

Poesia erótica e construção identitária: a obra de Gilka Machado

Ana Paula Costa de Oliveira
Mestranda em Teoria Literária

Gilka Machado é uma poetisa¹ brasileira do início do século XX cuja obra ainda é pouco conhecida hoje. Tal desconhecimento poderia ser atribuído a diversos fatores, entre os quais está o fato de que atualmente há muito poucos leitores de poesia. Porém, crédito que não é somente em função disso que o nome de Gilka Machado ainda soa desconhecido aos ouvidos de alunos de letras e até mesmo de professores de literatura².

Talvez alguns possam dizer que ela não seja boa poetisa, o que poderia justificar o fato de não pertencer ao cânone e, consequentemente, não ser lembrada. Outros poderiam alegar que não podemos de qualquer forma conhecer todos os (as) poetas(isas) que surgiram durante o século XX, afinal seriam centenas... Ou ainda, por que mesmo deveríamos lembrar *dessa* poetisa? Que teve ela, ou sua obra, de tão especial?

Anuário de Literatura 7, 1999, p. 241-272.

Quanto à questão do valor de uma obra ou tradição literária, Terry Eagleton afirma que o mesmo não é intrínseco, mas sempre atribuído de acordo com “tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos” (EAGLETON, 1997: 16), e a razão de algumas delas terem continuado canônicas através dos séculos poderia ser o fato de terem sido lidas de forma a contemplar certas ideologias e confirmar certos interesses, muitas vezes os nossos próprios interesses... Isso, porém, não significa que elas serão lidas da mesma maneira em cada época ou por cada leitor, mas sim que terão seus significados reconstruídos a cada leitura, sempre de acordo com suas experiências e posições de sujeito adquiridas em função de fatores históricos e de outros vetores de identidade como gênero, raça, classe, crença, sexualidade,... de forma que sempre haverá diferentes interpretações vindas de diferentes leitores(as).

Há, no entanto, os leitores “autorizados” a emitir juízos de valor, cujos critérios e gostos são investidos de certo capital cultural e simbólicos de forma a serem constituidores de “verdades” sobre as obras e seu “valor estético”: os críticos. Esses, geralmente, representantes de uma classe, um gênero e uma raça, agindo coerentemente com os valores a partir dos quais são construídos como sujeitos, valorizaram um determinado modelo ideológico que puderam perceber como “mais coerentes” para si em certas obras e por consequência desvalorizaram outras obra pela ausência dele. Com isso, acabam criando uma tradição de “como ler” determinadas obras e nela reconhecer o *valor de clássico*, que é basicamente construído pela academia. Embora a lista dos clássicos varie de acordo com a época, é difundida a idéia de que eles contém valores “perenes e universais” e que por isso, são mais

“verdadeiros”. Annette Kolodny, em seu conhecido ensaio “Dancing through the minefield”, comenta que mesmo sendo judia e feminista, aprendeu na academia a ter imenso prazer em ler “Paradise Lost” de Milton, sendo esta uma obra sexista e elaborada de acordo com valores protestantes.

O mesmo que se aplica às obras e determina seu valor de clássica ou canônica, é aplicado à questão de alguém ser ou não considerado um(a) bom(a) poeta(isa). São as configurações ideológicas contidas no texto, as quais devem servir aos interesses do poder em uma determinada época. É nesse ponto em que entra a questão do cânone e da exclusão de obras e escritores(as), pois a tendência é que as obras que não representam um determinado modelo de sujeito, que reforce as malhas do poder dominante, sejam excluídas. Isso ocorre em função de que a literatura é vista (especialmente no século XIX e início do século XX) como um importante elemento para a formação de identidade e subjetividade de homens e mulheres (como hoje seriam a TV, o cinema...).

Volto então à obra de Gilka Machado, que pelo que se sabe até então, sua singularidade está no fato de que foi uma das primeiras ou a primeira poetisa brasileira a publicar versos eróticos, no Rio de Janeiro do início do século XX, tendo sido muito popular no início da carreira e ganhando até mesmo prêmios, como o de “a maior poetisa do Brasil”³. Nessa mesma época, em outros países, houve outras mulheres que também produziram poesia erótica. São exemplos: Delmira Agustini (1890-1914), no Uruguai, Alfonsina Storni (1892-1938), na Argentina, Florbela Espanca (1894-1930), em Portugal, mulheres que também escandalizaram e dividiram a crítica com sua poesia. Mais adiante veremos o porquê, mas antes, é interessante citar o que diz José Paulo Paes ao estudar esse tipo de literatura, especialmente no gênero poesia. Ele chama

a atenção para a predominância do discurso falocêntrico em oposição a uma quase ausência de vozes femininas. Salvo exceções⁴, as mulheres têm, mais tradicionalmente, ocupado o papel de objeto do discurso masculino e não de produtoras de um discurso que as posiciona como sujeitos do seu próprio desejo, o que faz com que esta se torne uma região praticamente inexplorada do erotismo.

Até a estréia de Gilka, a literatura erótica no Brasil, mais especificamente a poesia, havia sido de autoria masculina, tendo como principais autores Gregório de Matos, Castro Alves, Olavo Bilac, dentre outros. Mas por que as mulheres não produziram discursos eróticos ou se os produziram eles não apareceram, antes do século XX, como o dos homens? Que fatores provocaram a quebra da tradição falocêntrica do discurso erótico no início do século XX pelas mulheres, no Brasil e em outros locais? Pretendo neste trabalho ir aos poucos respondendo essas perguntas...

Ao contrário das afirmações ou crenças sobre a repressão sexual, Michel Foucault, em sua *História da Sexualidade*, afirma que desde o século XVIII tem havido uma constante incitação para que os discursos sobre sexo (ou sobre o sujeito) sejam produzidos, porém sempre controlados pelos mecanismos de saber (medicina, psiquiatria, pedagogia) e poder, de forma a mantê-lo secreto mesmo que dele se fale sempre, embora de forma codificada e limitada. Acrescenta, ainda, que esse grande incentivo a se falar de sexo é um movimento oposto a uma grande interdição e que a delimitação das regras da decência, provavelmente, provocou um efeito contrário: a valorização e intensificação do discurso indecente, ou seja, aquele que se refere ao sexo de forma a querer “zombar dos novos pudores” (FOUCAULT:1997:22) ou sem estar *autorizado* a falar dele (pelos mecanismos de poder e saber) o faz.

