

A literatura de autoria feminina como contradiscurso: dilemas e desafios das escritoras na América Latina

Suzane Morais da Veiga¹

112

A historiografia e a crítica literárias geralmente consideram a produção das escritoras da passagem do século XIX para o início do século XX como uma literatura “de dentro”, não apenas no sentido de escreverem a partir da casa, mas com o olhar voltado para si mesmas. Entretanto, em uma análise mais cuidadosa sobre a contribuição intelectual das mulheres no Brasil, bem como na América Latina, pode-se constatar o fato de que as autoras estiveram preocupadas não apenas com o espaço privado, mas se dirigiram de modo contumaz ao espaço público. Conforme nos aponta Shira Wolosky (2013), as escritoras travaram uma verdadeira batalha discursiva contra as concepções de “privado” e “público”, as quais – longe de serem termos neutros – são fortemente carregadas de ideologia. São termos, pois, engendrados que foram utilizados para dividir espaços diferenciados e hierarquizados para homens e mulheres.

¹ Doutora em Literatura Brasileira pelo Departamento de Letras Vernáculas da UFRJ. Leciona língua portuguesa, inglês e literatura em instituições públicas do Rio de Janeiro.

Entendendo discurso, a partir de Foucault, como prática social, podemos perceber nas obras das autoras um novo paradigma no qual as mulheres puderam se pensar e se expressar enquanto contrarrazão que questiona o *status quo* de sua época. Desse modo, podemos verificar com maior rigor, no início do século XX, uma vasta produção artístico-literária, bem como crítica, de autoria feminina que marca um contradiscurso, à procura não só de reconhecimento e legitimação, mas, sobretudo, de construção de outras poéticas e subjetividades das/para as mulheres.

Esse aspecto fica evidenciado ao tratarmos das escritas de mulheres em contexto latino-americano que possuem um caráter de contra narrativa ao gerar uma fissura na história oficial excludente, de forma a se opor ou a desconstruir discursos misóginos e quadros de dominação colonial e racial. De fato, conforme aponta Gloria Anzaldúa (1987), em *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, a autoria feminina configurou-se como uma nova epistemologia capaz de se contrapor criticamente ao eixo do poder europeu, proclamado como universal, produzindo um conhecimento múltiplo e rompendo o discurso hegemônico. Ana Pizarro (2014) ressalta ainda a necessidade de se pensar o espaço transnacional latino-americano enquanto uma “realidade plural e ao mesmo tempo articulada” (p. 09), centrada na ideia de que a América Latina não é um bloco uno e coeso – o que se poderia subentender da expressão “latina”, oriunda de uma raiz linguística única – mas uma comunidade de variados perfis culturais e linguísticos que se organizam diferentemente por conta de suas particularidades históricas, tendo na diferença seu atributo de peculiaridade e lugar privilegiado de encontro étnico-cultural: “O continente tem, mesmo entre as línguas europeias, além da espanhola (a maioria), e da portuguesa, a língua inglesa, francesa e holandesa; tem as línguas indígenas orais brasileiras [...] e outras, no Brasil, resistentes no candomblé, umbanda, e seus relatos” (LOBO, 1999, n.p.).

113

É necessário, assim, elaborar novas metodologias e epistemologias para se compreender o legado literário da literatura de autoria feminina latino-americana, na qual a produção literária brasileira está inserida, a fim de analisar a trajetória das escritoras para romper o silêncio histórico e as condições de produção de suas obras no início do século XX. Para isso,

entender o século oitocentista como o momento chave do desenvolvimento de uma intensa luta pelos direitos das mulheres, permite-nos analisar a presença de escritoras na literatura, com revistas dirigidas e escritas por mulheres, e a formação de clubes literários e parcerias entre escritoras. Segundo a pesquisadora peruana Sara Beatriz Guardia (2013), a Revolução Francesa, que instaurou um inovador conceito de democracia, e a Revolução Industrial, que fomentou novas relações sociais, foram acontecimentos importantes nesse processo, que culminaria numa maior participação das mulheres na vida civil do século XIX.²

Entretanto, o clima de intolerância e hegemonia do discurso sexista e racista concorreu para a marginalização de muitas autoras precursoras, cujas obras estão sendo recuperadas, como Gertrudis Gómez de Avellaneda (Cuba 1814-1873), Juana Manuela Gorriti (Argentina 1818-1892), Maria Firmina dos Reis (Brasil 1825-1917), Mercedes Cabello de Carbonera (Peru 1845-1909), Lindaura Anzoátegui (Bolívia 1846-1898), Clorinda Matto de Turner (Peru 1858-1909), e Adélia Zamudio (Bolívia 1854-1928). Excluídas do sistema de poder, essas escritoras deram voz aos desvalidos, questionando as relações inter-raciais e de classe.

114

No Brasil, Maria Firmina dos Reis, mulher negra e primeira professora primária concursada no Maranhão, escreveu o romance *Úrsula*, publicado em 1859, no qual aborda, entre outros temas, o horror da escravidão, em pleno vigor na época (LOBO, 1999, n.p.). Nesse contexto histórico, surgem várias escritoras de relevo no contexto latino-americano, como a cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), poeta e romancista, conhecida pela obra *Dos mujeres* (1842) em que critica o

² Para a estudiosa brasileira Luiza Lobo (1999), o berço da literatura latino-americana de autoria feminina surgiu antes, no período do Barroco do século XVII, com vozes retumbantes como da mexicana Sórora Juana Inés de la Cruz, pseudônimo da freira Juana de Asbaje y Ramírez de Santillana (1648-1695), que, através de sua prosa e poesia, advogou pelo direito das mulheres à educação, à intelectualidade e à liberdade de expressão de sua sensibilidade e criatividade. Segundo Lobo, ela preferiu abandonar a posição de dama da Corte junto à Condessa de Laguna, no Vice-Reino de Nova Espanha (México), onde sua inteligência e beleza eram admiradas por todos para viver na vida reclusa da Ordem das Dominicanas, a fim de se dedicar à escrita e à vida intelectual. Deixou uma obra abundante, entre sonetos, villancicos, poemas dramáticos, um longo poema chamado "Sonho", de quase 1.000 versos, ensaios teológicos, peças teatrais, inclusive comédias. Também realizou pesquisas científicas em sua cela, onde chegou a reunir uma biblioteca de 4.000 livros, a maior do Vice-Reino. É mister mencionar também a colombiana Madre María Francisca Josefa del Castillo y Guevara (1671-1742), poeta e autora de uma autobiografia chamada *Vida* (1817) e uma segunda obra em prosa intitulada *Afectos sentimentales*, mas que é publicada com o título de *Sentimientos espirituales*, apenas em 1843.

casamento e *Sab* (1841), um romance abolicionista que narra o amor impossível de Sab, um jovem negro escravizado, que dá título ao livro, por Carlota, menina branca de família abastada.

