Meireles que “poucos poetas no Brasil surgiram de um húmus de tal maneira

²⁷³ Originalmente publicado em MACHADO, Gilka. *Estados da Alma*. Rio de Janeiro: s/d, 1917. Republicado em MACHADO, Gilka. *Poesia Completa*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2017, p. 172.

²⁷⁴ Originalmente publicado em MEIRELES, Cecília. *Viagem*. Rio de Janeiro: Editorial Império Ltda, 1939, p. 137-140.

ancestral da índole da língua”, além do fato de que “poucos conseguiram ser, paradoxalmente, *mais modernos*, e, a negação disso, *mais intemporais*” (os grifos são meus). Por isso mesmo, também considera um paradoxo que a mesma seja a autora do “*maior poema histórico*, ou melhor, *poema sobre a História*, da literatura brasileira” (os grifos são meus). O “ponto alto” de suas considerações a respeito do assunto é a afirmação de que o mesmo seria um “*poema extremamente viril, escrito por uma mulher*” (Idem, p. 321, os grifos são meus). Mas seria assim tão “viril”, afinal? Na verdade, não, veremos logo adiante. Porém, há ao menos uma observação de Bueno sobre o *Romanceiro* que eu gostaria de destacar aqui, por sua relevância à discussão:

Se um Carlos Drummond de Andrade, especialmente o de *A Rosa do Povo*, transformava a matéria direta de uma das décadas mais dramáticas do século em grande poesia, a obra de Cecília só esporadicamente veio a refletir acontecimentos imediatos, construindo-se a despeito, ou acima, do evento e de toda a narrativa direta. Era o mundo dos que se libertaram dele, em meio a ele, como no impressionante poema “Estirpe” (...). (Ibidem, os grifos são meus)

De fato, na maioria das vezes, Meireles se referiu ao mundo ao redor do ponto de vista de alguém que dele se libertou, que dele se emancipou espiritualmente. Ou então de quem o observava das alturas das verdejantes colinas da Arcádia, buscando sempre pelo sublime e por isso preferindo pastorear as nuvens. Quando descia daquelas colinas para *estar* no mundo, não estava nele *de facto*. Diferentemente disso, chegou a fazer alguma poesia a partir de certas experiências pessoais mais concretas, como os seus *Poemas escritos na Índia* (1961). Desta feita, a arena da ágora parecia não a interessar para além dos assuntos educacionais ou dos registros subjetivos de suas vivências particulares. Mesmo o seu interesse por Folclore pode ser lido como uma dedicação ao passado e ao tradicional, ao mito e não aos fatos de seu presente. Preferia ela simplesmente se eximir dos acontecimentos da ágora, *sabendo-os* “assuntos de homem”? É uma boa pergunta, mais uma que não posso responder...

Seja como for, na única vez em que Meireles se voltou para fatos históricos, o fez revisitando um episódio então coberto de densas brumas, já bem longe dela (e da sociedade brasileira da época como um todo) no tempo e no espaço, além de pouco valorizado pelos pesquisadores do período. Ela o fez dando ao mesmo um tratamento *bastante romantizado e idealizado*, inclusive *com fortes contornos místico-religiosos de extração católica romana*, ao tratar os derrotados daquela insurreição a um só tempo como “heróis da pátria” e “mártires

da liberdade”, e dando à figura do Tiradentes ares incontestes de um “Jesus Cristo Tupiniquim” - dessa maneira, ajudando a gravar definitivamente no imaginário coletivo nacional uma certa “iconografia oficial”, que já vinha sendo cunhada de antes, por pintores acadêmicos como Pedro Américo – criador da célebre tela *Tiradentes Esquartejado*, de 1893 (Figura 94).

O longo poema em questão (tanto a pesquisa documental *in loco*, quanto a posterior composição dos versos) ocupou-a por muito tempo: três anos para ser mais exato. Mas só foi publicado em 1953. Essa data é interessante: apenas um ano após a primeira exposição do Grupo Ruptura, e do lançamento do primeiro volume da revista *Noigandres*, ambos em São Paulo. Além disso, a publicação do seu *Romanceiro* aconteceu quatro anos antes da chegada da *I Exposição de Arte Concreta* ao Rio de Janeiro. Em 28 de julho de 1947, quando o projeto do *Romanceiro* começou a lhe ocorrer, ela escreveu em uma carta ao seu amigo açoriano, o poeta Armando Côrtes-Rodrigues:

E ando com uma ânsia enorme de fazer uma grande peça com elementos históricos sobre a tragédia da Conjuração Mineira, *que se passou naquele ambiente fabuloso de Ouro Preto, com todos aqueles poetas condenados à morte, depois degredados para África, e o pobre do Tiradentes enforcado, esquartejado, com a cabeça fincada num poste*, as famílias amaldiçoadas até a terceira geração, as casas arrasadas e os terrenos salgados... *Tudo isso há 150 anos, e por causa da Liberdade!* (...) Oh, Deus, dai-me forças para esta tremenda aventura que se chama fazer uma peça histórica *que não seja cretina! A fim de que os meus queridos mártires não sejam martirizados duas vezes!* (MEIRELES, 2015, p. 348-349)

Figura 94. Pedro Américo. *Tiradentes Esquartejado* (1893)



Fonte: <http://brazigzag.com/events/dia-de-tiradentes-martyr-independence/>
(acesso em 18.01.22)

Por fim, em uma carta de 26 de junho de 1951, ela escreveu ao mesmo destinatário: “Depois do dia 5 devo entregar, afinal, o *Romanceiro*. Como quem dá um pulo no escuro, pois *quem é que tem mais alma épica, apesar de serem tão épicos, os tempos?*” (2015, p. 354, os grifos são meus). O fato é que Meireles não estava completamente segura do seu empreendimento e em várias cartas falou disso a Côrtes-Rodrigues. Tinha medo de que o resultado do seu árduo trabalho fosse ignorado pelo público leitor graças ao *caráter épico* que ela pretendeu para a obra, e também pelo episódio histórico escolhido por ela: “Ninguém vai entender isto, *ninguém o vai sentir*. (...) Quantas, destas pessoas, teriam interesse por aquelas ações? (...) Quem quer lá saber de *Justiça, Honra, Pátria, Humanidade... não há mais substantivos abstratos*” (Idem, p. 353, os grifos são meus).

Mas não foi o que ocorreu: Hélio Pólvora (2015, p. 281, os grifos são meus), escrevendo para o *Jornal do Brasil* em 21 de março de 1973, registrou que o *Romanceiro* “firmou para sua autora o renome de *poeta maior*, um dos maiores da língua – e, sobretudo, o de *poeta brasileiro*, não obstante a melodia portuguesa que se observa em sua versificação e linguagem”. E Pólvora tem o mérito aqui de referir-se a ela como *poeta*, e não como *poetisa*, universalizando de fato sua obra ao vislumbrar seu lugar de direito na literatura nacional: o *Romanceiro* talvez seja mesmo a obra-prima de Meireles.

Porém, tudo indica que a poeta se aproximou mesmo da memória da Inconfidência Mineira em uma chave prévia de profunda idealização do episódio, a qual está na completa contramão das análises históricas mais atuais, que veem no mesmo uma *tentativa frustrada de revolução movida pelos interesses econômicos e políticos da burguesia incipiente do período*, portanto *bem menos justos, honrados e humanos* do que Meireles parecia acreditar. Ouro Preto deve ter lhe parecido uma “Terra de Contos de Fadas”, melancólica e pobre, mas ainda assim com fadas invisíveis atrás das portas de seu casario colonial, pairando pelas ruas de pedra ao subir e descer os vales (Figura 95). Ou quem sabe tenha visto nela a própria Arcádia?

Penso que a poeta acabou por ler os documentos que encontrou em sua extensa pesquisa sobre o episódio um pouco como deve ter lido as Legendas de Santos e os Evangelhos de sua infância: como narrativas exemplares, portadoras de modelos de fortaleza espiritual e moral, nas quais mito e fato se fundem. Não são poucos os trechos do *Romanceiro* em que ela aproximou o destino de Tiradentes dos Mistérios da Paixão de Cristo, e a persona de Joaquim

Silvério dos Reis do traidor Judas Iscariotes. Vejamos, por exemplo, como ela caracterizou esse *Tiradentes Crístico* em alguns versos selecionados e extraídos do poema:

*Choramos esse mistério,
esse esquema sobre-humano,
a força, o jogo, o acidente
da indizível conjunção
que ordena vidas e mundos
em pólos inexoráveis
de ruína e de exaltação.
(...)
(Lá vai para a frente
o que se oferece
para o sacrifício,
na causa que serve.
Lá vai para sempre
O animoso Alferes!)
(...)
Duvido muito, duvido
que se deslinde o seu fado.
Vejo que vai ser ferido
E vai ser glorificado:
ao mesmo tempo, sozinho,
e de multidões cercado;
correndo grande perigo,
e de repente elevado:
ou sobre um astro divino
ou num poste de enforcado.
(MEIRELES, 2015, p. 18-104, os grifos são meus)*