Um dos tipos de discurso que poderiam ser considerados indecentes seria a literatura erótica, que exatamente por infringir os códigos de moralidade, foi considerada um gênero menor, tradicionalmente menosprezado e clandestino na tradição do Ocidente e no Brasil, produzido por homens até o início século XX. Isso nos mostra que mesmo em meio a essa incitação a se falar de sexo, enunciada por Foucault, a produção de literatura erótica por mulheres e homens foi desigual, o que torna indispensável que se leve em conta o gênero na abordagem do assunto. Teresa de Lauretis (1992;25) critica a minimização desse aspecto na obra de Foucault, em seu ensaio *A tecnologia do gênero*, ao mesmo tempo que demonstra filiar-se às suas teorias:

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

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

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

Um dos mecanismos de reprodução desses discursos visando definir homens e mulheres é a literatura. No século XIX e início do século XX, as mulheres burguesas eram o principal público leitor de romances, que eram entendidos como formadores das subjetividades e das identidades, trazendo conteúdos moralistas que puniam as adúlteras e/ou mocinhas puras que passivamente esperavam que o herói lhe viesse conquistar e declarar um imenso amor. Essa representação de mulher contida nas obras literárias, e que se esperava que as leitoras deveriam encarnar, coincidia com os discursos científicos e jurídicos. Uma das idéias defendidas era a de que a sexualidade, que estava *habitualmente* presente nos homens, como *uma necessidade orgânica do macho*, era anulada nas mulheres pelo instinto materno. Essa tendência aparece principalmente nas obras de Césare Lombroso, Guglielmo Ferreiro e outros.

Por outro lado, com o surgimento da histerização da mulher, ou seja, o estudo da sexualidade feminina sob o ponto de vista do patológico, o corpo feminino é apontado como sendo saturado de sexualidade, em oposição talvez, à *racionalidade* masculina. Foucault (1997: 143) afirma que:

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

Era considerada histérica aquela que fosse “sugestionável, impressionável, narcisista, suscetível a mudanças bruscas de humor, egocêntrica ao extremo, essencialmente assexuada e não raramente frígida” (BORDO, 1997:23). Ou seja, as características da histérica são todas atributos do feminino, indispensáveis a uma dama em uma sociedade em que a masculinidade e feminilidade eram construídas por mútua exclusão. E ainda, se o corpo das mulheres era visto como ordenado inteiramente para as funções de reprodução, não seria possível então as mulheres produzirem discursos eróticos, considerando a definição de erotismo de Bataille (1987: 11), que afiança tratar-se da “representação de uma busca psicológica independente que se sobrepõe ao fim natural”, ou seja, a reprodução da espécie. Essa definição, aplicada aos saberes do século XIX, tornaria anormal a produção de discursos eróticos por mulheres e justificaria a sua não proliferação, conforme se verificou.

Entretanto, a segunda revolução industrial, denominada Científico-tecnológico, ocorrida a partir de meados do século XIX, acarretou vários processos de mudança na sociedade e por consequência a redefinição das subjetividades. Nicolau

Sevcenko(1998) nos descreve seus efeitos no Brasil da “Belle Époque”, que caracterizou-se como um momento de grandes transformações sociais em função da instalação da nova ordem burguesa.

O ambiente de mudanças do início do século decorria em torno da modernização do país que passava a conviver com uma grande variedade de novos produtos, equipamentos e processos(como a chegada da eletricidade às casas), sendo que o Rio de Janeiro ,em função da importância de seu porto⁵ e como capital da República, vivenciou-as de forma bastante intensa através do movimento de reurbanização, da modernização do portuária e da reforma do saneamento. Esse período de mudanças rápidas e intensas que foi chamado pelas elites de *Regeneração*, para os pobres era apenas o *bota-abaixo*.

Juntamente com essas campanhas de higiene e de modernização, que poderíamos dizer que reformavam o lado físico da cidade, surgiram novas propostas de estruturação comportamental para seus moradores, baseadas na moral burguesa européia. Nesse momento, a preocupação com a moralidade também se tornava símbolo de progresso e civilização. Assim, as práticas culturais populares foram proibidas e passaram a ser vistas pelas elites com desprezo, por representarem um modo de vida de uma época tida por elas como ultrapassada em função da modernidade, a qual trouxe pesados encargos para as classes pobres e para as mulheres.

Mediante a modernização da sociedade, que tornava-se mais mundana e cosmopolita, a vida das mulheres sofreu grandes transformações com a abertura de novos espaços para elas na sociedade. Isso acabou por *apavorar* conservadores por pensarem na possibilidade de que se perdessem os valores da família tradicional burguesa. Surgiu, então, um intenso

discurso ideológico que visava a uma redefinição dos papéis de homens e mulheres quanto às “funções”, diferenciadas, que deveriam ocupar na *modernidade*.

Ocuparam importante papel na difusão desse discurso as revistas femininas e os “manuais de funcionamento do lar” (MALUF, MOTT, 1998). Esses meios, além de trazerem orientações sobre higiene e saúde, veiculavam as tendências burguesas que defendiam a fixação da mulher na esfera privada, espaço culturalmente identificado como feminino⁶, em oposição ao espaço público, de domínio masculino.

