

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

CECILIA SILVA FURQUIM MARINHO

**A palavra da mulher e o mundo do homem:  
três obras de autoria feminina na primeira metade do século XX**

Versão corrigida

São Paulo  
2024

CECILIA SILVA FURQUIM MARINHO

**A palavra da mulher e o mundo do homem:  
três obras de autoria feminina na primeira metade do século XX**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Francisco Marques

Versão Corrigida

São Paulo  
2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M332p MARINHO, CECILIA S. F.  
A palavra da mulher e o mundo do homem: três obras de autoria feminina na primeira metade do século XX / CECILIA S. F. MARINHO; orientador IVAN FRANCISCO MARQUES - São Paulo, 2024.  
246 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.  
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Autoria literária feminina. 2. Gilka Machado. 3. Patrícia Galvão. 4. Ruth Guimarães. 5. Crítica feminista. I. MARQUES, IVAN FRANCISCO, orient. II. Título.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE****Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Cecilia Silva Furquim Marinho****Data da defesa: 29/02/2024****Nome do Prof. (a) orientador (a): Ivan Francisco Marques**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 25/04/2024



---

*(Assinatura do (a) orientador (a))*

CECILIA, Silva Furquim Marinho. **A palavra da mulher e o mundo do homem: três obras de autoria feminina na primeira metade do século XX.** Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Aprovada em 29/02/2024:

Banca examinadora

Prof. Dr. Ivan Francisco Marques.	Presidente.	FFLCH–USP
Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha.	Titular.	UFSCar (FFLCH)
Profa. Dra. Marise Soares Hansen.	Titular.	Externa
Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi.	Titular.	FFLCH-USP

dedico este trabalho  
às mães feministas  
doulas da *rebelião* parida  
em reuniões  
na Associação Baobá e #partidA

minhas estadas  
em suas tardes  
foram tão breves  
que não poderiam juntas  
gestar uma guerreira,  
nem mesmo uma criança,  
mas bastou para desovar  
a ave

## AGRADECIMENTOS

Sou grata a todas as pessoas que me auxiliaram nesta pesquisa, direta ou indiretamente:

Ao coletivo *Associação Baobá de canto coral* e *#partida São Paulo*, em especial a suas integrantes: *Cristina Terribas Lisboa (in memorian)*, *Élida Lima*, *Gilda Pereira*, *Lu Busquets*, *Paula Berringer*, *Maurinete Lima (in memorian)* e *Valquíria Rosa*. Em 2017, elas me acolheram nesse meu tardio processo de conscientização e reflexão sobre a identidade e as políticas envolvendo gênero no Brasil e no mundo capitalista patriarcal, tanto em suas manifestações mais evidentes de violência contra a mulher como em suas formas menores, seus micropoderes e formas de perpetuação. Essa breve passagem em seus cine debates na Vila Matilde foi um marco que separou minha vida em antes e depois. Até então uma ausência de crítica de gênero estava naturalizada em meus comportamentos, inclusive o de me ver lendo e estudando preponderantemente a literatura de homens brancos de classes privilegiadas. A partir daí tudo mudou. Sou grata por essa abertura de perspectiva.

Ao *Ivan Marques*, cuja orientação generosa, aberta e estimulante começou antes e se estendeu pelos cinco anos de minha passagem pelo programa, com conselhos precisos e animadores que me deram coragem para enfrentar as dificuldades do caminho que uma pesquisa como essa apresenta. Além disso, foi grande o aprendizado no curso “Cinema Novo, Modernismo, Romance de 30: Diálogos entre Cinema e Literatura no Brasil”, por ele ministrado no segundo semestre de 2020, à distância, em plena pandemia, e que possibilitou a troca de saberes e descobertas em torno do Modernismo e sua relação com o cinema, tanto entre alunos e professor quanto entre os colegas de curso, através de seminários. Sou grata por sua disponibilidade, inteligência, sensibilidade e doação.