Meireles relacionou claramente, nos versos acima, os Mistérios Dolorosos (Figura 96) relembrados pelos fiéis nas missas católicas e durante a Oração do Terço, com os relatos sobre a prisão, julgamento e morte de Tiradentes, os quais se tornaram sob sua pena um igual *mistério sobre-humano que ordena vidas e mundos*, no qual o alferes, assim como Jesus Cristo, *é oferecido em sacrifício, ferido e glorificado, sozinho e ao mesmo tempo cercado pela multidão*. Outra personagem que ela caracterizou com cores bíblico-católicas foi Bárbara Heliadora (Figura 97) ²⁷⁵, esposa do inconfidente Alvarenga Peixoto, considerada hoje pelos especialistas como a primeira poeta brasileira:

²⁷⁵ Bárbara Heliadora (c. 1759 – 1819) não é só considerada atualmente a primeira poeta do País, mas segundo a pesquisadora Adrienne Savazoni também foi uma aguerrida lutadora social e participante ativa nos eventos da Inconfidência Mineira, em 1789. Segundo essa autora, Heliadora foi “uma mulher que viveu no século 18, em uma colônia de exploração de matéria-prima, regida pela escravidão e pelo coronelismo. (...) assumiu seu relacionamento afetivo sem se casar oficialmente, gerenciou as fazendas da família, lutou na Inconfidência (mesmo que isso custasse sua herança, sua família e sua vida), ousou escrever poesias quando as mulheres nem alfabetizadas eram e acabou cuidando e educando os filhos sozinho depois do exílio do marido”. Durante as devassas dos soldados da coroa portuguesa contra os Inconfidentes em busca de provas, seus cadernos de poesia

Figura 95. Cecília Meireles na cidade de Ouro Preto (anos 40)



Fonte: MEIRELES, 2015, p. 348

Donzela de tal prosápia,
de graça tão peregrina,
oxalá não merecera
a aflição que lhe destina
a grande estrela funesta
que sua face ilumina.
Fôsseis sempre esta de agora,
Dona Bárbara Heliadora!
(...)
Ouro vem à flor da terra,
Dona Bárbara Heliadora!

foram todos destruídos. Ainda segundo Savazoni, “o que a coroa portuguesa desejava era calá-la e deixar claro que uma mulher não poderia ter voz na vida pública”, mas é possível que alguns de seus poemas tenham sobrevivido por terem sido atribuídos a Alvarenga Peixoto. Nas reuniões dos Inconfidentes na sua casa, participava intensamente, e seu marido só não delatou os companheiros quando o movimento foi descoberto porque ela o convenceu do contrário. Isso não impediu que ele fosse degredado para a África, e que os bens de Heliadora fossem confiscados pela metade. Para não perder mais, teria alegado demência e passou o resto para o nome do filho mais velho: sua legendária loucura não teria sido então o fenecer trágico de uma mulher frágil e sem agência, mas sim o estratagema jurídico de uma mulher muito inteligente e informada. Não vagou louca e maltrapilha pelas ruas, porém administrou suas propriedades até os 60 anos de idade, quando veio a falecer de tuberculose. Oficialmente, apenas três poemas assinados por ela sobreviveram, dois deles relacionados à maternidade, mas mesmo desses, alguns críticos (conhecemos bem esse tipo de história) teriam duvidado de que fossem de sua autoria, e os atribuíram igualmente a Alvarenga Peixoto. Extraído de: SAVAZONI, Adrienne. *Quem foi Bárbara Heliadora, a primeira mulher a fazer poesia no Brasil*. In: <http://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/quem-foi-barbara-eliodora-a-primeira-mulher-a-fazer-poesia-no-brasil/> (acesso 13.11.21)

*Como as rainhas e as santas,
 sois toda de ouro, Senhora!*
 (...)

*Sob altivos candelabros,
 cintilais como criatura
 a quem devia ser dado
 o gosto só da ventura*
 (...)

E sua mulher tão bela,
 e sua mulher tão nobre,
*Bárbara – que ele dizia
 a sua Estrela do Norte,*
 nem lhe dirigia a vida
 nem o salvara da morte
 (...)

*Ela era a Estrela do Norte,
 ela era Bárbara, a bela...*
 (Secava-lhe a tosse o peito,
 queimava-lhe a febre a testa.)
*Agora, deitam-na, exausta,
 num simples colchão de terra.*
 (MEIRELES, 2015, p. 211 - 221, os grifos são meus)

Heliodora é retratada por Meireles com ares ao mesmo tempo de heroína ultrarromântica e de *Mater Lacrimosa*: uma personagem delicada, de imensa beleza, virtude e nobreza, que perdeu o marido poeta para o degredo graças a uma pérfida conspiração de traidores da pátria e a filha adolescente em um trágico acidente de montaria, posteriormente enlouquecendo e vagando tristemente pelas ruas, até morrer doente, abandonada e maltrapilha. Revisitou e reiterou assim a maneira como a poeta já havia sido incorporada ao imaginário coletivo pelos cronistas e historiadores masculinos do passado: *frágil e sem agência, castigada injustamente e por fim derrotada pelo destino*. Não se referiu a ela como a poeta que foi, uma sua precursora de ofício, em nenhum dos versos do *Romanceiro*. Preferiu caracterizá-la como uma figura feminina sublime e sofredora - quem sabe denunciando, de maneira discreta, o papel secundário dado às mulheres em geral nos autos do episódio? Não creio. Penso que não tenha lhe passado pela cabeça enxergar Heliodora para além de sua triste legenda, a qual deve tê-la emocionado particularmente enquanto narrativa.

Meireles também escreveu um longo depoimento sobre o seu processo de criação do *Romanceiro*, o qual apresentou como conferência na Casa dos Contos em Ouro Preto, no dia 20 de abril de 1955, e do qual vale a pena nos inteirmos um pouco. Segue abaixo um fragmento do mesmo:

Nesse ponto descobrem-se as distâncias que separam o registro histórico da invenção poética: *o primeiro fixa determinadas verdades que servem à explicação dos fatos; a segunda, porém, anima essas verdades de uma força emocional que não apenas comunica os fatos, mas obriga o leitor a participar intensamente deles, arrastado no seu mecanismo de símbolos, com as mais inesperadas repercussões.* (...) Ainda que se soubessem todas as palavras de cada figura da Inconfidência, nem assim se poderia fazer com o seu simples registro uma composição de arte. *A obra de arte não é feita de tudo – mas apenas de algumas coisas essenciais. A busca desse essencial expressivo é que constitui o trabalho do artista. Ele poderá dizer a mesma verdade do historiador, porém de outra maneira.* Seus caminhos são outros para atingir a comunicação. *Há um problema de palavras. Um problema de ritmos. Um problema de composição. Grande parte de tudo isso se realiza, decerto, sem inteira consciência do artista. É a decorrência natural da sua constituição, da sua personalidade* - por isso, tão difícil se torna quase sempre a um criador explicar a própria criação. Quanto mais subjetiva ela for, maior a dificuldade de explicá-la – é quase impossível chorar e perceber nitidamente o caminho das lágrimas, desde as suas raízes até os olhos. *No caso, porém, de um poema de mais objetividade, como o Romanceiro, muitas coisas podem ser explicadas, porque foram aprendidas, à proporção que ele se foi compondo.* (MEIRELES, 2015, p. 250 – 251, os grifos são meus)

A poeta, no *Romanceiro*, realizou uma série de operações interessantes e significativas. Para referir-se a um episódio dos remotos tempos coloniais, no que concerne à estrutura, escolheu a forma ibérica medieval do *romance* – uma escolha plenamente compreensível, dado o assunto da obra. Mas a pesquisadora Maria da Glória Bordini (2015, p. 289) chama a atenção também para a curiosa operação de Meireles ao “lirificar” o épico – um gênero normalmente caracterizado pela *narração grandiloquente dos atos dos grandes homens*, “viril” por excelência e vindo até nós da Antiguidade através de obras como a nossa bem conhecida *Odisseia* de Homero), tendo sido revisitado por poetas do peso de Luís de Camões ao compor *Os Lusíadas*, essa “Odisseia Lusitana”.

Bordini destaca o caráter de “pessoalidade” e “subjetividade radical” da poesia lírica, sempre baseada em “uma relação com o mundo mediatizada pelo espírito naquilo que ele tem de menos racional”. Além disso, o lirismo se construiria “como ficcionalidade, separado, portanto, do autor histórico”. Por isso mesmo,

Quando se pensa em *poesia lírica enquanto representação da História*, essa contradição se acentua, uma vez que *tradicionalmente os eventos históricos são circunscritos à esfera da poesia épica ou das formas narrativas da prosa literária moderna*. No épico e no romance, *o sujeito da narração tende a ser impessoal e, mesmo quando adota a primeira pessoa, costuma apagar-se ao conferir palavras aos eventos que organiza e/ou testemunha*. Quando muito, deixa traços de sua individualidade enquanto narrador no modo como focaliza o narrado, como o projeta a partir da linguagem, mas *quando essas marcas se tornam muito intensas*

já se fala inevitavelmente em “poetização” da narração ou “hibridização dos gêneros” (BORDINI 2015, p. 290, os grifos são meus)

Figura 96. Antônio Francisco Lisboa. Detalhe do conjunto escultórico de uma das Capelas dos Passos, no Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, MG (1796 - 1799)



Fonte: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Aleijadinho_-_Jesus_%C3%A9_escarnecido_-_Santu%C3%A1rio_do_Bom_Jesus_de_Matosinhos_-_Congonhas.jpg (acesso 20.01.22)