As características femininas desejáveis eram muitas vezes contraditórias. Se por um lado tinham o dever de manter uma aparência agradável perante o marido, ser as administradoras do lar, companheiras, mães instruídas para responder satisfatoriamente às perguntas das crianças, por outro, deveriam “manter o recato, controlar a frequência alternada das relações sexuais, ser submissas” (MALUF & MOTT; 1998: 396). A figura feminina estava sendo ligada ao modelo de Rainha do Lar⁷, embasado na idéia de fragilidade (desconsiderando completamente o esforço físico que exigiam as tarefas domésticas nos lares onde os eletrodomésticos não haviam chegado, que eram a maioria), “a subordinação do sexo à maternidade e predomínio das faculdades afetivas sobre as intelectuais” (SOIHET; 1997: 363). No século XIX, Lombroso havia chegado a afirmar que as mulheres portadoras de genialidade, sofriam, na verdade, de uma “confusão de caracteres sexuais secundários” (*apud* SOIHET, 1997: 381). As atividades que não estivessem relacionadas ao serviço doméstico e ao cuidado dos filhos não estavam previstas para as mulheres na nova sociedade. Um exemplo disso é a produção literária. As obras de mulheres eram olhadas pela crítica de forma condescendente, já que inteligência e capacidade para as

produções intelectuais de caráter *universal* era privilégio e atributo dos homens. Uma mulher produzir literatura era considerado mais um capricho, símbolo de um esforço inútil ou desculpa para perda de tempo, já que esta não era uma das funções às quais estavam “predestinadas” (TELLES;1997: 403).

Mas uma das diversas idéias *modernas* que chegavam importadas da Europa para o Brasil era a da *Nova Mulher* burguesa. Certamente produto das lutas das feministas liberais, cuja maior questão era a obtenção do direito ao voto, ela pretendia ser econômica, social e sexualmente independente. O feminismo dessa época parte da idéia da mulher como um ser inferiorizado em relação ao homem através de múltiplas formas de dominação histórica, cultural e social, reforçadoras da ideologia patriarcal. Nessa concepção, as mulheres deveriam analisar e combater os mecanismos que instauraram a sua opressão e, através do desenvolvimento de uma consciência coletiva, deveriam lutar em busca de emancipação contra tudo que visasse a repressão do feminino como inferior. Entretanto, por ser um movimento de busca pelos direitos de igualdade entre os sexos, não deixava de tomar o masculino como parâmetro, nem questionava os fundamentos sociais e simbólicos da opressão; sua busca era enquadrar nele também as mulheres, de forma que elas também desfrutassem os mesmos benefícios e possibilidades que os homens, isso inclusive no campo sexual. Destaca-se neste período Ercília Nogueira Cobra, que em 1924 publica “Virgindade anti-higiênica”, obra que defende a liberdade sexual para as mulheres, ao contrário de outros discursos feministas do início do século, os quais dividiam-se sob a primeira proposta e a de *pureza* como forma de valorizar as mulheres evitando que “se nivelassem aos homens” (LAURETIS,1994: 223).

Assim, a partir de uma onda de modernização e de busca por maiores direitos para as mulheres, e ao mesmo tempo, em meio a discursos em busca da demarcação de comportamentos conservadores, surge a obra de Gilka Machado que com apenas 22 anos estreava quebrando as expectativas em relação à poesia produzida por mulheres, tanto em função dos temas abordados como da *qualidade* dos versos, levando em conta os critérios dos críticos mais conservadores a respeito da forma. Emerge então um eu-lírico, dividido pelos discursos sobre a atuação sexual das mulheres, que se desenvolviam em direções diferentes:

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

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

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

E, ó meu amor, que ciúme dessa estranha,
dessa rival que os dias me acompanha,
para ruína gloriosa de mim mesma!

(MACHADO, 1968:164)⁸

No poema trava-se uma luta entre faces de um eu-lírico no feminino que por um lado, deveria agir de acordo com o modelo de mulher assexuada enunciado pelos discursos conservadores, a qual jamais deveria admitir o desejo e por outro,

uma outra face que não é aquilo que se espera dentro desses discursos sobre o papel das mulheres *de bem*. Surge nesse poema uma espécie de separação entre aquilo que se deveria ser e aquilo que se gostaria de ser. Baseado num sistema de oposições binárias: corpo e alma, mulher e homem, típica da maioria das sociedades que se conhece, a expressão da sensualidade nas mulheres é vista como o oposto da decência (“Trago-a no sangue assim como uma tara”, “para a ruína gloriosa de mim mesma”). Sob esse ponto de vista, as diferenças entre pessoas só é concebida sob a crença em *essências* feminina e masculina, ou seja, entre homens e mulheres, embora o eu-lírico considere-se diferente das outras mulheres pela rebeldia, pelo fato de que não pode conter o desejo, não importando, nesse caso, qual papel o amante prefira que ela represente.

A sensualidade, assim como neste poema, já estava presente desde o primeiro livro de Gilka Machado, publicado em 1915, “Cristais Partidos”. Essa obra teve seus primeiros versos dedicados ao parnasiano Olavo Bilac, que se oferecera para prefaciar o livro. A autora não aceitou, pois “queria adentrar na carreira literária sozinha, sem ajuda de homem nenhum” (GOTTLIEB, 1982: 24). E de fato, ela obteve no início um relativo sucesso: a aprovação do público, a tradução de seus poemas para o espanhol. Porém, por volta de década de trinta, foram surgindo críticas; não às poesias, mas à poetisa. Especificamente pelo fato de ser uma mulher a autora daqueles versos, levantaram-se vozes moralistas para incriminá-la, o que acabou por render-lhe ofensas, como ser chamada de *matrona imoral*. Segundo a própria autora, haviam confundido sua obra “com a confissão de desejos particulares” (MACHADO, 1968: IX-XI). Essa crítica difamadora tanto vinha pelos jornais quanto era dirigida aos seus filhos, através de

desaforos gritados na rua, por seus colegas de escola. Sob esta visão preconceituosa, em 1920, Medeiros e Albuquerque escreve, comentando a obra “Estados de Alma” (1917):

A situação das mulheres, quando se dispõe a cantar o amor, é muito mais embaraçosa do que poderia parecer à primeira vista. Os homens têm o direito não só de alludir ao sentimento amoroso no que nelle há de abstracto, como de descer às minúcias descriptivas que nos parecem deliciosas. Mesmo sem chegar, como alguns autores, a percorrer as bellezas femininas e compôr um poema especial para louvar cada uma, qualquer autor masculino pôde alludir a um pormenor da formosura da mulher, sem que isso cause extranhesa...(...)

Permitir-se-ia às mulheres fazer o mesmo? Parece que não. Até hoje pelo menos não se tem permitido.