Segundo argumenta Anna Faedrich (2018), porém, o primeiro romance brasileiro teria sido escrito um século antes, não pelas mãos do autor de *Uma paixão de artista* (1838), nem do criador de *O filho do pescador* (1843), tampouco do idealizador de *A Moreninha* (1844), mas por uma escritora: Teresa Margarida da Silva e Orta (1711-1793) – autora de *Aventuras de Diófanes*³ (1752) e considerada por muitos a primeira mulher romancista em língua portuguesa. A polêmica sobre a primazia da autoria do pioneiro romance nacional parece deslizar de uma mera questão cronológica para uma séria disputa ideológica, uma vez que, conforme demonstra Faedrich, existia um projeto político-literário de nação em voga no século XIX que privilegiava e premiava obras que ratificavam um discurso ufanista de construção “da pátria”.

115

Nessa conjuntura, aos escritores caberia o papel de reforçar simbolicamente esses valores, por meio da caracterização da “cor local”, ou de temas e tipos nacionais relacionados a uma pretensa identidade brasileira, como o discurso literário fundador de base indianista – como Teresa Margarida nasceu em São Paulo, mas viveu em Portugal, alguns críticos não a consideraram brasileira. É preciso, pois, reconstruir a nossa história literária para que possa emergir uma nova leitura do passado: “Uma história pautada em que, por exemplo, o discurso de afirmação da nação, ou a ‘vida indiana’, no caso do romantismo sejam apenas um dos aspectos de um mosaico, mais diverso e complexo da produção literária, em cada período” (FAEDRICH, 2018, p. 175-176).

Do mesmo modo, o trabalho da romancista nascida em Porto Alegre, Ana Eurídice Eufrosina de Barandas (1806-1863), pseudônimo de Ana Belmira da Fonseca Barandas, marcou uma geração – apesar de hoje ser quase desconhecida. Considerada a primeira cronista brasileira, de acordo com Hilda Flores (1991), Ana Eurídice é autora de uma das primeiras obras

³ O título original da primeira edição era *Máximas da virtude e formosura, com que Diófanes, Clymeneia e Hemirena, Príncipes de Tebas, venceram os mais apertados lances de desgraça*, e foi publicado Por Teresa Margarida, em 1752, sob o pseudônimo Dorothea Engrassia Tavareda Dalmira, anagrama de Dona Theresa Margarida da Silva e Orta (FAEDRICH, 2018, p. 175).

de ficção nacionais de autoria feminina com *Eugênia ou a filósofa apaixonada* (1845), bem como do primeiro texto feminista nacional com *Diálogos* (1845), uma resposta literária aos *Vindications for the rights of woman* de Mary Wollstonecraft, que fora traduzido anos antes por Nísia Floresta.

A crônica "Diálogos", de Ana Euridice, é uma réplica dos "Direitos das Mulheres", escrita três ou quatro anos após a tradução de Nísia. "Diálogos" é uma argumentação feminista, que se contrapõe ao machismo dominante; uma verdadeira batalha intelectual entre os personagens Mariana (a própria autora), Huberto (o pai ultra-conservador) e Alfredo, o primo conciliador, que aceita em parte as mudanças e inovações impostas pela guerra (FLORES, 1991, p. 26).

116

Na segunda metade do século XIX, surgiu a notável escritora Juana Manuela Gorriti (1818-1892), considerada pelos críticos como a primeira mulher argentina a publicar um romance, tendo escrito *Os amores de Hortensia* (1888), *Sacrifício e recompensa* (1886) e *Eleodora* (1887), entre outros títulos. Foi também editora do periódico *La alborada del Plata* e seu livro *Blanca Sol* (1889) é tido como o primeiro romance naturalista de seu país. Seus livros tiveram grande circulação na época, sendo difundidos no Chile, Colômbia, Venezuela, Argentina, Madrid e Paris.

Na literatura brasileira, a gigante Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), eminente escritora e intelectual carioca, produziu extensa obra em prosa, em diversos gêneros, indo do teatro ao romance, do livro didático à obra epistolar. Dentre suas obras, destacamos o livro *Correio da roça* (1913) que discute a importância da educação das moças, uma bandeira pela qual lutou toda a sua vida não só em sua vasta produção literária, mas também na atividade jornalística. Foi presidente honorária da Legião da mulher brasileira, sociedade de mulheres fundada em 1919, tendo sido muito lida pelo público e reverenciada em vida pelos seus pares – inclusive participou do grupo que planejou a criação da Academia Brasileira de Letras. Segundo Michele Fanini (2009), seu nome integrava a lista original dos 40 “imortais” que fundariam a entidade, elaborada por Lúcio de Mendonça. Entretanto, na primeira reunião da ABL seu nome foi excluído

por ela ser mulher, uma vez que os acadêmicos teriam optado por manter a Academia exclusivamente masculina a exemplo da Academia Francesa, que lhes servia de modelo.

No campo da poesia, as escritoras do final do século XIX e do início do XX, investiram numa revolução linguística e ética no sentido de produzirem em seus textos um ponto de vista a partir do feminino, ou seja, uma consciência poética feminina/feminista marcada pela enunciação, evidenciando a tomada de uma posição ativa e questionadora da submissão histórica das mulheres. Trabalharam em seus poemas temáticas ligadas ao erotismo, ao misticismo, à metalinguagem, à natureza enquanto refúgio poético, ao papel subalterno das mulheres na sociedade, ao corpo feminino, dentre outros importantes temas.

Na esteira dessas precursoras, podemos apontar a poeta, educadora e diplomata chilena Gabriela Mistral (1889-1957), única mulher na América Latina a ganhar o prêmio Nobel; as uruguaias Juana de Ibarbourou (1892-1979) e Delmira Agustini (1886-1914); a argentina Alfonsina Storni (1892-1938); as paraguaias Josefina Plá (1909-1999) e Dora Acuña (1903-1987); as brasileiras Auta de Souza (1876-1901), Júlia Cortines (1868-1948) e Narcisa Amália (1852-1924), bem como Gilka Machado (1893-1980), Cecília Meireles (1901-1964) e Henriqueta Lisboa (1901-1985), dentre tantas outras autoras que abriram caminho para as renovações estéticas das escritoras dos séculos XX e XXI.