Às professoras *Belinda Piltcher Mandelbaum*, *Marlise Vaz Bridi* e *Yudith Rosembaum*. À Yudith e Belinda, por, entre outras pérolas, me introduzirem na percepção da desrazão, em 2018, no curso: “Loucura, Desrazão e Normalidade: Leituras de Textos de Literatura Brasileira”. À Marlise, que me auxiliou com olhares específicos e produtivos para a autoria feminina, em 2019, no curso “Literatura Portuguesa de Autoria Feminina”. Tanto Yudith quanto Marlise também me presentearam aceitando participar da banca de qualificação, um momento muito importante para reavaliar e prosseguir a pesquisa. E ambas aceitaram também o convite para a banca de defesa da tese, Marlise como titular e Yudith como suplente. Minha admiração por elas é enorme.

Às *profs. Diana Junkes* e *Marise Hansen*, que também aceitaram compor a banca de defesa como titulares e à *Prof. Carolina Serro Azul* e ao *Prof. Alckmar Luiz dos Santos*, que concordaram em compor a suplência nessa defesa. Diana também foi a responsável pela minha descoberta de Gilka Machado (muito grata por isso!). Sinto-me honrada com as participações de todos esses professores, enriquecida pelo conhecimento literário que promovem sobre as obras, autoras e literatura brasileira, em geral.

Aos escritores *Antoine Chareyre* e *Joaquim Maria Botelho*, pela ajuda com compartilhamento de material valioso para esta tese. Antoine Chareyre nos alimentou a todos com precisão e sensibilidade crítica em seus artigos sobre Patricia Galvão e nas traduções de duas obras de sua lavra para o francês. Além disso, me antecipou sua pesquisa minuciosa sobre a trajetória bibliográfica, política e literária de Pagu, intitulada “Chronologie”, antes mesmo de ela ser publicada na França, em 2019, acompanhando sua tradução *Matérialisme & zones érogènes*

(*autobiographie precoce*), de Patrícia Galvão. Agradeço também a sua concordância em publicar seu artigo “‘Uma excelente estreia’: a chegada do romance proletário ao Brasil” ampliado e revisto na *Opiniões* #21, por ocasião dos 90 anos do romance proletário no Brasil, tornando seus estudos ainda mais acessíveis aos pesquisadores de Patrícia Galvão. Uma honra enorme poder partilhar do seu olhar e de suas descobertas. Joaquim, por sua vez, sempre me impressiona com sua generosidade. Além de indicar continuamente outras leituras e pesquisadores que contribuíram com a obra de Ruth Guimarães, abriu documentos e relatos de família, em sua incansável divulgação da obra da mãe, juntamente com Júnia, sua irmã. Agradeço seu convite para participar do grupo de estudos Ruth Guimarães na Biblioteca Mário de Andrade, em 2019, inclusive com a possibilidade de apresentar minha pesquisa para o mesmo grupo e recebendo, na ocasião, uma interação instigante e motivação para prosseguir.

Minha participação em seminários, congressos, festas literárias, revistas acadêmicas e cursos de extensão na universidade, bem como cursos livres de preparação do escritor, foram cruciais para o aprendizado que gerou esta tese, possibilitando a antecipação de partes da pesquisa, envolvendo debates, trocas e publicações. Agradeço aos organizadores do II Congresso Internacional sobre Revistas e Redes Culturales em América Latina, *Cesar Zamorano Diaz* e *Ivette Lozoya*, em 2018, no Chile, e a *Adrián Celentano* que, mobilizado pela fascinante produção e atuação de Patrícia Galvão, me convidou para compor a mesa 92 (Intelectuais e a Política na América Latina) no XVII Jornadas Interescuelas / Departamentos de História, na Catamarca, Argentina, 2019. Agradeço pela parceria na organização a toda a *equipe do V e VI Seminários do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (SPPGLB)*, em 2020 e 2021. Também muito me ajudou ter participado do XVII Congresso Internacional da Abralic, falando e escrevendo sobre a recepção do romance de Ruth Guimarães. Agradeço a *Mariana Diniz Mendes* que, além de contribuir com o trecho de uma tradução de Simone de Beauvoir, me convidou, em 2020, para integrar a maravilhosa *equipe da revista Opiniões#18*, com um dossiê sobre literatura de autoria feminina, editando-a juntamente com *Ayana Dias* e *Luana Morais*, a quem estendo meus profundos agradecimentos. Juntas recebemos um convite de *Simone Rossinetti Ruffinoni* para ministrarmos um curso de extensão para 150 professores da rede pública sobre literatura de autoria feminina e a ela somos gratas pela oportunidade. Também agradeço a parceria de toda a *equipe da revista Opiniões#21*, com um dossiê sobre representações do trabalho urbano, homenageando os 90 anos da literatura proletária no Brasil, em 2023, ainda que eu não tenha permanecido até o final do processo de lançamento da revista. Agradeço a *Sophia Castelhana* que me convidou a participar da atividade solene de abertura da Festa Literária da Penha (Flipenha), juntamente com Rudá K. Andrade, em 2022, experiência marcante em minha trajetória. Por fim, agradeço demais ao *Reynaldo Damazio* pelo convite para acolher parte dessa pesquisa no conteúdo da revista *Grafias* (ed.11) e, junto à *equipe do Curso Livre de Preparação do Escritor (Clipe)*, pelo convite para o compartilhamento da apreciação de muitas escritoras e estudos sobre autoria feminina num dos módulos de poesia para jovens e adultos na Casa das Rosas, em 2018, 2022 e 2023.