Mais tarde, representando o *outro aspecto da crítica*, não menos preconceituosa, Agripino Grieco e Humberto de Campos (1945 apud BRANCO, BRANDÃO, 1996: 88) tentam explicar o distanciamento entre a poesia e a vida da autora, ressaltando o *valor* da obra e da poetisa por se tratarem os versos de produto da imaginação:

Poetisa de imaginação ardente, transpirando paixão carnal nos seus nervos, a Sra. Gilka Machado é, contudo, segundo nos informa o Sr. Henrique Pongetti e proclamam os que lhe conhecem a intimidade, a mais virtuosa das mulheres e a mais abnegada das mães.

E se não fossem, os versos de Gilka Machado produto da imaginação e sim de sua experiência, sua trajetória poética teria sido diferente já que era tão importante para os críticos a pessoa do autor que assinava a obra? Por outro lado, a vida pessoal do boêmio Olavo Bilac, não foi tomada como critério de análise para sua obra, embora ele também tenha escrito versos eróticos. Se formos voltar o olhar para o que aconteceu com as obras desses dois autores brasileiros, praticamente contemporâneos, ambos premiados, veremos que foram avaliadas por critérios diferentes. Ele, na época foi canonizado e entrou na história da Literatura Brasileira como “Príncipe dos Poetas” parnasianos, mas não como devasso. Com Gilka Machado, foi diferente. Ela foi esquecida em função de sua ousadia de produzir versos eróticos.

Em uma entrevista à repórter Ilma Ribeiro e a Nádia Gottlieb, em 1978, na qual afirmou que “as escritoras brasileiras deveriam unir-se para defenderem seus direitos”(1982: 23), não escondeu sua amargura por ter sido rejeitada. Gilka queria ter sido lida, por isso, talvez, não chegou a inovar na forma (seus poemas misturam tendências parnasianas e simbolistas) e acabou reproduzindo os modelos *dominantes* de e na poesia, utilizados pelos homens famosos, como Bilac. Inovava, porém, segundo Lima Barreto “em pensamentos” (*apud* GOTTLIEB, 1982: 40). Acredito que ela buscava fazer parte da tradição lírica, ser uma escritora canônica, utilizando-se disso para demarcar um espaço *em branco* na poesia brasileira: o da produção de poesia erótica por mulheres. Para isso, dialogou com a tradição da poesia erótica masculina, como neste poema, em que *responde* ao poema de Castro Alves “O Adeus de Teresa” falando do lugar da mulher, de Teresa:

A PRIMEIRA VEZ QUE FITEI TERESA...

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

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

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

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

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

Consoante com a tradição romântica, o poema de Castro Alves fala de Teresa, que é uma mulher com quem o poeta vive um caso de amor até o dia, em que ele afasta-se com a promessa de retornar. No poema de Gilka, Teresa acredita que o ocorrido se deveu à saciedade do desejo e então, não acreditando na promessa, obtém um novo amante sem deixar de amar o primeiro. Mediante à impossibilidade dos amantes ficarem para sempre juntos, em função dos preconceitos sociais da época, aparece a referência ao “imortal adeus”. Nesse

poema, o eu-lírico compartilha da mesma história contida no poema de Castro Alves. Inova, porém, em dar voz à mulher no poema, que também dá vazão aos seus sentimentos. Se Gilka Machado produziu poesia erótica seguindo o modelo “masculino”⁹, ou seja, um modelo que já havia cristalizado o seu espaço na época, por outro lado, inverteu os lugares estabelecidos e dotou o elemento feminino da poesia de características que a tradição lírica brasileira tem naturalizado como masculinas, como o declarar-se ao ser amado, colocar-se em posição de sujeito em relação aos sentimentos amorosos e mais importante, deu fala ao outro, ao elemento feminino da poesia que contando a sua versão passa a afirmar o desejo e não apenas provocá-lo. Com isso, subverte os lugares estabelecidos, ou seja, a mulher, tradicionalmente a amada, converte-se em amante e o homem, de amante em amado. Leio isso como uma estratégia de discurso visando a uma transgressão (tendo em vista o contexto histórico em que está inserida) provavelmente baseada na idéia de que se era dado aos homens o direito de enunciar seu desejo, isso deveria também ser extensivo às mulheres, ou seja, elas também deveriam ter o direito de fazer parte do jogo. Senão, vejamos outro exemplo:

(...)

Porque não vens
meu estatuário da volúpia,
há em mim linha imprecisas
de desejo
que teu carinho deveria modelar,
tuas mãos milagrosas.
emprestariam expressões inéditas
ao meu corpo maleável...
porque não vens?!...(184)

(...)

Identificado com o elemento feminino (o que se pode perceber em alguns poemas pela desinência de gênero no final das palavras), o eu-lírico posiciona-se de forma a deixar claro que a relação sexual, para ela, não é algo que homens ativos exercem em mulheres passivas, e sim, uma mulher ativa em seu desejo, que quer receber o contato físico. Dirigindo-se ao poeta parnasiano (“meu estatuário da volúpia”), o eu-lírico fala do lugar da mulher representada na poesia masculina, não como inacessível, mas como uma mulher que deseja ser tocada. Quanto a isso, Afonso Romanno de Sant’anna, em seu estudo “Da mulher esfinge como estátua devoradora ao Streape-Tease na alcova”, comenta que na poesia parnasiana brasileira o amante masculino rende culto de adoração a uma mulher estátua; perfeita, fria e distante, que não corresponde a esse amor. Quanto maior é a negativa da amada, mais se inflama o desejo masculino, já que “no imaginário parnasiano (e masculino), a inatingibilidade da mulher é correlata à sua santificação, que ocorre pela obediência ao homem” (1985: 71). Ou seja, faz parte dos valores simbólicos que mantém a subordinação feminina nas sociedades patriarcais em que as mulheres continuamente trabalham para preservar castidade e beleza a fim de ajustar-se aos ideais masculinos de virtude feminina. Na tradição parnasiana masculina, essa mulher não tem voz, e embora exerça teoricamente um *poder de sedução* sobre o amante, jamais chega a ser sujeito. Cria-se uma espécie de hierarquia na poesia que parece inverter a hierarquia social, o que na verdade não chega a ocorrer. Segundo Jonathan Culler (1982: 191-2):

(...), discussões da mulher que parecem promover o feminino sobre o masculino — existem, é claro, tradições de elaborado louvor — celebram

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

Em relação ao tratamento destinado à musa, a poesia de Gilka Machado desenvolve duas linhas: a da colocação de uma musa inspiradora masculina e a do diálogo com uma musa feminina. No que se refere ao colocar o homem em papel de musa, o poema “O grande amor” é um exemplo disso:

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

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

(...)