Percebemos, pois, que a literatura de autoria feminina na história da América Latina, apresenta-se como uma grande questão teórica, pois há um volume reduzido de estudos na área. Apesar disso, a interseção entre a literatura escrita por mulheres e a história da América Latina é um vasto campo de conhecimento ou de “experimentação teórica” (p. 47), de acordo com Florencia Garramuño (2009) em *La Experiencia Opaca – Literatura y Desencanto*. Desse modo, é preciso substituir a precária produção crítica sobre a autoria de escritoras latino-americanas por uma nova narrativa historiográfica que seja “instrumento de um conhecimento mediador que faça ver um objeto ausente através da substituição por uma imagem capaz de o reconstituir em memória e de o figurar como ele é” (CHARTIER, 1990, p. 20).

Segundo a pesquisadora argentina Florencia Garramuño (2009), a elaboração da obra literária não é determinada pelo social, mas atravessada por ele. É possível afirmar, assim, que a obra literária possui historicidade enquanto expressão artística de uma sociedade, mantendo relação dialógica com a historiografia, uma vez que propõe o debate sobre questões e ideias fomentadas por uma conjuntura social específica. Essa reflexão teórica ajuda a entender o campo intelectual de determinada época no qual atuam forças de legitimação e consolidação de algumas obras em detrimento de outras, fazendo com que muitas autoras fossem esquecidas. Por esse motivo, conforme evidencia Luiza Lobo (1999), o propósito do crítico de literatura é ler o escrito com uma compreensão que não violente o texto, mas o ouça enquanto depoimento pessoal e histórico. Trata-se de ler as obras das autoras, interpretando seus silêncios e aquilo que questionam da cultura tradicional.

118

No início do século XX, o diverso panorama cultural da época, permeado por uma pluralidade de fenômenos históricos e sociais, apresenta novas possibilidades. De acordo com a pesquisadora Mária Russotto (1994), as primeiras décadas do novo século são os anos de “*oro de la poesia latinoamericana*” (RUSSOTO, 1994, p. 813) que surge como expressão de uma escrita da modernidade. Susana Zanetti (1994), no artigo “*Modernidad y religación: una perspectiva continental*”, complementa a visão de Russotto ao afirmar que a literatura de autoria feminina na América Latina do início do século atesta uma “*problematización de lo nacional*” (p. 506), uma vez que tensiona o discurso hegemônico nacionalista que tenta cooptar a representação das mulheres como mães e esposas da pátria.

Essa parece ser uma das principais causas da hostilidade contra as escritoras desde o século XIX no Brasil, conforme aponta Anna Faedrich (2018), no artigo “*Memória e amnésia sexista: repertórios de exclusão das escritoras oitocentistas*”, no qual analisa o gradual desaparecimento, ou ocultamento, das escritoras pela historiografia literária e, conseqüentemente, pelo cânone. Esse apagamento revela perversos mecanismos de exclusão de autoras consideradas dissonantes pela lógica patriarcal, a qual apenas é atualizada na mudança de regime político-econômico (do Império para a República). O estudo da contribuição das escritoras oitocentistas evidencia

os modelos misóginos que governaram os critérios utilizados pela crítica para avaliar as suas obras.

Logo, a partir do que demonstra Faedrich, percebemos que a nocividade do menosprezo dos críticos (homens) à literatura de autoria feminina parece passar por quatro veredas: 1) Havia um nítido viés de gênero – desqualificavam as produções das autoras somente por serem mulheres (de forma explícita ou velada), o que evidencia a tentativa de interdição à autoria feminina; 2) O conservadorismo esperava que os livros das autoras tivessem conteúdo e características específicas; 3) Havia um jogo de poder dos acadêmicos homens perante as escritoras, oscilando entre um medo de que elas os superassem em número de vendas e em importância histórica (o que, de fato, aconteceu) e um projeto deliberado de intimidação das escritoras, inclusive para que parassem de escrever; 4) Desenvolveu-se um discurso punitivo para aquelas escritoras cujas obras ou opiniões estivessem em desacordo com o projeto político-nacional de sua época. Como consequência, houve um memoricídio⁴ dessas escritoras por parte da crítica, ao lhes serem negados espaços de preservação e difusão, como os manuais de literatura.

119

Beatriz Sarlo (2005), no artigo intitulado “Mulheres, história e ideologia”, que integra o livro *Paisagens imaginárias*⁵, analisa a inserção da mulher escritora e sua participação na esfera pública como parte de uma história de resistência tanto das mulheres como das minorias sociais. Segundo a pesquisadora argentina, um discurso feminino, que, de fato, exigia que as mulheres fossem levadas em consideração na esfera pública e política, ganhou força a partir de uma aceitação progressiva promovida por mulheres instruídas. Desse modo, por meio da produção discursiva das escritoras, aos poucos foi crescendo a consciência na sociedade “do espaço estrutural das mulheres na sociedade capitalista, de seu papel na força de trabalho e no modo de produção” (SARLO, 2005, p. 173), na mesma época em que eram difundidas as ideias feministas.

⁴ Termo cunhado por Constância Lima Duarte.

⁵ Esse livro faz parte da coleção “Ensaio latino-americanos” da editora da Universidade de São Paulo, a Edusp, que apresenta estudos de intelectuais da América Latina. Organização de Sergio Miceli e tradução de Mirian Senra.

A partir das observações realizadas acerca do engajamento das escritoras e do trabalho que promoveram de representação e autorrepresentação das mulheres, percebemos três grandes impasses para a autoria feminina debatidos durante todo o século XIX e que se apresentam como os grandes desafios para as escritoras do início do século XX: o desmantelamento das concepções de feminino (ligado ao espaço privado) e masculino (relacionado ao espaço público) – noções que, como vimos, norteiam e implicam uma série de outros conceitos e estão imbricados a aparatos ideológicos sobre mulheres e homens, inclusive a respeito da figura da autora; a desconstrução de modelos masculinos da tradição e instauração de outras convenções literárias; e o desenvolvimento de uma nova linguagem pelas autoras.