O épico é mimético no sentido aristotélico do termo, mas a lírica negaria essa mesma mimese: “a História, entendida como *práxis* humana, ficaria prosrita, porque não seria possível ao sentimento ser ordenador”, dando então aos eventos “uma sucessão temporal em que imbricasse indissolavelmente uma causalidade lógica” (Ibidem, p. 291). Mas ao fundir lírica e épica no seu *Romanceiro*, Meireles teria feito do seu poema não mais uma *Odisseia*, mas sim uma *Penelopeia*... escrita por uma *vestal*:

Essa voz lírica, ora narrando, ora descrevendo, ora interpelando e censurando, ora se condenando, ora falando por si mesma, ora pela boca dos outros, diferencia-se do narrador épico por não tentar uma coerência no todo, uma sequência de causa e

efeito que permita o reconhecimento da falha trágica dos heróis e a reconciliação com o desenlace fatal, mas por expor casos, detalhes, costumes, diz que diz ques, deixando-os soltos, lado a lado, na sua gritante singularidade, e unindo-os apenas pelo tecido coloidal do discurso lírico, impelido pelas equivalências composicionais e linguísticas que esses resquícios de História suscitam ao serem distribuídos no espaço isotópico do texto poético. (BORDINI, 2015, p. 296 – 297, os grifos são meus)

Figura 97. Retrato de Bárbara Heliodora (2ª metade do Século 19)



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/B%C3%A1rbara_Heliadora (acesso em 20.01.22)

A abordagem de Meireles nunca é verdadeiramente épica no *Romanceiro*, mas sim “acendradamente lírica”, e ainda segundo Bordini, seu “tônus é emocional, nunca assumindo a distância típica do *epos*”. Já sobre a forma como as personagens femininas foram apresentadas e abordadas por Meireles no poema, entre eles Bárbara Heliodora, a

pesquisadora diz que “há apenas a sua história, já que elas não têm domínio sobre a palavra – reino de seus amantes, que lhes foram arrebatados também por palavras”:

Não sem motivo, *o destino de Marília e Bárbara Heliodora*, também elas fidelíssimas, *se confunde com o do “animoso Alferes”*. Todos foram derrotados por seus objetos amados, que não souberam corresponder à intensidade de seu devotamento: num caso, *os poetas, ouvindo apenas a própria dor, esquecem suas musas*, no outro, a pátria real nem presente que possa tomar a feição idealizada pela qual morreu um homem simples”. (BORDINI, 2015, p. 302, os grifos são meus)

A abordagem dos fatos históricos relacionados à Inconfidência Mineira, realizada por Meireles, teria sido feita não “através de teses históricas ou sociológicas”, mas sim “em torno dos sentimentos”. Bordini ainda ressalta a compreensão da poeta de que “a poesia, com sua recursividade nos diversos planos estruturais, tem um poder rememorativo superior ao da prosa”. Paralelo a isso, Miguel Sanches Neto (2015, p. 311) levanta um ponto nada desprezível: a poeta teria se aproximado do episódio da Inconfidência Mineira “*sem a intenção de tirar dela um ideário político ou de fazer qualquer tentativa de participação*”. Ao invés disso, ela teria se sentido atraída pela ideia implícita de “*fundação de uma nacionalidade intemporal*”, e também pela “*natureza lendária dos fatos*”. Ele ainda afirma que o *Romanceiro* revelaria “*a nostalgia de um tempo mítico*”: “Aqui, Cecília se dedica a explorar a potência perenizadora de um código que *vence as limitações históricas e funda reinos aéreos*” (os grifos são meus).

Por fim, quando usei o neologismo *Penelopeia* nessa tese pela primeira vez, referia-me a Gertrude Stein e seus desconcertantes *Tender Buttons*, em oposição ao caráter grandiloquente d’*Os Cantos* de Ezra Pound. Naquela pequena, mas densa obra, valendo-se de seus recursos experimentais, Stein nos propõe *uma jornada para dentro* da cozinha e em busca da *natureza misteriosa e oculta* dos objetos que compõem aquele microcosmo, tão identificado com o tipo de experiência de vida a que estava destinada a grande maioria das mulheres de sua época. Mas Stein, como já dito aqui também, se começou sua carreira como uma *Penélope* (mesmo que sem “vocação” para tal), ao fazer-se também *Ulisses* em busca do “gênio”, tornou-se *Atena*. Sua abordagem do mundo doméstico nada tinha de “vestal”: voltava-se para dentro, é verdade, para dentro do lar e seus componentes, mas *desconstruindo a ideia de narração e transportando a psicologia dos tipos para a percepção*.

O que produziu nesse processo não tinha qualquer precedente na prosa/poesia produzida por mulheres até então. Ainda não tem.

Já Meireles, décadas depois, ao escolher voltar-se para *fora de si* e se referir a um episódio dito histórico, optou por um relativamente obscuro e coberto por grossas brumas de lenda, acabando por reforçar os contornos mitológicos que este já tinha, e que justamente a atraíram a ele. Muito embora afirmasse ter produzido um poema épico, ao permitir que sua subjetividade e valores pessoais permeassem tudo desde o princípio, não estava de forma alguma fazendo um poema histórico, mas sim produzindo uma espécie de *Evangelho da Pátria*, enxergando previamente nos integrantes e eventos da Inconfidência Mineira arquétipos, tipos e situações exemplares, e fazendo deles personagens de um *auto laico* mas repleto de Catolicismo Romano, no qual reapresentou ao público leitor o velho embate entre o Bem (ideais de justiça, honra, pátria e humanidade) e o Mal (imagens de traição, ambição, ganância e brutalidade).

Seu efeito político na ágora brasileira, penso eu, longe de ter qualquer caráter de engajamento a alguma causa concreta, de enfrentamento ou denúncia, foi apenas o de reforçar valores do *status quo*. Mesmo ao referir-se a Bárbara Heliodora, o fez replicando a legenda que a caracterizou como uma personagem trágica e vítima das circunstâncias, tipicamente “feminina”. Desta feita, assim como seus poemas tão inequivocamente líricos, o *Romanceiro* era inofensivo à ordem vigente, e não representava qualquer rebeldia política ou mesmo de gênero de sua parte. Ele nada tem de “viril”, no sentido que quer Alexei Bueno: arcaizante na forma, ele é tão *espiritual, intemporal, diáfano, cristalino, nobre, discreto, subjetivo e fora do momento presente* quanto todo o resto da obra de Meireles.

Nesse sentido, é uma *Penelopeia escrita por uma vestal*:
Cecília Meireles, diferente de Gilka Meireles, encaixava-se
muito bem tanto em uma categoria, quanto na outra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sem dar maior atenção à verdade fisiológica, diz-se que o óvulo, imóvel, fica à espera do exercício tumultuado e valente de espermatozoides para ser fecundado. Ninguém fala da longa e perigosa viagem solitária percorrida pelo óvulo através de túneis obscuros²⁷⁶

Como uma maneira de concluir, volto às principais questões que serviram de combustível para as minhas reflexões presentes nesta tese, talvez um pouco melhor reformuladas: 1) Por que Gertrude Stein não foi incluída no *paideuma* do Grupo Noigandres? 2) Por que não conhecemos mulheres que tenham se envolvido nos debates públicos, ou tenham praticado e publicado poesia concreta nos primeiros anos daquele movimento no Brasil? 3) Por que nenhuma mulher fez parte do extinto Grupo Noigandres, assim como nenhuma mulher foi incluída em seu *paideuma*?

É mesmo bem possível que para a maior parte das senhoritas e senhoras brasileiras letradas do fim dos anos 50, com alguma pretensão poético-literária ou mesmo uma carreira literária já iniciada ou até mesmo consagrada, o Movimento da Poesia Concreta não tenha sido real objeto de interesse e consideração. Mas, e eu já sobre escrevi isso anteriormente aqui, não acredito que isso signifique que *nenhuma* delas tenha se interessado ou mesmo se aventurado (mesmo que brevemente) pela nova poética que surgia: o caso de Yone de Sá Motta, passível de mais pesquisa, é um indicativo de que, sim, por motivos ainda não claros, pelo menos UMA delas se interessou e se aventurou pela seara da poesia concreta, mesmo que não tenha sido bem-sucedida, ou nela prosseguido/insistido.

No que concerne à Motta e sua tentativa de poema concreto, o que mais me chamou a atenção foi a maneira como a redação do *Jornal do Brasil* optou por divulgá-la nas páginas do periódico: quase como uma “curiosidade literária”, ou mesmo uma “curiosidade social” – a poeta como a *primeira a aderir à poesia concreta*, mas que (eles também fizeram questão de destacar) havia fracassado em seu intento *por demais amador*. E por mais que o *Jornal do Brasil* tenha sido um espaço aberto à colaboração do Grupo Noigandres, a pequena nota com o poema de Motta me soa ambígua, como também me soou ambíguo o artigo *d’O Cruzeiro* publicado no mesmo ano, anunciando a poesia concreta como o “Rock n’ Roll” da POESIA para o desespero das boas famílias cariocas. No mais, as “poetisas” de sucesso naquele fim de

²⁷⁶ CÉSAR apud MELENDI, 2018, p. 229.

década, segundo a antologia de André Seffrin, estavam *redescobrimdo o soneto* enquanto falavam de seus *sentimentos*, mas sempre de maneira “apropriada” (sem arroubos), e por meios de *símbolos* e *celebração*. Tudo muito lírico, mas também muito sóbrio e contido. Vide os poemas de Maria Ângela Alvim, sob a sombra de Cecília Meireles – a qual converteu-se de fato em um paradigma da poesia “feminina” (ou seria “vestal”?) brasileira.