Muito obrigada a *Gabriela Garcia Maloucaze*, pela excelente e necessária revisão do texto. E ao CNPQ, pelo subsídio que tornou isso tudo possível.

Também os amigos foram muito importantes nesse processo. As queridas *Ana Célia Goda*, *Carla Guerra Peluso* e *Joana Canedo* me emprestaram ou doaram livros importantes. Além disso, Carla me indicou cursos relevantes sobre a luta antirracista, além de interagir ricamente sobre o assunto. Joana me doou muitos e muitos exemplares da fascinante biblioteca de seu falecido pai Pedro Motta de Barros. *Deborah Rebello*, como sempre, me alimentou com debates instigantes sobre a cultura indígena e diversidade, além de me ajudar com a revisão das partes



em inglês. *Marcela Catunda Pivato* me inspira continuamente com sua força de vida, coragem e inteligência. *Maria Rosa Almeida* foi quem me indicou a leitura de Ruth Guimarães, quem eu desconhecia totalmente. Sou imensamente grata por essa descoberta. *Matheus Guménin Barreto*, além de me apresentar Olga Savary, sem nem perceber, me brindou compartilhando a epígrafe de Hilda Hilst, que caiu como uma luva para este trabalho. *Ruy Proença* contribuiu com leitura, opiniões e revisão de textos, entre 2018 e 2019. Obrigada Ruy! São muitas as situações de ajuda que vem por todos os lados durante esse longo período. Devo estar esquecendo alguém, certamente, por isso, já estendo meu muito obrigada a todos os meus outros amigos e colegas que me auxiliaram a encontrar referências, caminhos no pensar, questionar, formular e expressar o conteúdo desta pesquisa.

A família, presente em quase todos os momentos da vida, também me auxiliou imensamente, a começar pela paciência de ouvir que eu não podia fazer isso ou aquilo por estar trabalhando na pesquisa. Pela ajuda prática do dia a dia, por entender e respeitar a importância que essa escolha teve em minha vida. E acima de tudo, por me dar amor! Obrigada a *Gabriela Furquim Marinho de Oliveira*, filha amada; ao *Ari Nagô*, pela convivência doméstica carinhosa durante a finalização da tese; à *Izabel Moreira da Silva* e *Sidelmiria Cardoso Bezerra*, irmãs de alma; ao *Marcelo Américo de Oliveira*, pela parceria eterna de paternidade e maternidade; ao *Roberto Furquim Marinho*, irmão atento; à *Dúnia Marinho Silva*, tia muito presente em minha vida. E a todos os outros familiares, sobrinhos e sobrinhas, cunhados e cunhadas (atuais e ex), primos e primas, tios e tias, que são parte do meu alicerce afetivo e ancestral. Gratidão eterna aos meus pais, *Marisa Furquim Marinho* e *João Carlos Marinho Silva* que, ao partirem no decorrer da pesquisa, deixaram uma saudade profunda de sua presença física, permanecendo, no entanto, dentro de mim, como terra, ar, água, luz e fogo!