120

Nesse sentido, é importante voltar ao estudo de Shira Wolosky (2013) sobre o tema, cuja teoria questiona a noção de que a produção histórica das escritoras, em seu processo de libertação, foi pautada apenas na autodeterminação ou autoafirmação. Para a estudiosa, a contribuição das autoras para a sociedade e para a vida comum foi subvalorizada, não-reconhecida e, portanto, invisibilizada. Assim, aponta que a intensa atuação das escritoras foi, como evidenciamos, uma tendência autêntica e de longa duração, sendo parte integrante de um propósito maior das mulheres por emancipação e de um esforço discursivo que Wolosky denomina como “feminismo cívico” (*civic feminism*): “O feminismo cívico contesta a descrição e a atribuição das mulheres à privacidade doméstica, reconhecendo, em vez disso, sua contribuição à vida social tanto na família quanto na comunidade”⁶ (WOLOSKY, 2013, xii, tradução nossa).

Desse modo, o feminismo cívico, presente no discurso literário⁷ das escritoras, contraria as expectativas dos papéis sociais (como os de gênero) e também questiona as noções de individualidade e de sujeito: “Ele também contesta definições do eu como autonomamente estabelecido, unidades fechadas em si mesmas que existem *a priori* ou fora das relações que constituem os seres humanos enquanto também afirma a responsabilidade

⁶ No original: « *Civic feminism contests the description and ascription of women to domestic privacy, recognizing instead their contribution to social life in both family and the community.* »

⁷ Como veremos, a ideia de feminismo cívico está presente tanto no discurso literário, quanto no discurso crítico de Gilka Machado.

individual e a criatividade”⁸ (2013, xii). A partir dessa citação, verificamos que a autoria feminina enfrentou justamente esse desafio do duplo movimento dialógico, entre a responsabilidade individual, na busca por novas formas de enunciação, e no discurso dirigido à sociedade, numa retórica por vezes nítida e, em outros momentos, enviesada. Wolosky parece complementar a nossa visão com um pensamento instigante: “Como combinar tanto o compromisso consigo mesmas quanto o compromisso com os outros têm sido a maior inquietação das mulheres e das escritoras feministas⁹, e isso permanece um desafio primário hoje¹⁰” (2013, xii).

Podemos notar que o que está em jogo é a narração histórica do trabalho intelectual feminino, pois, como aponta Wolosky, reler o trabalho das escritoras do século XIX é se deparar com um engajamento literário a partir da domesticidade não como um local isolado, mas como ativismo público. Numa leitura a partir de Foucault, narrar ou poetizar as experiências de um corpo feminino e do espaço doméstico foi uma forma de destrinchar e desconstruir discursivamente as micropolíticas dos aparatos ideológicos e dos modos de objetivação dos sujeitos femininos. Assim, constatamos que as mulheres escritoras do início do século XX não apenas estiveram inseridas na cultura, percebendo-se como seres históricos, mas investiram nesse reconhecimento, ou seja, produziram uma literatura tão voltada ao outro quanto à descoberta de si.

Essa releitura inverte os paradigmas ocidentais que sempre relegaram as mulheres ao espaço privado e os homens à esfera pública, dicotomizando esses termos. Essa divisão ideológica e hierarquizante conduziu, durante muito tempo, a interpretação de que as escritoras produziam uma literatura “particular”, enquanto os homens escreviam obras consideradas “universais”. Desse modo, é importante ressaltar que os conceitos de “público” e “privado” pressupõem modelos de identidade, uma

⁸ No original: « *It also challenges definitions of the self as autonomously defined, self-enclosed units who exist prior to or outside of the relationships that constitute human being while also affirming individual responsibility and creativity.* »

⁹ Para Wolosky, cujo entendimento compartilhamos, escritora feminista seria aquela que questiona o *status quo*, apresentando em alguma medida uma voz dissonante, um contradiscurso.

¹⁰ No original: « *How to combine both commitment to the self and commitment to others has been a major concern of women and of feminist writers, and it remains a primary challenge today.* »

vez que são utilizados para definir subjetividades, ou seja, a forma como uma pessoa se relaciona consigo mesma e como ela se constrói culturalmente. Eles vêm carregados de valores e julgamentos de avaliação e atributos que dão valor a um “eu”.

Em outras palavras, são formas de reconhecimento ideológico, como diria Althusser, e funcionam como tecnologias na subjetivação dos sujeitos. Wolosky (2013) alerta para o fato de que atribuir à literatura de autoria feminina qualidades como “interior/ psicológica/ subjetiva” foi um dispositivo de poder utilizado pelos críticos para negar o envolvimento das mulheres escritoras no mundo social, fazendo a sua presença invisível e o seu trabalho apagado. Curiosamente, como sugere a autora, os mesmos atributos relacionados à autoria masculina parecem não apresentar o mesmo valor; pelo contrário, foram utilizados como paradigmas para toda uma geração, conforme reflete Rosa Montero (2004):

122

Como aconteceu, por exemplo, a Tolstoi, que era um homem extremamente retrógrado e machista. De fato, resolveu escrever Anna Karénina em jeito de exemplo moral de como a modernidade destruía a sociedade tradicional russa; pretendia explicar que o progresso era tão imoral e dissoluto que até as mulheres cometiam adultério! O romance partiu deste preconceito arcaico, mas depois o poderoso dom narrativo de Tolstoi, seu *daimon*, os seus *brownies*, arrancaram-no da prisão da sua ideologia e fizeram o contrário do que pretendia: a hipocrisia social, a vitimização de Anna, a injustiça do sexismo (MONTERO, 2004, p. 139).

No trecho acima, Montero analisa, de modo irônico, como a morte da personagem Anna Karénina, do romance homônimo de Liev Tolstói, significou uma espécie de punição pelo seu desvio moral na trama – o que, de certa forma, moldou não só o modo de se enxergar a cultura de um país e de uma época, mas a própria literatura. Se o romance nasce de uma representação que está colada ao discurso hegemônico, os demônios da escrita (e os *daimons* e *brownies* do tempo histórico) trataram de subverter o sentido que a personagem pode ter tido no contexto original de criação do

romance e, hoje, de fato, Anna não é vista como a culpada pelo seu destino, mas como uma heroína revolucionária e injustiçada.

Segundo Wolosky (2013), a poesia, em particular, foi interpretada no século XX como uma arte fechada em si mesma, como se estivesse separada dos discursos culturais. Entretanto, os textos poéticos investem e registram sentidos, bem como marcam e são marcados pelos discursos que os cercam: “a poesia oferece uma autoconsciência extrema das práticas culturais exatamente enquanto discursos, isto é, em sua condução linguística e em seus efeitos¹¹” (WOLOSKY, 2013, xvi, tradução nossa).