No começo, no Brasil dos tempos coloniais e imperiais, mal se concebia a ideia de que uma mulher pudesse escrever (e a maior parte delas, ou era mesmo analfabeta, ou recebia uma educação parca e pobre, voltada apenas para o casamento e os afazeres domésticos). Quando tinham os meios, o espaço e a autorização para isso, tinham também sobre os ombros o imenso peso das expectativas de gênero de seu tempo e espaço – impostas previamente pelos homens, mas introjetadas pela grande maioria delas como verdades incontestáveis a respeito de si mesmas. Como aquela que afirmava que mulheres eram *seres sentimentais e perigosamente tendentes ao irracional*, mas primordialmente *projetadas pela natureza para serem mães e cuidarem dos homens de suas vidas*. Seu espaço ideal era então *dentro de casa*, ocupando-se de *afazeres manuais* e *sempre disponíveis* para seus pais e irmãos, e, posteriormente, maridos, filhos e sogros. Elas não deveriam trabalhar fora, pois não seriam realmente capacitadas para obterem formação profissional, e muito menos acadêmica. Assim sendo, estavam muito longe de terem “um teto todo delas”, como ressaltaria Virginia Woolf em seu futuro seminal ensaio.

A trajetória da poeta fluminense Narcisa Amália, já vimos, foi justamente um “ponto fora da curva”: tendo recebido de seus pais uma educação acima da média, enquanto escreveu poemas de louvação à natureza e de amor filial foi tolerada e até mesmo festejada. Mas quando ousou usar sua poesia para interferir no espaço público, colocando-a à serviço dos ideais abolicionistas, foi sendo desacreditada e, aos poucos, difamada e esquecida. Ela havia ultrapassado aquela fronteira invisível, mas bem conhecida, e ousado seguir por searas interditas às mulheres de sua época. Houve até quem duvidasse de que seus poemas, tão “viris” em suas preocupações “políticas”, fossem mesmo seus... Isso por conta da crença (tão aristotélica) de que mulheres não seriam capazes de pensar por si mesmas, e por isso deveriam permanecer longe de atividades que interferissem na ordem pública, tais como a

política, o jornalismo e a... poesia. Porque assim como a política e o jornalismo, a poesia era compreendida como uma atividade mental/racional, não emocional ou manual/artesanal (embora fosse praticada também como uma "artesanaria"). As mulheres eram treinadas desde pequenas para o confinamento doméstico e as rotinas repetitivas do artesanato – posteriormente relacionadas com as artes plásticas e visuais entre nós, atividades historicamente vistas como socialmente inferiores. Já os homens usavam seu intelecto cultivado nas universidades para influenciar a ágora, usando as palavras (faladas ou escritas/impressas) para reordenar a esfera pública.

Sendo assim, a prática da escrita (fosse de que gênero fosse) não estava excluída de uma lógica tradicional de divisão do trabalho social. E das mulheres, não se esperava mesmo que escrevessem, mas que vivessem semiocultas no mundo doméstico, provendo as necessidades mais básicas (inclusive sexuais) dos homens, sempre muito ocupados em “odisseias” para “cegar ciclopes”. Elas deveriam esperar, “tecertecertecer” e lhes garantir herdeiros, *definindo-se através da maternidade*, rezando/zelandando pelos homens de sua vida e gerenciando a economia de seus lares. Afinal, essas seriam as suas atribuições *por natureza*. Por isso, a poesia de Francisca Júlia é um caso tão interessante - porque ela traz dentro de si um curioso “paradoxo” de gênero: aquela poeta (bem relacionada nos meios literários graças ao irmão igualmente poeta) conquistou seu lugar no universo das letras tornando-se *mais parnasiana que os próprios parnasianos*.

Tudo isso graças às próprias características do parnasianismo, com sua abordagem gélida de descrições raras e imagens mitológicas, as quais permitiram à Francisca Júlia emular um eu lírico *masculino e assexuado ao mesmo tempo*. E se num primeiro momento, também se duvidou que uma mulher pudesse manejar a *racionalidade apolínea* e a *tecnologia do verso* necessárias para a prática parnasiana, o *approach* “eunuco” daquele movimento ofereceu àquela poeta um local seguro de onde escrever, praticamente neutro no que concernia às questões de gênero. De certa maneira, ela era *mais um dos rapazes*, mas sem que isso pudesse causar algum escândalo de ordem moral ou social.

Na verdade, foi só depois da instauração do regime republicano que essas coisas realmente começaram a mudar, e o mundo das mulheres começou lentamente a se expandir

para fora do doméstico. O advento do normalismo possibilitou a elas uma formação intelectual e profissional que não se chocava com as crenças vigentes sobre os papéis sociais dos gêneros, afinado que era com a *puericultura*, e aos poucos essas mesmas normalistas começaram a ganhar respeitabilidade social, sendo que muitas delas passaram a escrever e publicar, inclusive poesia. É o caso de Cecília Meireles, que se formou no Instituto de Educação do Rio de Janeiro, e chegou mesmo a ser professora universitária e conferencista de renome internacional.

Mas, no geral, as artes e a literatura só eram permitidas às mulheres enquanto prática amadora: *hobbies* que não poderiam interferir em suas “verdadeiras” funções enquanto mães, esposa e anfitriãs. No Brasil, mulheres que não aceitavam esse amadorismo, e não se casavam para poder exercer uma profissão, eram mal vistas. Além disso, havia a crença paradoxal de que sua escrita, quando se mantinha dentro dos “limites estabelecidos”, era *naturalmente inferior e menos importante* que a dos homens, justamente porque *banal, fútil e sem impacto social*. Na verdade, a grande “obra” feminina seria mesmo gerar filhos, e o seu único papel socialmente relevante na virada do século XIX para a primeira metade do século XX, era o de *zelar, cuidar, nutrir e preparar os futuros grandes homens da nação*. Uma “mulher patriota” era, por definição positivista, uma mãe dedicada a inculcar em seus filhos e filhas os valores do *status quo* (masculino). Mulheres só deveriam existir PELOS e PARA os homens, e não podiam ter real individualidade, muito menos cultivar a inteligência e a criatividade, e com elas a sua sensibilidade, a capacidade de pensar, de criar e de criticar, de conceber *novas formas de existência para si*. Deveriam se manter sem agência, como a catamênia que carregavam: *primitiva e elemental (relativamente analfabeta, portanto)*.

Mas o mundo sofreu imensas mudanças depois das duas grandes guerras, as quais alcançaram também os papéis sociais de gênero no que concernia ao mercado de trabalho e às funções públicas: as mulheres passaram a ter maior e melhor acesso à educação (inclusive universitária) e a ocupar mais e novos postos no mercado de trabalho durante os anos 40 e 50. Porém, o ideal da dona de casa dedicada ao lar, ao marido e aos filhos ainda resistia, além da crença de que certas áreas profissionais “masculinizariam” as mulheres – entre outras coisas, por torná-las “independentes” demais. Mesmo as profissões ditas “femininas”, como

o magistério ou a enfermagem, eram vistas como apropriadas para *mulheres pobres* ou *sem possibilidade de fazerem bons casamentos*. Também permanecia o ideal de virgindade e castidade, além do grande controle exercido sobre o livre exercício da sexualidade feminina por instâncias como a Escola e a Igreja, com a intenção de reiterar a ideia de sua “natural” predisposição para os sentimentos e, através deles, a submissão e o serviço. Por tudo isso, seria ingênuo acreditar que as expectativas sociais sobre os papéis dos gêneros não afetariam a literatura e a poesia produzidas por mulheres no País durante os anos 50 - uma vez que já as vinham afetando desde, pelo menos, o século XVIII.

No geral, as escritoras que estavam dispostas a enfrentar essas expectativas nas primeiras décadas do século XX (anos 10, 20 e 30), o faziam em uma chave de militância política declarada. Elas dedicaram sua escrita a causas mais “urgentes” e “concretas”: *o direito à livre-expressão do desejo e da sexualidade, ao voto e a eleição e ocupação de cargos públicos*. Não se encontram prosadoras/poetas colaborando em *Klaxon*, e elas também não estavam presentes nos eventos da Semana de Arte Moderna de 1922. As mesmas não se engajaram nos experimentalismos formais próprios daquelas décadas, como fizeram pintoras como Anita Malfatti e Tarsila do Amaral (Pagu é um caso muito particular, o qual precisaria ser abordado em separado). Já as poucas poetisas que realmente se destacaram a partir dos anos 30 e 40, entre elas Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles, deliberadamente rejeitaram a parte mais radical das experiências modernistas, engajando-se em poéticas *espiritualistas* e de *retorno à ordem*, características do período, evitando tanto o enfrentamento às questões de assimetria social de gênero, quanto os debates públicos mais ruidosos relativos às demandas das vanguardas. Ao mesmo tempo, valiam-se de um profundo lirismo e da recuperação e releitura de formas tradicionais - Meireles é especialmente lembrada por isso.