Observe-se neste fragmento que o resultado do desejo erótico será o fazer poético. O elemento masculino tem a função de fecundar poeticamente o eu-lírico, que mediante sua imagem decompõe-se em “mil poemas”. Temos aqui a colocação do homem no papel de estátua, de ser transcendental, adorado, conforme a tradição parnasiana. O desejo pelo outro é a mola propulsora do auto-conhecimento, do desvendar de si e da busca da identidade, ainda que sob a marca do pecado e da culpa. Esses elementos, atenuados pela idéia romântica do amor, surgem conjuntamente com o desejo do eu-lírico de poetar e de amar, ações não esperadas das mulheres, *acostumadas* à sujeição masculina e à obediência aos ideais de castidade, mas elementos da construção identitária no poema.

Já nos seguintes versos, o eu-lírico da poesia de Gilka identifica-se com uma musa feminina, o que segundo Culler, poderia criar a suposição de que o poeta seria homem. O crítico diz que como não existe uma essência feminina ou masculina, qualquer um poderia colocar-se na posição ou assumir um papel de homem ou mulher, e por consequência, escrever como homem ou como mulher, já que a *consciência de opressão*, se é que podemos chamar assim, é algo que temos que adquirir. Isso faria com que Gilka escrevesse do lugar de um homem, quando utiliza-se de uma musa feminina, já que o citado autor fala, desprezando a idéia de experiência, que seria possível a qualquer um ler como mulher? Se sim, não parece que o eu-lírico coloque-se nesse papel, segundo esses versos, nos quais dialoga com a musa:

(...)

Que me valeria a existência
Sem os imortais momentos
Em que confundimos os seres,

Em que rolamos pelo infinito
Loucas de liberdade,
Num longo enleio
de fêmeas
enamoradas?!... (192)

Em seus diálogos com as musas femininas, geralmente míticas (por ex.: Salomé ou a Natureza) e símbolos de feminilidade “universais”, estas estão identificadas com determinadas ações erotizadas, como a dança. No poema “Impressões do Gesto”, dedicado “a uma bailadeira”, a identidade entre poetisa e musa se dá sob a idéia de experiência feminina única de sentimentos, expressada através dos movimentos:

Os teus meneios
são
cheios
dos meus anseios;
a tua dança é a exteriorização
de tudo quanto sinto:
minha imaginação
e meu instinto movem-se nela alternadamente;
minha volúpia, vejo a torça, no ar,
quando teu corpo lânguido, indolente,
sensibiliza a quietação do ambiente,
ora a crescer, ora a minguar
numa flexuosidade de serpente
a se enroscar
e a se desenroscar.
Em tua dança agitada ou calma,
de adejos cheias de elastérios,
materializa-se minha alma,
pois nos teus membros leves, quase etéreos,
eu contemplo meus gestos interiores,
meus prazeres, meus tédios, minhas dores!

Não dances mais, que importa, o bailadeira
linda!

a tua dança para mim é infinda,
vejo-me nela, tenho-a dentro de mim,
constantemente assim!

Nos meus gestos retidos vive presa
como na tua dança extraordinária,
toda a expressão múltipla e vária
da Natureza.

(...) (138)

Se a identidade feminina une musa e poetisa, através da escrita das sensações corporais como meio de transmissão da experiência erotizada, esta desmente os discursos hegemônicos sobre a apatia sexual feminina. No buscar escrever *como mulher* está o elemento diferenciador de seus versos, como se se tratasse da busca de valorizar uma outra forma de linguagem universal, transmitida pelo corpo e pela poesia. Essa, seria uma forma de posicionar-se como mulher: apresentar um eu-lírico gendrado, ao contrário, poderíamos dizer de Francisco Júlia, a parnasiana impassível, que é elogiada por Leal de Sousa (1918, *apud* GOTTLIEB, 1982: 36), exatamente pelo fato de que sendo mulher, escrevia como homem:

Nada, nos másculos versos de FRANCISCA JÚLIA, denuncia a mulher. Diante de Vênus, é a de um homem sua atitude. Dirigindo-se a um poeta ou falando a um artista, exalta-se o espírito ardente da escritora, porém a carne da mulher não pulsa. Na composição *De volta da guerra*, ella imagina ser um annoso veterano mutilado, mas em nenhum allude á sua condição feminina.

Assim, se era possível fazê-lo (escrever como homem) conforme havia dito o crítico sobre a contemporânea parnasiana de Gilka Machado, o eu-lírico de sua poesia parecia não querer ignorar sua condição feminina e sim “demonstrar” a presença de uma subjetividade feminina, partindo daí em busca não só de afirmar, mas de construir uma identidade, embora utilizando-se de formas poéticas consagradas. Seu objetivo parecia não ser transformar-se num homem, mas sim ocupar um lugar ou uma posição que até então tinha sido privilégio deles e somente deles, uma posição ativa nos mecanismo de poder, porém, como uma mulher. Diz Glória Anzaldúa: “Uma mulher que escreve tem poder, e uma mulher com poder é temida” (JOYSMITH, 1993), especialmente numa sociedade de analfabetos, como a brasileira do início do século, em que a literatura fornecia uma possibilidade de ascensão social, de possuir poder, o que era endossado pela posição privilegiada de “poeta”, qualidade aceita pelo *establishment*.

Gilka não obteve ascensão social nem prestígio, por que isso depende de concessão dos poderosos, mas com sua poesia ela conseguiu fazer com que eles se sentissem incomodados. Se fizermos uma leitura a partir do conceito de Distinção, de Bourdieu, os homens sentiam-se mais no direito de produzir literatura erótica, em função de sua *sexualidade ativa*, uma espécie de distinção *possuída* que lhes permitiria falar publicamente sobre sexo, o que os separaria das mulheres. Com os versos eróticos de Gilka, surge uma ameaça à essa distinção e às suas identidades, definidas pelo sexo, mais especificamente, pelo desejo admitido de sexo e por conseguinte, sua posição e existência na cultura.