Podemos perceber essa questão ao notar como Gilka e outras escritoras do início do século XX dialogam com os modelos de subjetivação culturais, bem como rasuram as matrizes de representação da tradição e subvertem as convenções literárias. Podemos verificar essas estratégias de ressubjetivação do feminino na recorrência do tema floral, com especial ênfase na imagem da rosa, nos poemas de autoria feminina, funcionando como uma forma de pensamento sobre os próprios modelos poéticos.

Essa (auto) reflexão evidencia uma consciência poética que, segundo Wolosky (2013) caracteriza um traço da poesia moderna. Observemos, pois, como o poema “Rosas”, presente em *Cristais Partidos*, recupera toda a simbologia de um signo antigo, presente no ideário romântico, e que, via de regra, remete, no imaginário ocidental, a concepções do feminino relacionadas à virtude, à pureza e à fragilidade.

123

Rosas
A Luiz Murat

I

Cabe a supremacia à rosa, entre o complexo
das flores, pelo viço e pela pompa sua,
e o aroma que ela traz sempre à corola anexo
o coração humano, excita, enleva, estua.

Quando essa flor se ostenta à luz tibia da Lua,
e o luar busca enlaçá-la, amoroso, perplexo,
e ela sonha, estremece, oscila, ri, flutua

¹¹ « poetry offers an extreme self-consciousness to cultural practices exactly as discourses, that is, in their linguistic conduct and its effects. »

e desmaia, ao sentir esse eternal amplexo.

Se é rósea lembra carne ardente, palpitante...
nívea – lembra pureza e nada há que a suplante,
rubra – de certa boca os lábios nela vejo.

Seja qualquer a cor, por sobre o hastil de cada
rosa, vive a Mulher, nos jardins flor tornada:
– símbolo da Volúpia a excitar o Desejo.
(MACHADO, 2017, p. 67)

124

Para Mariana Fortes Maia (2020), a presença dessa metáfora, já tão utilizada e desgastada, tem um propósito específico na poética giliana: pensar a condição de ser mulher. Essa perspectiva parece ser corroborada pela descrição da rosa no livro *A revelação dos perfumes*: “A rosa é alegre como uma criatura sadia. Seja rubra ou nevada, o seu perfume é sempre róseo como um riso, sai-lhe dos lábios qual um chiro de guitarras, quando se lhe descerra a boca tumescente, na sua gargalhada aureal” (MACHADO, 1916, p.27). Nela, é possível constatar a comparação das características da flor a aspectos humanos e feminis, uma vez que a rosa possui lábios e de sua boca descerram gargalhadas. Além disso, há toda uma morfologia das flores que o texto recupera por meio das palavras “corola” e “hastil”, que dão materialidade ao poema, análoga ao tema que subjaz os versos: ressignificar a flor como o próprio corpo das mulheres e, por conseguinte, a sua sexualidade.

Nesse sentido, na primeira estrofe do poema, há o movimento de reconhecimento da rosa como a flor que mais se sobrai “pelo viço e pela pompa sua”, bem como pelo aroma que desperta os sentidos humanos. Na segunda estrofe, é colocada uma cena típica do clichê romântico em que a rosa se exhibe ao luar, seu amado, que busca “enlaçá-la, amoroso, perplexo” e ela desmaia em seus braços. A escolha dos verbos remete a toda uma *performance* de gestos sociais femininos que colocam a mulher em posição de passividade e espera: “se ostenta, sonha, estremece, oscila, ri, flutua e desmaia”; ao passo que ao homem cabe “colhê-la” e enlaçá-la. É evidente também que é reproduzido nessa encenação um jogo de sedução entre a figura masculina do luar e a feminina da flor.

Na terceira estrofe, a visão das rosas desperta símbolos culturais, pois remete a ideias presentes no imaginário coletivo: branco ligado à pureza, rosa à meninice e vermelho ao desejo. A simbologia das cores no poema parece revelar ainda as construções históricas sobre o sujeito feminino como objeto de desejo e, portanto, como modelos de subjetivação das mulheres, ao mesmo tempo em que parece descrever a descoberta da sexualidade: branco da inocência, vermelho da libido e rosa, como meio-termo, entre os dois extremos das imagens femininas, que é a puberdade, quando a carne começa a palpitar, como vemos em “Emotividade da cor”: “Cor/ de carne inda em flor,/ carne mal acordada,/ carne que se prepara, que se apura” (MACHADO, 2017, p. 164).

Na última estrofe, é revelada de forma nítida a metáfora que fora desenvolvida desde o início do soneto: a mulher é tornada flor que, por sua vez, é símbolo da volúpia a excitar o desejo: “Seja qualquer a cor, por sobre o hastil de cada/ rosa, vive a Mulher, nos jardins flor tornada: – símbolo da Volúpia a excitar o Desejo”. Há um espelhamento entre rosa e mulher, uma vez que a mulher enquanto ser material é transformada na imagem da rosa e a flor passa a representar a mulher como símbolo de desejo perante o olhar do outro: “rubra - de certa boca os lábios nela vejo”. É um poema, pois, que fala do despertar da sexualidade feminina e dos signos que ela carrega culturalmente, bem como os símbolos sociais que circundam as mulheres e, em especial, as jovens em fase de amadurecimento, como aparece no seguinte verso da terceira estrofe do segundo soneto de “Rosas”: “a púbere maciez do pêsego em sazão” (MACHADO, 2017, p. 165).

Segundo Arilda Inês Ribeiro (2003), no texto “Mulheres educadas na colônia”, existiu, na história cultural brasileira, um “código secreto” cultivado pelas mulheres desde a época colonial, uma vez que muitas não tinham acesso à leitura, nem à escrita. Como não podiam mandar bilhetes aos homens com quem flertavam, normalmente dentro das igrejas, a correspondência amorosa se deu por outro meio de comunicação durante o progresso da educação feminina: as flores. A pesquisadora evidencia o fato de que a linguagem floral foi utilizada pelas mulheres para burlar não só as estritas regras sociais de moralidade, mas também como substituta das letras

durante décadas, em que lhes era negado o direito a ter uma educação formal.