Já a busca por uma expressão universalista de cunho construtivo, livre de particularismos, por parte do Movimento da Poesia Concreta, parece então ter esbarrado no conservadorismo de gênero brasileiro, notório por sua capacidade de resistência e reacionarismo. Do ponto de vista das mulheres poetisas dos anos 50, educadas segundo rígidas concepções e objeto de todo tipo de expectativa limitante por parte da sociedade maior, a incursão por aquele tipo de poética literária teria representado um grande enfrentamento das

normais sociais e de gênero aplicadas à prática da escrita, e tendo mesmo a acreditar que a poesia concreta, com seu *approach* industrial, afirmação dos aspectos materiais da linguagem e negação do verso e da retórica lírico-sentimental, pode ter sido percebida como oposta ao tipo de poesia exigida socialmente delas: *um tanto impessoal, mas ainda assim lírica e de cunho espiritualista*.

A verdade é que se esperava que uma mulher prosadora/poeta fosse uma *vestal*, no sentido dado por Bertrán Caraffa a esse termo: *conciliadora entre o velho e o novo, e avessa aos grandes debates públicos das vanguardas mais radicais, vistos como próximos demais do mindset mecanicista dos entreguerras*. E por isso mesmo, é possível que a poesia concreta tenha sido entendida como “masculina” e “escandalosa” demais do ponto de vista das relações de gênero vigentes, mesmo dentro dos esclarecidos círculos literários. Sob a sombra de Cecília Meireles, e sob a vigência daquele acordo tácito de “vestialidade literária”, é muito provável que a grande maioria das candidatas a escritoras provenientes de “boas famílias”, com formação normalista ou mesmo superior em Humanidades, não tenham percebido aquela nova poética como interessante ou mesmo apropriada para elas, ou então tenham temido se aproximar dela por conta do tipo de julgamento que receberiam posteriormente.

A *vestal* que escrevia deveria usar sua escrita para apaziguar, não enfrentar. Deveria recuperar e manter a harmonia, e não propor utopias. Nesse sentido, o “ideograma viril” concreto é o oposto do que se esperava que uma mulher *versejasse*, porque é quase uma demonstração das diversas características que a sociedade desde tempos imemoriais, vêm atribuindo aos homens: surgido de um *desígnio racional e industrial*, e, portanto, *projetado, autorreferente, sintético e objetivo, visual e voltado para o mundo exterior*, era fruto de uma *utopia* que dialogava de perto com a *tecnologia*, a *ciência* e o *zeitgeist* daquele momento histórico do País. E uma “poetisa” consagrada pela crítica masculina como Cecília Meireles o foi, porque não se deslocou *do lugar reservado à expressão pública das mulheres* e, mais ainda, *do que se acreditava que uma mulher era*. Mesmo quando se voltou para um tema histórico/político, ao escrever o *Romanceiro da Inconfidência* (espero ter sido capaz de demonstrar), ela continuou falando daquele mesmo lugar. Prosseguiu sendo “diáfana” e “longe do momento presente”, como afirmou Mário da Silva Brito sobre ela.

As mulheres eram vistas (na verdade, ainda são) como *seres internalizados como seus genitais*. Segundo o Décio Pignatari recordado por Alice Ruiz, sua expressão tenderia para uma abordagem psicológica ou ao misticismo, ambas identificadas com um uso prolixo e emotivo da linguagem. As mulheres então observariam o mundo *de dentro de casa e de dentro de si mesmas*, para devolvê-lo como *narração*. Capazes de dar à luz, estariam mais próximas do primitivo, do telúrico e das entranhas da terra, e, por isso seriam *mais corpo do que mente, mais afeto do que razão*. E o seu reino não seria apenas o da palavra falada e compartilhada socialmente, mas também o do *mito* e dos *saberes manuais/tradicionais*. No fundo, estariam mais aptas à prosa do que à poesia e, segundo Bertrán Caraffa, seriam as grandes promotoras da harmonia depois dos grandes embates entre vanguarda e tradição.

Porém, procurei deixar claro aqui que *não acredito nesse determinismo de gênero com suposto suporte biológico*. Não acredito que mulheres sejam inatamente narradoras de nada, ligadas naturalmente aos afazeres manuais, apaziguadoras ou mesmo voltadas para uma certa ideia de pureza espiritual que rimaria com o controle dos desejos. Diferentemente disso, me parece claro que elas foram sendo treinadas para ocupar espaços “fora” do “mundo exterior”. Se são identificadas (ou mesmo se identificam) com o reino da oralidade como veículo de seu mundo interior, uma sensibilidade pré-industrial ou com uma religiosidade extática, *é porque existe um imaginário prévio que determina o que uma mulher é, e sobre o que pode ou deve escrever*. A produção poética feminina não deveria se propor a interferir diretamente na ágora, a custo de se “masculinizar” e de “gerar escândalo”. Por isso, das “poetisas”, se esperava que fossem... Cecília Meireles. Ou que fossem “más escritoras”, escrevendo sobre banalidades e perfumarias “próprias” das mulheres.

A poesia concreta estava fora desse escopo, mas teriam os membros de Noigandres aceito uma mulher entre eles, assim como fizeram os integrantes de Ruptura? Por que Yone de Sá Motta, por exemplo, passou completamente despercebida? Me pergunto o que eles realmente pensaram do seu pequeno poema, se é que realmente tomaram conhecimento dele. Será que lhes pareceu *amador demais* para merecer *maior atenção*? Estas são perguntas que ainda não posso responder, mas que provavelmente alimentarão minhas pesquisas futuras. Outro tema que me chamou a atenção, e que poderei desenvolver melhor futuramente, é o das *representações de gênero presentes nos poemas concretos brasileiros*.

Ensaiei algo nessa direção em meus breves comentários sobre a série “Poetamenos”, de Augusto de Campos, e o poema “Hambre”, de Décio Pignatari.

Por fim, falemos pela última vez de Gertrude Stein, que não era nenhuma idiota, mas também não era uma vestal. Já vimos antes que, tendo começado como Penélope e almejando o *status* de Ulisses, ao encontrar a si mesma enquanto pessoa e artista, tornou-se muito mais próxima da deusa Atena. Mas, ironia das ironias, talvez Stein fosse mais “feminina” do que Décio Pignatari esperaria, e mais “masculina” do que Ruiz gostaria: sua obra é uma *metalinguagem para dentro*. Os concretos (principalmente Augusto de Campos) não perdoaram a sua prolixidade e aparente hermetismo, mas podemos entender melhor o *métier* de Stein se o enxergarmos como um *tecer de textos*: ela urdiu uma trama para poder coabitar entre os homens, mas urdir aqui também pode ser uma maneira de evocar os *jogos de linguagem wittgensteineanos* dos quais ela se valeu para esgarçar a lógica aristotélica.

Atribuir a consciência de linguagem de Gertrude Stein à sua suposta “masculinidade-lesbianidade” não faz sentido quando olhamos para a sua obra com um pouco mais de atenção: sua visada para o universo doméstico, o memorialismo, a psicologia da mente e a oralidade a aproximariam do universo dito “feminino”, segundo os critérios do próprio Pignatari. Além disso, ela abordava discretamente aspectos de sua (homo) sexualidade, e mesmo de suas posições políticas, em prosas-poesias habilmente tecidas com os recursos tradicionais da língua inglesa, disfarçando-as de *nonsense*. Ela fundiu sua grande consciência da materialidade dos elementos da linguagem com a observação acurada e a descrição psicológica identificadas com as grandes escritoras, mas também buscava tornar suas observações e descrições *palpáveis à percepção* do leitor via sentidos da visão e audição. Há também o seu apego à escrita manual, o qual fazia parte de sua *artesanaria literária*, da sua *tecelagem textual*.

Na verdade, não acredito que exista um “destino biológico” a pré-determinar nossas escolhas em sociedade, mas apenas o que as sociedades impõem a certas fisiologias por razões culturais, religiosas, políticas e econômicas. Certas mulheres escreveram/escrevem sobre este ou aquele tema, dessa ou daquela maneira, não porque estariam “de acordo” com a sua genitália ou, ao contrário, porque seriam “homens com B.U.C.E.T.A.” ou “mulheres com

C.A.C.E.T.E.". Isso também não tem realmente a ver com possuírem uma mente mais ou menos "andrógina" ou mesmo uma "poderosa bissexualidade interna", ou mesmo por serem mais ou menos "hápticas" do que os ditos homens. As mulheres dos mais diversos tempos e espaços escreveram/escrevem *a partir das experiências e oportunidades que lhes foram permitidas ou que conquistaram, e dos lugares que lhes foram reservados ou os quais elas alcançaram depois de muito caminhar*. O que está realmente em jogo é o que se atribui e/ou se valoriza socialmente como atributos ditos "femininos" ou "masculinos".

Escritoras como Gertrude Stein, Marianne Moore ou mesmo Virginia Woolf puderam/quiseram driblar tudo isso até certo ponto, e pelas mais diversas razões. Mas não ocorreu a Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles ou Maria Ângela Alvim que elas devessem fazer o mesmo. De qualquer maneira, todas tiveram (em maior ou menor grau) um "teto todo delas", e, para mim, isso é muito mais determinante no processo de criação artística de uma pessoa do que uma suposta "alma andrógina", e sobre como ela lidará com as pressões derivadas dos diversos determinismos de sexo/gênero. Desta feita, ser ou não ser mulher (ou mesmo homem) seria muito mais complexo do que ter ou não ter uma B.U.C.E.T.A., ou mesmo um C.A.C.E.T.E....