*Se te pareço noturna e imperfeita  
Olha-me de novo. Porque esta noite  
Olhei-me a mim, como se tu me olhasses.  
E era como se a água  
Desejasse*

*Escapar de sua casa que é o rio  
E deslizando apenas, nem tocar a margem.*

*Te olhei. E há tanto tempo  
Entendo que sou terra. Há tanto tempo  
Espero  
Que o teu corpo de água mais fraterno  
Se estenda sobre o meu. Pastor e nauta*

*Olha-me de novo. Com menos altivez.  
E mais atento.*

Hilda Hilst (2017, p. 231), em “Dez chamamentos ao amigo I”.

## RESUMO

MARINHO, Cecília S. F. **A palavra da mulher e o mundo do homem: três obras de autoria feminina na primeira metade do século XX**. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2023.

Esta pesquisa tem como objetivo o estudo do livro de poemas *Meu glorioso pecado*, de Gilka Machado (1928), e de dois romances: *Parque industrial* (1933), de Patrícia Galvão, e *Água funda* (1946), de Ruth Guimarães. São obras que contêm uma variedade de vozes pioneiras femininas com atuação, estilos e perfis diferentes, consequentemente trazendo temáticas diversas: o amor sensual na obra poética de Gilka; o questionamento político de Patrícia no ambiente proletário; a filosofia caipira de Ruth Guimarães, marcada por cosmologias de povos originários em coexistência com a europeia. As obras citadas compõem o *corpus* de uma análise do movimento de inserção problemática de escritoras mulheres do sistema literário brasileiro, em especial na Região Sudeste, na primeira metade do século XX. A análise busca a singularidade de cada voz autoral, entendendo tais vozes como formas de resistência a várias instâncias de dominação e exclusão, entre elas a de gênero, em intersecção com a de classe e de raça. Essas escritoras, pertencendo a grupos historicamente silenciados, conseguiram, por um lado, escrever, publicar e divulgar sua obra, mas, por outro lado, não tiveram o acolhimento pleno de sua contribuição, que se faz necessária na composição múltipla de nossa cultura. A abordagem será feita a partir da perspectiva feminista de crítica cultural, que se desdobrou e amadureceu ao longo do século XX, atingindo um novo pico de intensidade e reverberação no presente momento, em torno dos anos 2010/2020, em especial problematizando a prática de grupos hegemônicos no apoio a categorias e modelos que constroem a falsa noção de “universal”, predispondo-se contra a afirmação de diferenças.

Palavras-chave: Autoria literária feminina. Gilka Machado. Patrícia Galvão. Ruth Guimarães. Crítica feminista.

## ABSTRACT

MARINHO, Cecilia S. F.. **The word of women in the world of men: three literary works of female authorship in the first half of the 20th century.** Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2023.

This research aims at studying the poetry book *Meu glorioso pecado*, by Gilka Machado (1928), as well as the two novels: *Parque industrial* (1933), by Patrícia Galvão, and *Água funda* (1946), by Ruth Guimarães. Containing a diversity of pioneer female voices with different occupation, styles and profiles, they consequently bring a variety of themes: the sensual love in Gilka's poetry work; Patrícia Galvão's political criticism in the proletarian environment; and finally, Ruth Guimarães' country philosophy, marked by cosmologies of original people in coexistence with European ones. The works cited make up the *corpus* of an analysis of the movement of problematic insertion of women writers in the Brazilian literary system, particularly the Southeast ones, in the first half of the 20<sup>th</sup> century. The analysis will focus on the search of the uniqueness of each authorial voice, understanding such voices as forms of resistance to various instances of domination and exclusion, including gender, in intersection with class and race. These writers, belonging to historically silenced groups, managed, on the one hand, to write, publish and disseminate their work, but, on the other hand, they did not have full acceptance of their contribution, which is necessary in the multiple composition of our culture. The approach will be taken from the feminist perspective of cultural criticism, which unfolded and matured through the 20<sup>th</sup> century, reaching a new peak of intensity and reverberation at the present time, around the years 2010/2020. In particular, problematizing the practice of hegemonic groups in supporting categories and models that construct the false notion of "universal", predisposing themselves against the affirmation of differences.