O padre rezava em latim, de costas para os devotos. As mulheres ficavam sentadas, à mourística, no grande salão, e os homens da sociedade colonial sentavam-se nas laterais. Nessa posição, muitas moças flertavam com o sexo masculino e entabulavam ligações afetivas proibidas. Como elas eram, na sua maioria, analfabetas, não podiam mandar bilhetes secretos aos seus amores. Criaram, então, outras formas de comunicação. Utilizavam-se, por exemplo, da correspondência amorosa das flores, ou linguagem das flores, que era urna espécie de código, resultante da combinação engenhosa de interpretação simbólica das diferentes flores, construindo urna expressão codificada (RIBEIRO, 2003, p. 85).

Nesse sentido, cada flor possuía uma simbologia própria e continha uma mensagem enviada pela moça¹² a um possível pretendente, por exemplo: quando se apaixonava por um rapaz indesejado pela família, ela enviava ao amado uma combinação de rosa vermelha com um ramo de trigo, o que significava que ela o amava muito, ou quando ela descobria que o rapaz a havia traído, “a moça enviava uma camélia com um ramo de alecrim, que poderia significar seu arrependimento e ódio pela traição” (RIBEIRO, 2003, p. 85).

Esse complexo sistema cifrado das flores era passado de geração em geração entre mulheres pela tradição oral, chegando a ser descrito pelo

¹² As moças brancas, cujas famílias faziam parte ou orbitavam as camadas nobres da sociedade colonial da época, formada pelos portugueses. Arilba Ribeiro aponta que às mulheres brancas portuguesas cabia o casamento e a reprodução dos filhos e às mulheres negras escravizadas (mucamas) o trabalho doméstico e de satisfazer sexualmente os patrões homens: “As noivas cobriam-se com um lençol que possuía um círculo aberto em cima dos órgãos sexuais. Feito isso, o noivo adentrava o recinto e, sobreposto a sua esposa, copulava. Aliás, a Igreja católica não lhes permitia o prazer sexual. O orgasmo era entendido como coisa do demônio. O corpo feminino era um templo de purificação, não devia ser visto pelo marido. Servia apenas para reprodução dos filhos de Deus. Nesse sentido, as relações sexuais entre os portugueses, muitas vezes, eram verdadeiros estupros. O prazer sexual para o senhor patriarcal ficava a cargo das negras escravas que, além de servi-lo nas tarefas da casa, deveriam satisfazê-lo na cama. Mesmo exploradas no seu trabalho produtivo e no seu próprio corpo, contraditoriamente, com o tempo, as negras escravas dominaram o senhor tornando-o escravo do prazer sexual. Raul Dunlop conta o caso de um homem que para excitar-se diante da noiva branca precisou, nas primeiras noites de casado, levar para a alcova a camisa úmida de suor, do cheiro de sexo da sua escrava amante. A dependência sexual do homem branco à sua escrava o levava a vender, muitas vezes, escravos vigorosos e rentáveis para o seu engenho por causa dos ciúmes. Preferia ter prejuízos econômicos a disputar a atenção da negra com o rival” (RIBEIRO, 2003, p. 83).

pintor francês Debret em seu diário de expedição ao Brasil, o *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, como uma “ciência”: “Essa ciência, transmitida assim de geração a geração, tornou-se objeto de mofa quando os progressos da educação feminina a substituíram pela escrita” (DEBRET *apud* RIBEIRO, 2003, p. 85). Aos poucos, com a evolução da educação feminina no Brasil, a linguagem das flores passou a ser mal-vista, como sinal de falta de instrução, sendo substituída pelas cartas e outros modos de produção escrita pelas mulheres letradas. Entretanto, o código das flores permaneceu como signo cultural na literatura, em especial de autoria feminina, o que revela a importância semiótica de sua simbologia enquanto modelo de subjetivação. Esse dado histórico fornece novas camadas de sentido ao poema “Rosas” de Gilka Machado, visto que evidencia a atualização desse símbolo, que foi utilizado como forma de transgressão e de resistência linguística por décadas.

127

Aliás, o poema é dedicado ao poeta republicano e abolicionista, bem como fundador da cadeira n° 1 da ABL, Luís Murat¹³, que também utilizava bastante o tema floral em seus textos, com destaque para o soneto “O poder das lágrimas”, no qual utiliza a imagem da rosa para se referir à espiritualidade, ou a uma “alma de mulher”. Nele, Murat compara o coração feminino a uma grande rosa que é desfolhada num momento de tristeza quando a mulher, que é observada no poema, chora. As suas lágrimas, então, são os restos da flor da sua alma que ela lança nas águas do rio. Esse processo do choro, descrito poeticamente no texto, aparece como uma forma terapêutica da mulher acalmar a dor que sofreu – sendo esse o “poder das lágrimas” do título – de forma análoga a um fenômeno da natureza, ou seja,

¹³ A crítica geralmente não consegue classificar Luís Murat, uma vez que o poeta se dizia romântico, ao mesmo tempo em que fez também, de certa forma, uma ponte entre Romantismo e Simbolismo. Alguns o ligam erradamente à escola parnasiana, à qual era, declaradamente, refratário, em especial a alguns dos seus representantes da época. Era também contra o soneto, que considerava uma forma antiga e antiquada “gênero pernicioso, enganador e falho, o pé atrofiado pelo sapato chinês” (Correio da Manhã, 1961, p. 02), conforme aponta Afonso Taunay em seu discurso de posse na ABL. Apesar disso, produziu famosos sonetos, como o poema aqui destacado, “O poder das lágrimas”, que figura no livro “Sonetos brasileiros”, de Laudelino Freire (de onde retiramos a referência do poema), e na Revista da Academia Brasileira de Letras n° 77, de maio de 1928. Poeta culto e investigador, recebeu influência dos românticos Victor Hugo e Théophile Gautier, “na tendência para as imagens fulgurantes e para a exaltação verbal, e dos poetas nórdicos, ao expressar certas notas profundas, obscuridades e uma atmosfera de espiritualismo” Fonte: Site da Academia Brasileira de Letras, seção Acadêmicos.

quando o calor precipita em chuva (imagem telúrica presente na terceira estrofe do poema).

O poder das lágrimas

Com que saudade para o céu não olhas,
Vendo de nuvens todo o céu coberto
E engastadas de pérolas as folhas
E o coração das árvores deserto!

Como uma grande rosa, a alma desfolhas
Dentro do seio, inteiramente aberto,
E esses restos de flor passando molhas
N'água do arroio, que coleia perto.

Molha-as, sim, nessa linfa algente e casta!
Que uma só gota cristalina basta
Para o calor em chuva ir transformando.