Tem muito mais a ver com pensar e agir
(ou não) conforme um certo papel pré-determinado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Artigos, catálogos e livros

ABIGAIL, Bibi. “No olho do cu(ir) – queer: centro e margens de uma palavra desgastada”. In: SLUYS, Shawn Van et al. *Cidade Queer, uma leitora*. São Paulo: Edições Aurora, 2017.

AGOSTINHO, Régia. “Maria Firmina dos Reis: precursora negra da abolição”. In: REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021.

AGUIÃO, Silvia. *Fazer-se no “Estado”: uma etnografia sobre o processo de constituição dos “LGBT” como sujeitos de direitos no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2018.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira – As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: EDUSP, 2005.

ALAMBERT, Francisco. “Para uma História (Social) da Arte Brasileira”. In: BARSINSKI, Fabiana Werneck (org.). *Sobre a Arte Brasileira: da Pré-História aos Anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC, 2014.

ALFANDARY, Isabelle. “Gertrude Stein as Portrait Painter”. In: BISHOP, Janet C. et al (org.). *The Steins collect: Matisse, Picasso, and the Parisian avant-garde*. San Francisco, EUA: Museum of Modern Art, 2011.

_____. “Gertrude Stein: o problema com a mimesis”. In: AGUIAR, Daniella et al (org.). *Ao vires isto – Gertrude Stein, tradução & intermidialidade*. Curitiba: Kotter Editorial: Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2018.

ALLETON, Viviane. *Escrita Chinesa*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

AMÁLIA, Narcisa. *Nebulosas*. Rio de Janeiro: Gradiva Editorial: Fundação Biblioteca Nacional, 2017.

AMARAL, Aracy (org.). *Arte Construtiva no Brasil – Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos: DBA Artes Gráficas, 1998.

_____. “A mulher nas artes”. In: AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2006.

ANDRADE, Luís Edgard de. “O ‘Rock n’ Roll’ da POESIA”. In: *O Cruzeiro*. Ano XXIX. Número 20. Rio de Janeiro: Diretor Antônio Accioly Netto, 2 de março de 1957.

ARAÚJO, Emanuel. “A arte da sedução: sexualidade feminina na Colônia”. In: DEL PRIOR, Mary (org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2015.

ARONOVICH, Lola. “Prefácio”. In: LERNER, Gerda. *A Criação do Patriarcado – História da opressão das mulheres pelos homens*. São Paulo: Cultrix, 2019.

ARTÉRIA 40 ANOS – REVISTA DE POESIA. Curadoria de Omar Khouri e Paulo Miranda. São Paulo: Caixa Cultural, 2016.

ARTISTES-POÈTES, POÈTES-ARTISTES – Poésie et arts visuels du XX siècle au Portugal. Commissaire Maria João Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

ÁVILA, Carlos. “Poesia Concreta 1956/1986”. In: CÓDIGO 11. Salvador: Editor Erthos Albino de Souza, 1986.

BAHN, Stephen (org.). *Concrete Poetry: an international anthology*. Londres: London Magazine Editions, 1967.

BALGIU, Alex et al. *Women in Concrete Poetry: 1959 – 1979*. Nova Iorque: Primary Information, 2020.

BANDEIRA, João (org.). *Arte Concreta Paulista: documentos*. São Paulo: Cosac & Naify: Centro Maria Antônia da USP, 2002.

BANDEIRA, João et al (org.). *Poesia Concreta: o projeto verbivocovisual*. São Paulo: Artemeios, 2008.

_____. *Arte Concreta Paulista: Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naify: Centro Maria Antônia da USP, 2002.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora: Instituto Nacional do Livro, 1970.

BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). *Sobre a Arte Brasileira*. São Paulo: Edições SESC: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo – vol. 2: Fatos e Mitos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BENATTI, André Rezende et al. “A Revista Branca, setenta anos depois: fundamentos, colaboradores e repercussões”. In: *Revista Linguagem, Educação e Memória*, no. 15, v. 15, jul. a dez. 2018. Disponível em <http://periodicosonline.uems.br/index.php/WRLEM/article/view/3302> (acesso em 30.12.21).

BIRMINGHAM, David. *História Concisa de Portugal*. São Paulo: Edipro, 2015.

BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BORDINI, Maria da Glória. “História e poesia no *Romanceiro da Inconfidência*”. In: MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. São Paulo: Global, 2015.

BORGES, Jaqueline Ferreira. "A literatura de Francisca Júlia: questões de autoria feminina". In: *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's World Congress (Anais Eletrônicos)*: Florianópolis, 2017.

BORGES, Jorge Luis. "Kafka y sus precursores". In: *Obras Completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1983.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013.

BRADBURY, Malcolm et al (org.). *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRAGA, Edgard. *Desbragada*. São Paulo: Editora Max Limonad LTDA, 1984.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega* (volume 1). Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

_____. *Mitologia Grega* (volume 2). Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

_____. *Mitologia Grega* (volume 3). Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

BRAUN, Emily. "Saturday Evenings at the Steins". In: BISHOP, Janet C. et al (org.). *The Steins collect: Matisse, Picasso, and the Parisian avant-garde*. San Francisco, EUA: Museum of Modern Art, 2011.

BRITO, Mário da Silva. *Poesia do Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.

BURNS, Edward. "Alice Toklas and The Gertrude Stein Collection, 1946 – 1967". In: BISHOP, Janet C. et al (org.). *The Steins collect: Matisse, Picasso, and the Parisian avant-garde*. San Francisco, EUA: Museum of Modern Art, 2011.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Augusto de et al. "plano-piloto para poesia concreta". In: CAMPOS, Augusto de et al. *Teoria da Poesia Concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006a.

_____. *Teoria da Poesia Concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006b.

CAMPOS, Augusto de. "A moeda corrente da fala". In: CAMPOS, Augusto de et al. *Teoria da Poesia Concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

_____. “As Antenas de Ezra Pound”. In: POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *Byron e Keats: entrevistos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

_____. *E. E. Cummings – 40 Poem(a)s*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

_____. “Gertrude Stein e a Melodia de Timbres”. In: AGUIAR, Daniella et al (org.). *Ao vires isto – Gertrude Stein, tradução & intermedialidade*. Curitiba: Kotter Editorial: Cotia: Ateliê Editorial, 2018.

_____. *O Anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

_____. *Pagu: Vida-Obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. “poesia concreta (manifesto)”. In: CAMPOS, Augusto de et al. *Teoria da Poesia Concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

_____. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. “pontos-periferia-poesia concreta”. In: CAMPOS, Augusto de et al. *Teoria da Poesia Concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

_____. *Porta-retratos: Gertrude Stein*. Florianópolis: Noa Noa, 1989.

_____. *Viva Vaia – Poesia 1949-1979*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

CAMPOS, Augusto de; PLAZA, Julio. *Reduchamp*. São Paulo: Edições S.T.R.I.P., 1976.

CAMPOS, Haroldo de. “A Palavra Vermelha de Hoelderlin”. In: CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. “aspectos da poesia concreta”. In: CAMPOS, Augusto de et al. *Teoria da Poesia Concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

_____. “A temperatura informacional do texto”. In: CAMPOS, Augusto de et al. *Teoria da Poesia Concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

_____. “Bandeira, o Desconstelizador”. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1970.

_____. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. “Ideograma, Anagrama, Diagrama: uma leitura de Fenollosa”. In: CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. “Jubilário Trintenário”. In: CÓDIGO 11. Salvador: Editor Erthos Albino de Souza, 1986.

_____. *O Arco-íris Branco*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997.

_____. “Ode (explícita) em defesa da Poesia no Dia de São Lukács”. In: CÓDIGO 11 (30 Anos de Poesia Concreta). Salvador: Editor Erthos Albino de Souza, 1986.

_____. “poesia concreta – linguagem - comunicação”. In: CAMPOS, Augusto de et al. *Teoria da Poesia Concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

_____. “poesia e paraíso perdido”. In: CAMPOS, Augusto de et al. *Teoria da Poesia Concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CASTRO, E. M. de Melo e. *O Fim Visual do Século XX & outros textos críticos*. São Paulo: Edusp, 1993.

CASTRO, E. M. de Melo et al (org.). *PO-EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

CHADWICK, Whitney et al (org.). *Amor & Arte – duplas amorosas e criatividade artística*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

CHAREYRE, Antoine. “‘Uma excelente estreia’: a chegada do romance proletário ao Brasil”. In: GALVÃO, Patrícia. *Parque Industrial*. São Paulo: Editorial Linha-a-Linha, 2018.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CINTRÃO, Rejane et al. *Grupo Ruptura*. São Paulo: Cosac & Naify: Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (1711 – 2001)*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

COLLIN, Luci. “Uma rosa re-encarnada – Stein traduzindo Shakespeare”. In: AGUIAR, Daniella et al (org.). *Ao vires isto – Gertrude Stein, tradução & intermedialidade*. Curitiba: Kotter Editorial: Cotia: Ateliê Editorial, 2018.

CUBÍE, Juan Bautista. *Em defesa das mulheres*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

D’INCAO, Maria Ângela. “Mulher e família burguesa”. In: DEL PRIORI, Mary (org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2015.