Keywords: Women's Literature. Gilka Machado. Patrícia Galvão. Ruth Guimarães. Feminist critique.

## LISTA DE FIGURAS

1	<i>Diva</i> – escultura de Juliana Notari	p. 13
2	Foto de Gilka Machado em <i>O Malho</i> , 1936	p. 36
3	Foto de Patrícia Galvão, por Kauffman, em Santos, 1941	p. 31
4	Foto de Ruth Guimarães em <i>A Revista da semana</i> , 1946	p. 28
5	Capa da 1ª edição de <i>Meu glorioso pecado</i>	p. 69
6	Ilustração da primeira parte de <i>Meu glorioso pecado</i>	p. 69
7	Título e ilustração da segunda parte de <i>Meu glorioso pecado</i>	p. 70
8	Primeiro poema da primeira parte de <i>Meu glorioso pecado</i>	p. 70
9	Primeiro poema da segunda parte de <i>Meu glorioso pecado</i> .	p. 71
10	Capa da 1ª edição de <i>Parque industrial</i>	p. 99
11	Cartaz de <i>Berlim, sinfonia da metrópole</i>	p. 99
12	Cartaz de <i>Um homem com uma câmera</i>	p. 99
13	Cartaz de <i>São Paulo, sinfonia da metrópole</i>	p. 99
14	Visão de Brás, Móoca, Belém em <i>São Paulo, sinfonia da metrópole</i>	p. 101
15	Visão de operador de máquina em <i>São Paulo, sinfonia da metrópole</i>	p. 101
16	Operária lidando com tear em <i>Um homem com uma câmera</i>	p. 108
17	Mulher esportista em <i>Um homem com uma câmera</i>	p. 108
18	Mulheres transeuntes na rua em <i>Um homem com uma câmera</i>	p. 109
19	Mulher idosa na rua em <i>Um homem com uma câmera</i>	p. 109
20	Capa da 1ª edição de <i>Água funda</i>	p. 138

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	15
<b>1 OCUPAÇÃO, TENSÃO, APAGAMENTO DA MULHER.....</b>	<b>22</b>
<b>1.1 A categoria universal.....</b>	<b>28</b>
<b>1.2 O embate feminista: diferente versus universal.....</b>	<b>30</b>
1.1.1 O sufrágio excludente.....	31
1.1.2 A mulher como “o Outro” .....	34
1.1.3 A interseccionalidade: “os Outros do Outro” .....	39
1.1.4 Os lugares de fala no terceiro milênio .....	43
<b>2 EROTISMO E AMOR EM <i>MEU GLORIOSO PECADO</i>, DE GILKA MACHADO</b>	<b>48</b>
<b>2.1 Em meio às amarras: o ar.....</b>	<b>48</b>
<b>2.2 Dubiedade em Gilka: feminismo, modernidade e lugar de fala.....</b>	<b>55</b>
2.2.1 A militância feminista.....	55
2.2.2 Novas expressões .....	61
2.2.3 De onde Gilka fala .....	65
<b>2.3 <i>Meu glorioso pecado</i>.....</b>	<b>72</b>
2.3.1 A primeira edição.....	72
2.3.2 Falta, gozo e ciúme: amores que passam .....	77
2.3.3 A língua no corpo, coração e Deus: o grande amor .....	84
2.3.4 Recepção de <i>Meu glorioso pecado</i> : o vértice invisível .....	93
<b>2.4 O tear pela arte .....</b>	<b>96</b>
<b>3 MULHER E REVOLUÇÃO EM <i>PARQUE INDUSTRIAL</i>, DE PATRÍCIA GALVÃO.....</b>	<b>98</b>
<b>3.1 Trajetória: a “musa”, a “musa-mártir” e a ficcionista.....</b>	<b>100</b>
<b>3.2 Pêndulo pérola e pedra.....</b>	<b>104</b>
3.3.1 A sinfonia do Brás: coletividade fêmea .....	106
3.3.2 O caráter proletário romanesco .....	118
3.3.3 Sexo e revolução .....	127
3.3.4 De onde Pagu fala .....	129
3.3.5 Obediência e transgressão.....	134
<b>3.3 Desajuste na recepção.....</b>	<b>137</b>
<b>4 ONDULAÇÃO CAIPIRA EM <i>ÁGUA FUNDA</i>, DE RUTH GUIMARÃES .....</b>	<b>145</b>
<b>4.1 A recepção momentânea.....</b>	<b>146</b>
<b>4.2 “aquela filosofia que só se encontra na linguagem do povo” .....</b>	<b>150</b>
<b>4.3 Águas fundas e turvas da desrazão .....</b>	<b>158</b>
4.3.1 Carolina e a cultura dominante .....	158
4.3.2 Outros cruzamentos em desrazão.....	164
4.3.3 A cultura ameríndia – Joca e Curiango.....	166
4.3.4 A cultura Nagô – Joca e a mãe de ouro .....	172
<b>4.4 Olhar sociológico: o povo e a praga .....</b>	<b>178</b>
4.4.1 O povo – coletivo onipresente .....	184