Hás de ficar com os olhos rasos d'água,
A dor há de acalmar, que a própria mágoa
Tem dó de ver uma mulher chorando.
(MURAT *apud* FREIRE, 1913, p. 154)

128

Essa associação espiritual da rosa com o feminino nos remete inevitavelmente à obra *A Divina Comédia* de Dante Alighieri, que utilizou a metáfora floral para descrever a imagem da “Rosa Mística”. Dante, após passar pelos suplícios do Inferno e do Purgatório, consegue finalmente chegar ao Paraíso para se juntar à Beatrice, sua amada, e juntos contemplam as almas que circundam uma intensa luz (Maria), formando pétalas e camadas que se assemelham a uma rosa: “Canto XXXII – S. Bernardo esclarece a Dante a composição da rosa do Paraíso. De um lado estão os santos cristãos; do outro os hebreus, que acreditaram no Cristo que devia vir. Entre uns e outros a Virgem Maria” (ALIGHIERI, 1955, p. 767). A Rosa Sagrada pode ser entendida também como a vitória sobre o pecado, a vitória do Espírito Santo ou mesmo a revelação dos mistérios mais profundos ou herméticos da vida, signo que depois foi apropriado pelo movimento rosacruz e maçom.

Essa concepção idealizada da rosa espiritual em Luís Murat difere da utilização da mesma metáfora pelas autoras, que, como Gilka, conferem à imagem da rosa o sentido de corporeidade feminina. Esse aspecto aparece

no poema “*La caricia*” da famosa poetisa uruguaia Juana de Ibarbourou, que publicou o seu primeiro livro de poesia *Las lenguas de diamante*, em 1919, do qual retiramos o texto para análise. Nele, Juana de América, como a autora ficou conhecida, trabalha literariamente o mesmo motivo da rosa para pensar a relação das mulheres com a sexualidade.

La caricia

*La tarde taciturna se borraba
Em médio de uma calma dulce y quieta,
Y entre la sombra azul de la glorieta
El palor de la luna se filtraba.*

*Tu mano, toda nervios, deshojaba
Las flores de um rosal com uma inquieta
Impaciência, que a veces la secreta
Impulsión de um deseo apresuraba.*

*Y al cortar una rosa blanca y suave,
Que era como una palpitante ave
Que el azar em tu mano hubiera preso,*

*Com paso cauteloso te acercaste,
Por los ojos la rosa me pasaste,
Y yo sentí la sensación de um beso¹⁴.
(IBARRBOUROU, 1998, p. 153-154)*

129

14

A carícia

A tarde taciturna se borrava
Em meio a uma calma doce e silente,
E entre a sombra azul do alpendre
A palidez da lua se filtrava.

A tua mão, toda nervos, desfolhava
As flores de uma roseira com uma inquieta
Impaciência, que às vezes a secreta
Pulsão de um desejo apressurava.

E ao cortar uma rosa branca e suave,
Que era como uma palpitante ave
Que o azar em tua mão tivesse pego,

Com passo cauteloso te acercaste,
Pelos olhos a rosa me passaste,
E eu senti a sensação de um beijo.
(Tradução nossa)

Nesse belo poema, é possível notar como a imagem da rosa está associada ao desejo e ao corpo feminino. Na primeira estrofe, há a ambientação do início da noite, quando a tarde se borrava e a lua pálida começava a aparecer, filtrada pelo alpendre azul (espécie de cobertura sem paredes que geralmente se usa em jardins), debaixo do qual estão os amantes. A calma do anoitecer contrasta com a impaciência de mãos, todas de nervos, que “desfolham as flores de uma roseira” impulsionadas por um desejo secreto, ou seja, as mãos de um tu (subentendido masculino) passeiam pelo corpo de um “eu” feminino. Entretanto, em espanhol, o verbo *deshojar* significa tanto “desfolhar” quanto “deflorar”, cuja ambiguidade revela certa tensão na cena entre os dois, reafirmada pela pressa (presente no verbo “apressurar”), que parece aludir a uma atitude brusca das mãos que são de prazer, mas também de invasão desse corpo feminino – o que fica sugerido no início da terceira estrofe pelo verbo cortar.

130

Assim, no verso “E ao cortar uma rosa branca e suave”, percebe-se que a cor branca da rosa que as mãos cortaram era, então, significa a inocência desse corpo que recebe, pela primeira vez, a carícia, do título. A rosa branca que foi cortada é ainda comparada a uma ave palpitante que teve o azar de ser presa pelas mãos do outro. Nota-se, assim, a instigante metáfora que a autora cria ao mostrar que essa ave palpitante, (que desejava), foi presa pela própria vontade de voar (de descobrir a sexualidade). No último terceto, cautelosamente o outro se aproxima e passa a rosa para esse “eu” feminino que sente a sensação de um beijo. Nesse contexto, a imagem da rosa, que é recebida, tem muita semelhança a uma descrição sexual, mais especificamente a de masturbação pelas mãos do outro – a carícia –, e a sensação do beijo, a um orgasmo/ excitação. Interessante observar que não só o sentido do tato está presente, mas também o da visão, no verso “Pelos olhos a rosa me passaste”.

Outra importante escritora latino-americana que trabalhou a metáfora da rosa em sua poesia para pensar o sujeito feminino e sua condição de mulher foi a argentina Alfonsina Storni, logo no seu primeiro livro *La inquietude del rosal* (A inquietude da roseira), lançado em 1916, cujo poema homônimo, e que abre o livro, aqui analisamos. Nele, a autora trabalha uma perspectiva sobre a ânsia de viver que é tolhida por forças

externas, problemática presente no poema “Ânsia de azul” de Gilka em que a “messalina hedionda” da sociedade aprisiona o corpo da mulher, que se liberta nos poemas gilkianos.

La inquietud del rosal

El rosal en su inquieto modo de florecer
Va quemando la savia que alimenta su ser.
¡Fijaos en las rosas que caen del rosal:
Tantas son que la planta morirá de este mal!
El rosal no es adulto y su vida impaciente
se consume al dar flores precipitadamente.¹⁵
(STORNI, 1956, p. 09).