Talvez em busca disso, acredito que Gilka optou por fazer uma representação literária de um sujeito mulher construído através de discurso, que não correspondia exatamente aos ideais de sujeito feminino que a ideologia da época pretendia formar e nisso estava sua ação corajosa, desafiar o que se pretendia construir através de discursos e práticas, tendo como finalidade a manutenção da ordem da nova sociedade que surgia. Na obra temos um eu-lírico que ao mesmo tempo em que reproduz em seu discurso os atributos ideologicamente relacionados, de acordo com as crenças da época, com uma “essência feminina e universal”, propõe um novo aspecto a ser representado: o da mulher que assume seu desejo e que toma frente nas conquistas amorosas. Que sujeito emerge, então, da poesia de Gilka Machado? Um sujeito moderno no feminino que a mim parece estar “em busca de emancipação e ligado à promessa de reconstrução social oferecida pela modernidade” (QUEIROZ, 1997: 120), em sua busca de maior liberdade para expressar o desejo das mulheres, obviamente, sem considerar os diferentes tipos de mulheres. Mas isso tiraria o aspecto transgressor de sua obra e de sua atitude de continuar publicando seus versos mesmo abaixo de críticas difamadoras? A essa pergunta podemos responder com outra: Não seria já transgressor escrever poesia erótica, o que a tiraria do paradigma de mulher boa e decente, segundo a cultura patriarcal? E ainda, como poderia uma mulher chegar a implodir os signos de dominação sócio-simbólicos sem nunca antes ter feito parte deles?

Somente com o surgimento das teorias pós-estruturalistas, foi possível entender que não há qualquer essência universal que caracterize os sujeitos, seja pela feminilidade ou pela masculinidade ou por qualquer outra categoria, e sim, indivíduos formados por diferentes mecanismos de identidade

como gênero, raça, classe, idade, opção sexual, etc., e ainda, que os fatos e “os sujeitos são irrepresentáveis, a não ser como representação” (LAURETIS, 1994).

É necessário, antes de mais nada, levar em conta o contexto histórico e o pensamento filosófico reinante na época. Em meio a uma sociedade que acreditava em um sujeito uno, transcendental, moderno, uma mulher adentrar em domínios masculinos representava uma ameaça à *ordem vigente*, uma vez que o discurso literário é visto como formador ou direcionador das subjetividades *essencialmente* definidoras dos sujeitos. Por isso a necessidade de fazer críticas contundentes ao caráter erótico da obra, por vir de uma mulher, para que não se criassem discípulas de Gilka,¹⁰ nem na literatura, nem a possibilidade da encarnação da representação de mulher que poderia ser lida na obra em sujeitos reais. Porém, tentar criar e tornar visível um modelo de sujeito feminino, mais especificamente na questão da sexualidade, não deixa de atingir os mecanismos repressores sobre esse aspecto. Ainda que não seja capaz de questionar o seu funcionamento interno ou sua lógica, tenta atingi-lo no que se refere ao controle da emancipação de sujeitos femininos através do também controle da expressão de sua sexualidade, ainda que dentro do que é denominado *opção sexual socialmente desejável* ou seja, dentro dos padrões da heterossexualidade.

Segundo Lynn Segal, a heterossexualidade é hoje “sobressimplificada” por algumas feministas, que a amarram à subordinação das mulheres. Porém, em uma cultura misógina como a nossa, em que a sexualidade feminina é vista de forma preconceituosa, pois considera a sexualidade como um atributo do masculino, isso acaba por refletir o pensamento sobre a inferioridade feminina. Em nossa cultura, até hoje inclu-

sive, as mulheres são continuamente controladas em sua sexualidade, seja por questões lingüísticas ou por questões das políticas de gênero, para que não afirmem seu desejo sexual ativo, sob pena de se não o cumprirem sofrerem recriações e ofensas. Fala também que existem diversas heterossexualidades, dentre elas, aquela que as mulheres desejam fazer sexo com homens porque querem, quando querem.

No caso da poesia de Gilka Machado, eu leio a representação de uma mulher que deseja essa opção de sexualidade. Se ela está ligada a determinados modelos de pensamento hoje anacrônicos, sua poesia foi um marco na luta pela liberdade da expressão do desejo feminino, extremamente contido nas obras das poetisas do século XIX, conforme nos mostra Silvia Perlingeiro Paixão em seu livro "A fala a-menos", no qual analisa a poesia de Júlia Cortines e Narcisa Amália até chegar a expressão do erotismo desvelado em Gilka. Assim sendo, a poesia de Gilka Machado representou uma ameaça ao poder masculino sobre a sexualidade e sobre a subjetividades das mulheres, por dizer de uma certa maneira que elas não precisavam ser aquilo que os discursos masculinos diziam que elas deveriam ser.

Criando uma poesia em que aparecem diferentes formas de excitação e desejo, a obra vai do auto-erotismo à idéia de sexo como penetração, hoje bastante criticado pelas feministas em função dos significados que lhe são atribuídos pelo discurso dominante (do homem que quer "subjugar", "tomar", "possuir", "comer" a mulher – idéia de violência sofrida por ela, como realmente ocorre em muitos casos" (SEGAL, 1995: 25-26). Esse aspecto, porém, aparece visto por outro ângulo: em busca do prazer, também a mulher possui o homem e pode penetrá-lo (invertendo, na verdade, a mesma lógica) e "ameaçando a polaridade de gênero" (SEGAL, 1995:

29) pelo fato de que deixa de haver o binarismo de ativo e passivo na relação determinado de forma fixa para cada um dos elementos:

Dás corpo ao beijo, das antera à boca,
és um tateio de alucinação
és o elastério da alma... Ó minha louca
língua, do meu Amor penetra a boca,
passa-lhe em todo senso tua mão,
enche-o de mim, deixa-me oca...
— tenho certeza, minha louca,
de dar-lhe a morder em ti meu coração!...
(Op. Cit. 1978:178)

Assim, o pênis, visto pelos homens como elemento principal da relação sexual, na poesia de Gilka, trata-se apenas de mais uma das diversas partes do corpo que podem proporcionar prazer, como as mãos, a lábios, língua... :

As tuas mãos... premê-las, num violento
aperto, busco e emprego esforços vãos;
as minhas mãos sentirás, um momento,
fortemente, procuras... baldo intento!
Mãos que acarinho, mãos que acarinhas,
Fazem com que eu conclua, com que tu
concluas:
fogem, se abstraem tuas mãos, nas minhas...
são dois espasmos minhas mãos nas tuas...