4.4.2	Olho no gênero.....	191
<b>4.5</b>	<b>A recepção depois: pausa no moço a voz da mulher .....</b>	<b>192</b>
4.5.1	Um crítico e dois olhares .....	195
<b>4.6</b>	<b>Vertigem e flutuação .....</b>	<b>198</b>
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO: A VOZ E SEUS CAMINHOS.....</b>	<b>201</b>
<b>5.1</b>	<b>Convergências e dissonâncias .....</b>	<b>201</b>
5.1.1	Autoria: ambição juvenil e desistência veterana.....	202
5.1.2	Instabilidade e liberdade .....	211
<b>5.2</b>	<b>Pioneirismo e desdobramentos de autoria feminina.....</b>	<b>213</b>
<b>5.3</b>	<b>Por um acolhimento não hierárquico.....</b>	<b>219</b>
<b>6</b>	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>226</b>
<b>6.1</b>	<b>Sobre literatura, autoria feminina e crítica cultural feminista .....</b>	<b>226</b>
<b>6.2</b>	<b>Sobre amor e erotismo, Gilka Machado e <i>Meu glorioso pecado</i> .....</b>	<b>229</b>
<b>6.3</b>	<b>Sobre mulher e revolução, Patrícia Galvão e <i>Parque industrial</i>.....</b>	<b>233</b>
<b>6.4</b>	<b>Sobre mitos, cosmologias, universo caipira, Ruth Guimarães e <i>Água funda</i> .....</b>	<b>237</b>
<b>7</b>	<b>CRÉDITOS DAS IMAGENS .....</b>	<b>241</b>
<b>8</b>	<b>APÊNDICES .....</b>	<b>243</b>
<b>8.1</b>	<b>Desfecho das personagens de <i>Água funda</i>, de Ruth Guimarães.....</b>	<b>243</b>
<b>8.2</b>	<b>Variações de pontos de vista da narradora de <i>Água funda</i>, de Ruth Guimarães.....</b>	<b>246</b>

## INTRODUÇÃO

Em 1º de janeiro de 2021, os brasileiros e brasileiras foram surpreendidos por uma vulva vermelha gigante estampada no noticiário e nas redes sociais. Construída com concreto e resina, exibindo as dimensões de 33 metros de comprimento, 16 de largura e seis de profundidade, a escultura da artista Juliana Notari nos ofereceu, nesse dia de renovação do calendário, uma visão simbolicamente poderosa, por colocar a parte mais amada e temida do corpo da mulher, sua sagrada e profana fenda, sobre a terra que nos sustenta, que nos alimenta, que nos identifica geograficamente como nação.

Transformou essa terra em um corpo feminino – uma corporalidade exposta, de pernas abertas, convidando ao gozar, gerar e parir vidas, e desafiando a vulnerabilidade de ser, inevitavelmente, violentada, explorada, ridicularizada. O trabalho, intitulado “Diva”, no parque artístico botânico

Figura 1 – *Diva* – escultura de Juliana Notari



Fonte: Casa e jardim, 2021.