D'OLIVEIRA, Armando Mora. "Vida e Obra". In: WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

DAL FARRA, Maria Lúcia. "Gilka – A Mulher Proibida". In: MACHADO, Gilka. *Poesia Completa*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2017.

DEBRAY, Cécile. "Gertrude Stein and Painting: From Picasso to Picabia". In: BISHOP, Janet C. et al (org.). *The Steins collect: Matisse, Picasso, and the Parisian avant-garde*. San Francisco, EUA: Museum of Modern Art, 2011.

DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DUARTE, Constância Lima. "Feminismo e Literatura no Brasil". In: *Estudos Avançados*, v. 17, n. 49, p. 151-172, 2003.

_____. "Literatura de autoria feminina: a história possível". In: ELÓI, Maria Amélia (org.). *As Mensageiras: primeiras escritoras brasileiras*. Brasília: Câmara dos Deputados: Centro Cultural Secretaria de Comunicação Social, 2018.

_____. "Os anos de 1930 e a literatura de autoria feminina". In: WERKEMA, Andréia Sirihal et al (org.). *Literatura Brasileira: 1930*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ELÓI, Maria Amélia (org.). *As Mensageiras: primeiras escritoras brasileiras*. Brasília: Câmara dos Deputados: Centro Cultural Secretaria de Comunicação Social, 2018.

_____. "Autoria feminina nos anos 1800". In: ELÓI, Maria Amélia (org.). *As Mensageiras: primeiras escritoras brasileiras*. Brasília: Câmara dos Deputados: Centro Cultural Secretaria de Comunicação Social, 2018.

ENGEL, Magali. "Psiquiatria e feminilidade". In: DEL PRIORI, Mary (org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2015.

FAEDRICH, Anna. "Apresentação". In: AMÁLIA, Narcisa. *Nebulosas*. Rio de Janeiro: Gradiva Editorial: Fundação Biblioteca Nacional, 2017.

_____. "Posfácio – A lírica de Narcisa Amália: diálogos, intempéries e esquecimento". In: AMÁLIA, Narcisa. *Nebulosas*. Rio de Janeiro: Gradiva Editorial: Fundação Biblioteca Nacional, 2017.

FAHLSTRÖM, Öyvind. *Manifesto para a poesia concreta*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

FAJARDO-HILL, Cecilia. "A invisibilidade das artistas latino-americanas: problematizando práticas da história da arte e da curadoria". In: *MULHERES RADICAIS: arte latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

FAUSTO, Boris. *O Crime da Galeria de Cristal e os Dois Crimes da Mala – São Paulo, 1908 e 1928*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FIGUEIREDO, Luciano. “Mulheres nas Minas Gerais”. In: DEL PRIORI, Mary (org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2015.

FIORAVANTE, Celso. “Os Anos 50 e a Construção da Geometria”. In: JUDITH LAUAND: os anos 50 e a construção da geometria. Catálogo da exposição. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC, 2015.

FLAUBERT, Gustave. *Bouvard et Pécuchet*. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

_____. *Três contos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

FONTES, Joaquim Brasil. *Variações sobre a lírica de Safo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.

GALVÃO, Walnice Nogueira (org.). *Roteiro da Poesia Brasileira – Modernismo*. São Paulo: Global, 2008.

GILBERT, Sandra M. “Introdução – Orlando: a Vita Nuova de Virginia Woolf”. In: WOOLF, Virginia. *Orlando: uma biografia*. São Paulo: Penguin Books Companhia das Letras, 2014.

GRÜNEWALD, José Lino. “Introdução – Ezra Pound: uma dialética de formas”. In: POUND, Ezra. *Os Cantos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Escrever*. São Paulo: Perspectiva: Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

GUERRILLA GIRLS: GRÁFICA 1985 – 2017. Curadoria Adriano Pedrosa e Camila Bechalany. São Paulo: MASP, 2017.

GULLAR, Ferreira. *Experiência Neoconcreta: momento-limite na arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

HATHERLY, Ana. *Um calculador de improbabilidades*. Lisboa: Quimera Editores, 2001.

_____. *Obrigatório não ver*. Lisboa: Quimera Editores, 2009.

HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma festa*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

HISTÓRIA DA POESIA VISUAL BRASILEIRA. Curadoria Paulo Bruscky. São Paulo: SESC, 30 de maio a 08 de setembro de 2019.

HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

JAPIASSÚ, Hilton. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

JEAN-BAPTISTE DEBRET – UN FRANÇAIS À LA COURT DU BRÉSIL, 1816-1831. Paris: Centre Cultural Calouste Gulbenkian, setembro/outubro 2000.

JUNQUEIRA, R. D. “A invenção da “ideologia de gênero”: a emergência de um cenário político-discursivo e a elaboração de uma retórica reacionária antigênero”. In: *Psicologia Política*, 18(43), 2018.

KHOURI, Omar. *Cacaria Helênica*. São Paulo: Nomuque Edições, 1998.

_____. *Lenora de Barros: uma produtora de linguagem transpondo fronteiras*. Disponível em repositório.ul.pt (acesso em 02 de junho de 2020).

_____. *Revistas na Era Pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil dos anos 70 aos 90*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

KLEIN, Hélène. “Gertrude Stein and Pablo Picasso: In Their Own Words”. In: BISHOP, Janet C. et al (org.). *The Steins collect: Matisse, Picasso, and the Parisian avant-garde*. San Francisco, EUA: Museum of Modern Art, 2011.

KRISTEVA, Julia. *Beauvoir presente*. São Paulo: Edições SESC, 2019.

_____. *Meu alfabeto – ensaios de literatura, cultura e psicanálise*. São Paulo: Edições SESC, 2017.

LAMAS, Berenice Sica. *As artistas: recortes do feminino no mundo das artes*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o Sexo – corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LAUAND, Judith. “Da figuração para a abstração”. In: JUDITH LAUAND: os anos 50 e a construção da geometria. Catálogo da exposição. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC, 2015.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e Anseios Crípticos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

LÉON, Vicki. *Mulheres audaciosas da Antiguidade*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Ventos, 1997.

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado – História da opressão das mulheres pelos homens*. São Paulo: Cultrix, 2019.

LOBO, Danilo. “Francisca Júlia: entre o pincel e a pena”. In: *Revista Travessia*, no. 23, jan. 1991. Disponível em <http://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17174> (acesso em 25.10.21).

LODGE, David. “A linguagem da ficção modernista: metáfora e metonímia”. In: BRADBURY, Malcolm et al (org.). *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LYGIA PAPE: ESPAÇO IMANTADO. Catálogo da exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

MACHADO, Gilka. “Notas Autobiográficas”. In: *Poesia Completa*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2017.

_____. *Poesia Completa*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2017.

_____. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

MACIEL, Maria Esther. “Laís Corrêa de Araújo e a Crítica”. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Laís Corrêa de Araújo*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

_____. “O Pathos da Lucidez: a trajetória poético-intelectual de Laís Corrêa de Araújo”. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Laís Corrêa de Araújo*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

MARQUES, José Alberto et al (org.). *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1973.

MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

MEIRELES, Cecília. “Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*”. In: *Romanceiro da Inconfidência*. São Paulo: Global, 2015.

_____. *Romanceiro da Inconfidência*. São Paulo: Global, 2015.

MELENDI, Maria Angélica. “Para construir novas casas e desconstruir velhas metáforas de fundação”. In: MULHERES RADICAIS: arte latino-americana, 1965-1980. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Ática, 1998.

MIRANDA, Fernanda. “Uma autora à frente de seu tempo”. In: REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 2012.

MOTT, Luiz et al (org.). *Mortes violentas de LGBT+ no Brasil – 2019: Relatório do Grupo Gay da Bahia*. Salvador: Editora Grupo Gay da Bahia, 2020.

MULHERES NA COLEÇÃO MAR. Curadoria Equipe MAR. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.

MULHERES RADICAIS: arte latino-americana, 1965-1980. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. “A poética feminista em Alice Ruiz, Ledusha Spinardi e Ana Cristina César”. In: RAGO, Margareth et al (org.). *Paisagens e Tramas: o gênero entre a história e a arte*. São Paulo: Intermeios, 2013.

NASCIMENTO, Imaculada. “Corpos indóceis, mentes livres”. In: COBRA, Ercília Nogueira. *Virgindade inútil e anti-higiênica*. Belo Horizonte: Editora Luas, 2021.

NÓBREGA, Gustavo (org.). *Poema/Processo: uma vanguarda semiológica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

NOCHLIN, Linda. “Por que não existiram grandes mulheres artistas?”. In: PEDROSA, Adriano et al (org.). *Histórias da Sexualidade: antologia*. São Paulo: MASP, 2017.

OLIVEIRA, Fábio José Santos de. “A lâmina que opera: um estudo sobre João Cabral e Marianne Moore”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, no. 68, p. 145 – 163, dez. 2017.

ORUM, Tania. “Uma trilha de rosas – Os múltiplos legados de Gertrude Stein à Arte da década de 60”. In: AGUIAR, Daniella et al (org.). *Ao vires isto – Gertrude Stein, tradução & intermedialidade*. Curitiba: Kotter Editorial: Cotia: Ateliê Editorial, 2018.

PAIVA, Kelen Benfenatti Paiva. “Maria Ângela Alvim: a poética da inquietude”. In: DUARTE, Constância Lima (org.). *Escritoras Mineiras: poesia, ficção, memória*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010.