Distância enorme entre nós dois se espalma,
mas tuas mãos estão pousadas na minha alma,
minhas mãos absorveram tuas mãos.
(Op. Cit. 1978: 99)

Nos jogos eróticos, surge o prazer de sentir poder sobre quem

o deseja. As relações, inclusive as sexuais, são sempre permeadas de poder, o qual é mais exercido do que possuído, segundo Foucault. No poema de Gilka, o masculino é definido por falta, ausência em relação ao eu-lírico. O poder exercido por este sobre o homem exatamente em função de ele a desejar:

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

(Op. Cit. 1978: 184)

Indispensável para que o outro se sinta poderoso, este depende do “espelho” da “estranha sensibilidade” do eu-lírico. É através dele que surge a identidade do outro, ou seja, surge a compreensão de que não somente o eu-lírico poderia buscar construir sua identidade em função do erotismo e da poesia despertado pelo desejo pelo outro, mas que o amado só pode construir a sua, às expensas da identidade feminina. Lembro-me, com isso, de Virgínia Woolf, que em seu famoso ensaio “Um quarto todo seu” comenta que desde sempre as mulheres têm servido de espelhos para os homens. Porém, não espelhos comuns, espelhos que têm a mágica possibilidade de refleti-los em tamanho maior do que realmente são, de forma que se deixam de projetar essa imagem em tamanho agigantado, podem os homens morrer como o dependente privado

de suas drogas. A inversão de papéis na poesia pode ter servido exatamente para isso: terem visto os homens uma mulher refletida no mesmo tamanho que eles de forma que seu poder estaria sendo ameaçado.

Hoje, as teorias pós-modernas pregam o fim das identidades essenciais, das razões absolutas e dos meta-sujeitos racionalistas transcendentais da modernidade, pondo em dúvida a plenitude de consciência que o colocava como uno e centrado. Anunciou-se a morte do sujeito e do autor ou ainda postula-se que o sujeito jamais haveria existido. Isso faz com que as teóricas feministas perguntem que sujeito foi esse que morreu. Esse sujeito racional e universal era também masculino e lhe era atribuído o privilégio de neutralidade, ou seja, estava centrado no homem, estando a mulher incluída, ou melhor, excluída dele em relação à questão da subjetividade. Assim, no caso das mulheres, que sempre estiveram colocadas às margens desse sujeito universal centrado, como pode ter morrido um sujeito que a princípio não teve existência como tal?

Leio a poesia de Gilka Machado foi uma tentativa de inscrevê-lo no feminino, esse sujeito que teria existido, no masculino. Podemos então duvidar de que foi ela uma escritora/poetisa feminista? Para respondermos a pergunta acima, é necessário sabermos que não há apenas um feminismo, e sim muitos feminismos: histórico, liberal, marxista, cultural, lésbico, negro, do terceiro mundo, pós-estruturalista..., os quais surgem em função dos discursos de cada época. Se pensarmos nesse “primeiro feminismo reivindicatório, próprio da modernidade com suas metanarrativas emancipatórias, ocupado em construir identidades e que considerava o modelo masculino de sujeito como paradigma de representação” (RICHARD; 1989: 66) podemos dizer que sim, foi uma

feminista, uma mulher de seu tempo, que travou uma luta, dentro do que lhe era possível conceber, pelo direito de expressão no erotismo por mulheres na poesia, ainda que ao tentar criar essa representação de sujeito no feminino estivesse ainda assim criando uma outra versão não mais real do que qualquer outra e sim produzindo apenas, mais linguagem.



Notas

1. Gostaria de explicar, antes de tudo, que passar a tratar Gilka Machado como poetisa e não poeta, como consta no meu projeto de mestrado, também decorre de várias mudanças que ocorreram em relação ao meu modo de pensar durante o curso. Poeta corresponde ao gênero masculino em língua portuguesa, e ao aplicarmos esse termo para nos referirmos a mulheres, de uma certa maneira seria colocá-las na mesma categoria que os homens, ou seja, considerar que eles, somente, detém o atributo de produzir poesia “de verdade” e que quando as mulheres o fazem, deixam de ser poetisas, mulheres e são elevadas ao estatuto de homens. Isso certamente seria muito preconceituoso e sexista, portanto, usemos o termo poetisa.
2. Em relação ao fato de ser pouco lida, tenho apresentado comunicações em alguns eventos literários e geralmente, poucas pessoas na platéia já tinham ouvido antes falar em Gilka Machado. Isso ocorre até mesmo entre os professores de Literatura do Pós da UFSC.
3. Prêmio concedido pela Revista literária *O Malho*, em 1933, a partir do voto de duzentos intelectuais da época. O voto era nominal e ela venceu por grande maioria. Segundo Gilka, foi um prêmio inesperado: “Algo de estranho acontecia e sorri orgulhosa dos colegas que votaram em mim sem que eu solicitasse. Eu era a mais pobre, a de nenhum prestígio social e já então matrona.” (Machado, 1968; x).
4. Como por exemplo as poucas autoras européias do século XVI, citadas por Alexandrian, em sua *História da Literatura Erótica*. R. de Janeiro: Rocco, 1993.