Usina de Arte, em Água Preta, Pernambuco, teve o impacto de sua exibição potencializado pelo desgaste de dez meses de pandemia, mais de 1,8 milhão mortes no mundo em decorrência da covid-19 (180 mil no Brasil), e pelos efeitos de um governo de tendências fascistas e descaso genocida e ambiental. O mesmo intensificou a divisão de uma população historicamente marcada pela violência em suas disputas de orientação política, econômica, ecológica e em suas diferenças de classe, raça, gênero e sexualidade. A autora, em seu perfil nas redes sociais, explicou suas motivações: “em ‘Diva’, utilizo a arte para dialogar com questões que remetem à problematização de gênero a partir de uma perspectiva feminina aliada a uma cosmovisão que questiona a relação entre natureza e cultura na nossa sociedade ocidental falocêntrica e antropocêntrica”.<sup>1</sup>

Eliane Brum, em sua coluna no jornal *El País*, não minimizou o significado dessa intervenção artística quando afirmou: “Nada poderia ser mais transgressor no país dominado pelo bolsonarismo [...] do que essa buceta gigante”.<sup>2</sup> Diante disso, as reações foram

1 Perfil da artista no Instagram, @juliana\_notari (2020).

2 “A vagina que denuncia essa sociedade adoecida não está em qualquer terra. É esculpida no Brasil violado diariamente por Bolsonaro e pelo bolsonarismo. É escavada na terra arrasada pela monocultura da cana de açúcar, marca histórica do patriarcado e do coronelismo que moldaram violentamente o



proporcionais aos problemas que a obra suscita. No dia em que Brum interpelou a obra, 27 mil comentários já teriam sido feitos na página do trabalho, com muitos ataques e até uma convocação para um “Punhetaço ao redor do bucetão”. Porém, para além do número de reações, chama a atenção o fato de a obra ter incomodado conservadores e progressistas, dimensionando o caráter problemático e significativo desse ato de resistência, na medida em que carrega em si as diferenças e contradições que atravessam os grupos, tanto no embate oprimido/opressor quanto dentro dos variados grupos marginalizados.

O fato de a artista branca ter contratado vinte homens, a maioria negros, para esculpir a vulva, rendeu-lhe a acusação de racista, o que o cineasta Kleber Mendonça Filho, por exemplo, contestou, na medida em que acredita ser esse processo “espelho” revelador da desigualdade estrutural existente nas relações de trabalho. O fato de Juliana ter colocado resina sobre a terra foi questionado como irresponsabilidade ecológica. E o fato de trabalhar as questões do feminino por meio da vulva incomodou pessoas “trans” que não se sentiram representadas, por se identificarem com o “ser mulher” sem possuir o órgão. Outras, como a cartunista Laerte, acolheram calorosamente a experiência de Juliana.

Enfim, o mundo em que “Diva” se fez e que a obra espelha está intimamente relacionado ao objeto de estudo desta tese, que procura desvendar, pela perspectiva feminina, de um ponto de vista contemporâneo, um *corpus* de três obras literárias, também de mulheres, produzidas na primeira metade do século XX, abordando temas como o erótico/amoroso, o político/social e o filosófico/cosmológico. “Diva” é a imagem da necessidade de afirmação da natureza corpórea e simbólica da mulher num mundo de negações e negacionismos, que toca, dentro de uma gama variada de reflexos, a complexidade que foi e tem sido a relação da sociedade brasileira com obras artísticas de autoria feminina. No caso específico desta pesquisa, com três obras literárias produzidas num momento de ruptura cultural e política, já que elas se lançaram após a Primeira Guerra Mundial, a Revolução Russa, e em torno do Movimento Sufragista, responsável pela conquista do direito ao voto das mulheres, em 1932. *Meu glorioso pecado* é um livro de poemas de 1928, *Parque industrial* um romance de 1933 e *Água funda* um romance de 1946. As conquistas e dificuldades civis das mulheres na época e sua interação com outros aspectos da vida política, social e cultural, impregnados de preconceitos, se entrelaçam nessas criações materializadas pela palavra escrita.