PAROS, Felipe Martins. *Decifrando Códigos: entendendo o papel e o lugar da revista “Código” no cenário da Poesia Visual Experimental brasileira das décadas de 70, 80 e 90 do século XX*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da Unesp. São Paulo. 250 pp. 2004.

PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz ou As armadilhas da fé*. São Paulo: Editora UBU, 2017.

PEDROSO, Franklin Espath. “Foreword”. In: STERLING, Susan Fisher et al. *Virgin Territory: Women, Gender, and History in Contemporary Brazilian Art*. Washington, DC: National Museum of Women in the Arts, 2001.

PERLOFF, Marjorie. “Um cessar das semelhanças: Stein/Picasso/Duchamp”. In: AGUIAR, Daniella et al (org.). *Ao vires isto – Gertrude Stein, tradução & intermedialidade*. Curitiba: Kotter Editorial: Cotia: Ateliê Editorial, 2018.

_____. *A Escada de Wittgenstein – a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. *O Gênio Não-original – poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. *Radical Artifice – writing poetry in the age of media*. Chicago, USA: The University of Chicago Press: 1991.

PIGNATARI, Décio. “construir e expressar”. In: CAMPOS, Augusto de et al. *Teoria da Poesia Concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

_____. *Contracomunicação*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

_____. “Corpo Escrito com o Signo”. In: CÓDIGO 11 (30 Anos de Poesia Concreta). Salvador: Editor Erthos Albino de Souza, 1986.

_____. “Depoimento”. In: CAMPOS, Augusto de et al. *Teoria da Poesia Concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

_____. *Informação, linguagem, comunicação*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

_____. “nova poesia: concreta (manifesto)”. In: CAMPOS, Augusto de et al. *Teoria da Poesia Concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

_____. *O que é comunicação poética*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Poesia Pois É Poesia*. Campinas, SP: Editora Unicamp: Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Semiótica & Literatura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Semiótica da arte e da literatura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Viagem Magnética*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

_____. *31 poetas, 214 poemas: do Rigveda e Safo a Apollinaire*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PINSKY, Carla Bassanezi. “Mulheres dos Anos Dourados”. In: DEL PRIORI, Mary (org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2015.

PIQUEIRA, Gustavo. *Mestiços: primeiros cruzamentos entre texto, imagem e objetos do modernismo brasileiro*. São Paulo: Lote 42, 2019.

POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA. Curadoria de Bruna Callegari e Omar Khouri. Brasília: Caixa Cultural, 2018.

PÓLVORA, Hélio. “Cecília dos Inconfidentes”. In: *Romanceiro da Inconfidência*. São Paulo: Global, 2015.

PONTES, Heloisa. *Intérpretes da Metrópole*. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2010.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *Os Cantos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

PÓVOA, Pessanha. “Prefácio da Primeira Edição”. In: AMÁLIA, Narcisa. *Nebulosas*. Rio de Janeiro: Gradiva Editorial: Fundação Biblioteca Nacional, 2017.

RABINOW, Rebecca. “Discovering Modern Art: The Steins’ Early Years in Paris, 1903 – 1907”. In: BISHOP, Janet C. et al (org.). *The Steins collect: Matisse, Picasso, and the Parisian avant-garde*. San Francisco, EUA: Museum of Modern Art, 2011.

RICARDO, Cassiano. “22 e a poesia de hoje”. In: *Invenção 1*, São Paulo: Edições GDR, 1962, p. 5.

RISÉRIO, Antonio. “Formação do Grupo Noigandres”. In: CÓDIGO 11 (30 Anos de Poesia Concreta). Salvador: Editor Erthos Albino de Souza, 1986.

RKAIN, Jamyle. “Apresentação”. In: MACHADO, Gilka. *Poesia Completa*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2017.

SANTIAGO, Silvano. “Deslocamentos e perambulações”. In: STEIN, Gertrude. *A Autobiografia de Alice B. Toklas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

SARLO, Beatriz. “Dizer e não dizer: erotismo e repressão”. In: SARLO, Beatriz. *Modernidade Periférica – Buenos Aires 1920 a 1930*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

_____. “Mulheres, História e Ideologia”. In: SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginadas: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: Edusp, 2016.

SAVAZONI, Adrienne. “Bárbara Heliodora, nossa primeira poeta e uma lutadora social”. Disponível em <http://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/quem-foi-barbara-heliodora-a-primeira-mulher-a-fazer-poesia-no-brasil/> (acesso em 13.11.21).

SCHUBACK, Maria Sá Cavalcante. “Posfácio”. In: FAHLSTRÖM, Öyvind. *Manifesto para a poesia concreta*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

SCOTT, Clive. “Simbolismo, Decadência e Impressionismo”. In: BRADBURY, Malcolm et al (org.). *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SEFFRIN, André (org.). *Roteiro da Poesia Brasileira Anos 50*. São Paulo: Global, 2007.

_____. “Anos 50”. In: SEFFRIN, André (org.). *Roteiro da Poesia Brasileira Anos 50*. São Paulo: Global, 2007.

SILVA, Tomas Tadeu da (org.). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista – Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: EDUSP: Fapesp, 2008.

SIMON, Iumna Maria et al. *Poesia Concreta*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

SIMON, Maria Célia. “O Positivismo de Comte”. In: REZENDE, Antonio (org.). *Curso de Filosofia: para professores e alunos dos cursos de ensino médio e de graduação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

SOLT, Mary Ellen (org.). *Concrete Poetry: a world view*. Bloomington: Indiana University Press, 1971.

SOUZA, Carlos Mendes de et al (org.). *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa: Anos 60 – Anos 80*. Coimbra: Angelus Novus Editora, 2004.

SPAHR, Juliana. “Afterword”. In: STEIN, Gertrude. *Tender Buttons*. San Francisco: City Light Books, 2014.

STEARNS, Peter N. *História das Relações de Gênero*. São Paulo: Contexto, 2017.

STEIN, Gertrude. *A autobiografia de Alice B. Toklas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

_____. *Tender Buttons*. San Francisco, EUA: City Light Books, 2014.

_____. *Três Vidas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

TANJI, Isabelle Akemi Diniz. “A perspectiva intimista na poesia moderna de Maria Ângela Alvim”. In: *Anais do Seminário em Educação e Colóquio de Pesquisa*. Paranaíba, MS: 2017.

TELLES, Norma. “Escritoras, escritas, escrituras”. In: DEL PRIORI, Mary (org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2015.

THOMAS, Gerald. “Ezra Pound”. In: POUND, Ezra. *Os Cantos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

TRIZOLI, Talita. “Uma dupla exclusão: Judith Lauand e Jandyrá Waters, entre concretismos, misticismos e possíveis feminismos”. In: *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, no. 1, p. 231 – 248, 2021 Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663977> (acesso em 30.11.21).

VARIKAS, Eleni. *Pensar o sexo e o gênero*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2016.

VELOSO, Caetano. “Melanctha”. In: *CÓDIGO 8*. Salvador: Editor Erthos Albino de Souza, 1983.

VILLAS BÔAS, Gláucia Kruse. "Concretismo". In: BARSINSKI, Fabiana Werneck (org.). *Sobre a Arte Brasileira: da Pré-História aos Anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC, 2014.

WILLIAMS, Emmett (org.). *Anthology of Concrete Poetry*. Nova Iorque: Something Else Press, 1967.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

WOOLF, Virginia. "Mulheres e Ficção". In: WOOLF, Virginia. *Mulheres e Ficção*. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2019.

_____. *Orlando: uma biografia*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

_____. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

YU Xuanji. *Poesia Completa*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Fontes primárias / Publicações originais

CÓDIGO 8. Salvador: Editor Erthos Albino de Souza, 1983.

CÓDIGO 11 (30 Anos de Poesia Concreta). Salvador: Editor Erthos Albino de Souza, 1986.

INVENÇÃO 1. São Paulo: Edições GRD, 1º trimestre de 1962.

INVENÇÃO 2. São Paulo: Massao Ohno Editora, 2º trimestre de 1962.

INVENÇÃO 3. São Paulo: Edições Invenção, junho de 1963.

INVENÇÃO 4. São Paulo: Edições Invenção, dezembro de 1964.

INVENÇÃO 5. São Paulo: Edições Invenção, dezembro de 1966 a janeiro de 1967.

NOIGANDRES 5. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1962.

QORPO ESTRANHO: revista de criação intersemiótica 1. São Paulo: Editores Júlio Plaza, Pedro Tavares de Lima e Régis Bonvicino, mai-jun-jul-ago 1976.

QORPO ESTRANHO: criação intersemiótica 2. São Paulo: Editores Júlio Plaza e Régis Bonvicino, set-out-nov-dez 1976.

ZERO À ESQUERDA. São Paulo: Nomuque Edições, 1981.

Fontes primárias / Entrevistas

Alice Ruiz (gravada em mini k7 e transcrita): São Paulo, 16.12.2003.

Alice Ruiz (gravada em mp3): São Paulo, 08.08.2019.

Julio Mendonça (por escrito): São Paulo, 15.09.2019.

Mônica Rodrigues da Costa (gravada em mini k7 e transcrita): São Paulo, 12.01.2004.

Mônica Rodrigues da Costa (gravada em mp3): São Paulo, 03.12.2019.

Omar Khouri (por escrito): São Paulo, 01.04.2019.