5. Segundo Sevcenko (1997, 22), o terceiro em importância no continente americano, depois de Nova York e Buenos Aires.
6. Que segundo Sevcenko (1997) não era contra a vacinação e sim contra a destruição das casas dos pobres e miseráveis.
7. Nas figuras de revistas e manuais da época são apresentadas figuras de mulheres que pareciam estar plenamente realizadas no exercício de suas funções domésticas, que vinham acompanhadas por discursos que a idéia defendiam a idéia da mulher como mãe e rainha do lar. Estes discursos eram muitas vezes produzidos por mulheres. (Maluf, Mott; 1998: 379)
8. Todas as citações de poemas no trabalho são provenientes desta edição: Machado, Gilka, *Poesias Completas*, Rio de Janeiro/Brasília, Cátedra/INL, 1978.
9. Quando falo de modelos masculinos, quero me referir ao fato de que eram homens que escreviam poesia erótica, não por que acredite em um modelo específico de escrever masculino, embasado numa essência masculina.
10. Nádia Gottlieb cita uma conversa entre Mário Linhares e a poetisa Carmen Cinira, que teria sido travada na Livraria Freitas Bastos, no Rio em 1928. Perguntando a esta se era discípula de Gilka Machado ela respondera que, 'pelo contrário, tinha um temperamento religioso, místico' (1982, 44). O crítico respondera que tivera aquela impressão em função do calor de seus versos, registrando o conceito que se tinha sobre a poesia de Gilka.

Referências Bibliográficas

- BATAILLE, G. *O Erotismo*. Porto Alegre: L & PM, 1987.
- BRANCO, L.C. e BRANDÃO, R.S., *A Mulher Escrita*. LTC, Casa Maria, 1996.
- BORDO, S.R., "O corpo e a reprodução da feminilidade: uma apropriação feminista de Foucault", In: JAGGAR, M., BORDO, S.R. (editoras) *Gênero, Corpo, Conhecimento*. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, pp 19 a 41. Tradução de Britta Lemos de Freitas, 1997.
- BOURDIEU, P., "Lógica de la distinción", In CROCI, P., VITALE, A, *Los Cuerpos Dóviles: Hacia un tratado sobre la moda*, Coleccion Cuadernillos y géneros, Buenos Aires: s/d, pp 47 a 51.
- BOURDIEU, P., "Las luchas simbólicas", In CROCI, P., VITALE, A, *Los*

Cuerpos Dóviles: Hacia un tratado sobre la moda, Coleccion Cuadernillos y géneros, Buenos Aires: s/d, pp 91 a 94.

CULLER, J., *Sobre a Desconstrução : Teoria e Crítica do Pós-estruturalismo*, Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. Tradução de Patrícia Burrowes, 1997.

EAGLETON, T., *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes. Tradução de Waltensir Dutra, 1983.

ENGEL, M., "Psiquiatria e Feminilidade". In: DEL PRIORE, Mary (org.), BASSANEZI, Carla (Coord. de textos) *História das mulheres no Brasil*, São Paulo: Contexto, pp 323 a 361, 1997.

FOUCAULT, M. *História da Sexualidade; Vol. 1. O uso dos prazeres*. São Paulo: Graal. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque, 1997.

GOTTLIEB, N., "Com Dona Gilka Machado, Eros pede a palavra (Poesia erótica feminina brasileira nos inícios do século XX)", *Polímica 4*, Revista de Criação e Crítica, pp 23 a 47, 1982.

JOYSMITT, C., "Ya se me quitó la verguenza y la cobardía. Una plática com Glória Anzaldúa". *Debate Feminista*, Año 4, Vol. 8, pp 3 a 18, 1993.

KOLODNY, A, "Dancing through the minefield: Some observations on the theory, practice, and politics of a feminist literary criticism". In *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism* (org. Robyn Warhol e Diane Herndl). New Brunswick: Rutgers University Press, pp 171 a 191, 1997.

LAMAS, M., "Usos, dificultades y posibilidades de la categoria 'género'." In *El Género: La Construcción Cultural de La Diferencia Sexual* (org. Marta Lamas). Mexico: Pueg/Unam, pp 327 a 366, 1996.

LAURETIS, T., "A tecnologia do Gênero". In: Hollanda, H. B. (Org.) *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco. Tradução de Susana Funck, pp 206 a 242, 1994.

MACHADO, G., *Poesias Completas*. Rio de Janeiro, Brasília: Cátedra/INL, 1978.

MALUF, M., MOTT, M.L, "Recônditos do mundo feminino". In

SEVCENKO, N. (Org. volume), *História da vida privada no Brasil*, Vol. 3, São Paulo: Cia. Das Letras, pp 368 a 421, 1998.

NYE, A., *Teoria Feminista e as Filosofias do Homem*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, pp 18 a 141, 1995.

PAES, J. P., *Poesia Erótica em Tradução*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998.

PAIXÃO, S. P., *A fala-a-menos*. Rio de Janeiro, Numen, 1987.

PY, F., "Prefácio" In MACHADO, G., *Poesias Completas*. Rio de Janeiro, Brasília: Cátedra/INL, pp XIX a XXVIII, 1978.

QUEIROZ, V., *Crítica Literária e Estratégias de Gênero*, Niterói: EDUFF, 1997.

RICHARD, N., *Teoria Feminista y Crítica de la Representacion*. Chile: Francisco Zegero: 1989.

SANT'ANNA, A R., "Da mulher esfinge como estátua devoradora ao streap-tease na alcova". In: *O Canibalismo amoroso*, São Paulo: Brasiliense, pp 75 a 95, 1985.

SEGAL, L., "Repensando a Heterossexualidade: Las mujeres com los hombres", *Debate Feminista*, año 6, vol. 11, pp 1995.

SEVCENKO, N., "Introdução" In SEVCENKO, N. (Org. volume), *História da vida privada no Brasil*, Vol. 3. São Paulo: Cia. Das Letras, pp 7 a 48, 1998.

SOARES, A, "O erotismo poético de Gilka Machado: um marco na liberação da mulher", UFRJ, Internet.

SOIHET, R., "Mulheres Pobres e violência no Brasil Urbano", In: DEL PRIORE, M. (org.), BASSANEZI, C. (Coord. de textos) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, pp 363 a 400, 1997.

TELLES, N., "Escritoras, escritas, escrituras", In: DEL PRIORE, M. (org.), BASSANEZI, C. (Coord. de textos) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, pp 401 a 442, 1997.

WOOLF, V., *Um teto todo seu*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