131

Nesse instigante poema, é possível notar que a metáfora floral se refere diretamente à mulher, cujo modo de crescimento, ou de florescimento, é semelhante ao da roseira – inquieta. Existe um paradoxo que vai se desenrolando a partir do segundo verso que mostra que quanto mais a roseira faz brotar flores, mais ela queima a seiva que alimenta o seu ser e, portanto, morre aos poucos. Interessante observar que ela começa a queimar a sua seiva a partir do momento em que se abre ao exterior, em que dá flores para os outros, o que sugere uma leitura da socialização das mulheres como uma prática brutal. A ideia de desabrochar também parece ligada à descoberta da sexualidade que implica risco iminente, uma vez que a roseira é jovem (ainda não é adulta), mas já impaciente se consome em dar flores – imagem envolvida por uma premonição “Tantas são as flores que morrerá deste mal”. Retamar (2020) ratifica essa visão ao afirmar que o símbolo da roseira remeteria a uma delicadeza de sentimento que entra em fricção com um mundo material ríspido.

Nessa perspectiva, a roseira poderia ser metáfora também da figura da autora e como Storni se via enquanto poetisa: “Nesse livro, ‘imatur’”, segundo a poeta, já vemos uma Alfonsina inquieta. Ela é a roseira que tem

¹⁵ A inquietude da roseira

A roseira em seu inquieto modo de florescer
Vai queimando a seiva que alimenta seu ser.
Repare nas rosas que caem do roseiral:
Tantas são que a planta morrerá deste mal!
A roseira não é adulta e sua vida impaciente
Se consome em dar flores precipitadamente.
(Tradução nossa)

ânsia de viver, que tem uma quantidade enorme de seiva que alimenta, mas que não lhe dá a vida [...]” (RETAMAR, 2020, p. 03).

Fica evidente, portanto, o esforço dessas escritoras para discutir e representar o feminino na poesia e na literatura, a partir da visão das mulheres, em que a figura feminina não mais aparece como musa inspiradora, mas como autora. Elas engendram, portanto, a construção de um corpo coletivo de autoria feminina.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Atena Editora, 1955.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural*. RJ: Bertrand, 1990.

CORREIO DA MANHÃ. Luís Murat e o soneto. In: *Vida Cultural*, Rio de Janeiro, 03 de maio de 1961, p. 02.

132

GUARDIA, Sara Beatriz. *Mujeres peruanas: el outro de la historia*. 5ª ed. Lima: Editora Minerva, 2013.

FAEDRICH, Anna. Memória e amnésia sexista: repertórios de exclusão das escritoras oitocentistas. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 11, n. especial, 2018, pp.165-177. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/30477>. Acesso em: 29 ago. 2019.

FANINI, Michele. Júlia Lopes de Almeida: entre o salão literário e a antessala da Academia Brasileira de Letras. *Estudos de Sociologia*, v. 14, n. 27, 2009, pp. 317-338. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/1941/1579>. Acesso em: 14 jan. 2021.

GARRAMUÑO, Florencia. *La Experiencia Opaca – Literatura y desencanto*. Bueno Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

IBARBOUROU, Juana de. *Las lenguas de diamante*. Cidade do México: Frente de afirmação hispanista, 1998.

LOBO, Luiza. Literatura de autoria feminina na América Latina. *Revista Brasil de Literatura*, 1999. Disponível em: <http://filipe.tripod.com/LLobo.html>. Acesso em: 17 abr. 2020.

MACHADO, Gilka. *Poesia Completa*. Organização e apresentação de Jamyle Rkain. São Paulo: Selo Demônio Negro: 2017 (reedição).

MACHADO, Gilka. *A revelação dos perfumes* [Conferência Literária]. Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunaes, 1916.

MAIA, Mariana Fortes. “*Vaga revelação das sensações secretas*”: *Gilka Machado e a poética das flores*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira/ Letras Vernáculas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, 2020.

MONTERO, Rosa. *A louca da casa*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

PIZARRO, Ana. Pluralidad y articulación: algunas observaciones sobre la literatura latinoamericana actual. CARVALHO, ANDRADE, Roberto Carlos de. (Org.). *Estudos de linguagem e Cultura Regional*. Regionalismo e Interdisciplinaridades. Roraima. Ed. UFRR, 2014.

RETAMAR, Hugo Jesús Correa. Alfonsina Storni, uma mulher de voz poderosa na poesia latino-americana. *Letrônica*, v. 13, n. 1, 2020, pp. 1-14. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15448/1984-4301.2020.1.34975>. Acesso em: 12 jan. 2021.

RIBEIRO, Arilda Inês. Mulheres educadas na colônia. In: LOPES; Eliane; FILHO, Luciano; VEIGA, Cynthia (Orgs.) *500 anos de educação no Brasil*. 3ª ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2003.

RUSSOTTO, Márgara. La constitución de la voz femenina en la poesía latino-americana. In: PIZARRO, Ana (Org.) *América Latina: Palabra, literatura e Cultura*. Volume 2 –Emancipação do Discurso. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1994, pp. 812-832.

133

SARLO, Beatriz. Mulheres, História e Ideologia. In: *Paisagens Imaginárias: intelectuais, arte e meios de educação*. Tradução de Rubia P. Goldoni. São Paulo: EDUSP, 2005 (Ensaio Latinoamericanos 2).

STORNI, Alfonsina. *Antología poética*. Buenos Aires: Losada, 1956.

WOLOSKY, Shira. *Feminist theory across disciplines: feminist community and American women's poetry*. New York: Routledge, 2013.

ZANETTI, Suzana. Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916). In: ZOLIN, Lúcia Osana “Crítica feminista”. In: BONNICI, T. e ZOLIN, L.O.(org.) *Teoria Literária: abordagens históricas e tendêncas contemporâneas*. 2ed., Maringá: EDUEM, 2005, pp. 181-203.

RESUMO:

Este ensaio analisa a produção de escritoras latino-americanas que se destacaram por seu questionamento social e contradiscurso, como Juana de Ibarbourou e Gilka Machado. Assim, a partir de teoria especializada, amparada por Sara Beatriz Guardia (2013) e Shira Wolosky (2013), propomos repensar a historiografia literária tradicional e examinar elementos caros à literatura de autoria feminina no contexto da América Latina.

Palavras-chave: autoria feminina; contradiscurso; América Latina.

ABSTRACT:

This essay analyzes the production of Latin American writers who stood out for their social questioning and counter-discourse, such as Juana de Ibarbourou and Gilka Machado. Thus, based on specialized theory, supported by Sara Beatriz Guardia (2013) and Shira Wolosky (2013), we propose to rethink traditional literary historiography and examine important elements in the literature produced by women in the context of Latin America.

Keywords: female authorship; counter-speech; Latin America

Recebido em: 10/03/2024

Aceito em: 30/05/2024