---

Brasil e fincaram raízes tão profundas que até hoje ainda persistem e se renovam. Naquela terra há sangue escravo, há memórias do estupro das mulheres negras, há marcas das botas dos machos e dos joelhos das fêmeas. Antes das mulheres, a natureza foi ali estuprada. Que hoje uma vagina gigante e vermelha como o sangue menstrual habite e ceve essa terra que também é mulher me parece extraordinariamente potente” (Brum, 6 jan. 2021).

A pesquisa foi conduzida com o objetivo de avaliar, por meio da análise literária das obras, o modo como nelas os olhares femininos produzem vozes únicas e diversas. Investiga como se deu a dinâmica de rompimento e submissão das escritoras no processo de escrita, publicação e circulação de suas obras. Procura identificar como elas percorreram as brechas ou impossibilidades desse ambiente hostil à mulher, com sua capacidade criadora e geradora de mudança, iluminando aspectos que nas obras tenham sido potencializados por questões de gênero, classe, “raça”<sup>3</sup> e pelo tipo de influência, apoio ou bloqueio que receberam na busca dessa intervenção. Procura fazê-lo pautando-se em perspectivas feministas<sup>4</sup> que olham para elas, para a recepção que as envolveu e para a forma como foram, mais tarde, contempladas na historiografia literária.

A partir da afirmação de que a literatura enquanto resistência se dá unindo impulsos da vida subjetiva e objetiva do autor (Theodor W. Adorno), o primeiro capítulo, “Ocupação, tensão, apagamento da mulher”, procura demonstrar como aspectos específicos dessas trajetórias femininas podem ser vislumbrados pelas epistemologias feministas, no sentido de nomear e combater corretamente suas fraquezas e impasses. Virginia Woolf, nos anos 1920, já teria antecipado que uma das formas de propagar o pensamento eurofocêntrico dominante reside na imposição de suas categorias de validade intelectual e artística como “universais” e capazes de representar a todos. Por esse motivo, o presente estudo segue sua sugestão, amparada pelo posterior “resgate arqueológico” da corrente anglo-americana feminista, que questiona o caráter opressor dessa generalização e se esforça pela revalorização de escritoras anteriormente invisibilizadas, afirmando suas diferenças.

Serão oferecidos exemplos do *modus operandi* dessa ilusão universalista em nossa cultura e de seu atravessamento nas autoras e obras do *corpus*, com o auxílio de quatro importantes momentos interpretativos da mulher na sociedade. O primeiro trata da exclusão de pautas de gênero, “raça” e classe nas lutas sufragistas, tanto nos Estados Unidos quanto aqui.

---

<sup>3</sup> Aqui o conceito usado não compartilha da crença científica de raça que, Segundo Kabengele Munanga, “nasceu na modernidade ocidental a partir da filosofia das luzes, entre a segunda metade do século XVIII e o fim da primeira metade do século XX” (MUNANGA, 2023, p.123), já que, ele prossegue, cientistas do século XX “chegaram à conclusão de que biológica e cientificamente as raças humanas não existem” (p. 124). Porém a “questão fundamental que se coloca no Brasil do século XXI e em todos os países do mundo que convivem ainda com as práticas racistas não é mais a raça, que cientificamente foi enterrada, mas sim o racismo, que se mantém e reformula através de outras essencializações e não mais pela noção ideológica da raça” (*Ibidem*, p 123-126). Dessa forma, o conceito se mantém em uso a partir da identidade social e política dada a grupos com diferenças somáticas.

<sup>4</sup> Constância Lima Duarte (2019, p. 26) defende a compreensão ampla do feminismo como “todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, por iniciativa individual ou em grupo”.

O segundo reconstitui o pensamento de Simone de Beauvoir denunciando a ocorrência dessa mesma tendência excludente nos embates da mulher dentro da esquerda marxista, além de iluminar o entendimento dela como o “Outro” inessencial diante do homem (o “Um” essencial). A reflexão da filósofa francesa expõe essa visão alheia da identidade feminina, bem como a solidariedade maior do “sexo frágil” com seus núcleos familiares e de classe, em detrimento de sua própria libertação. O terceiro momento amadurece a consciência do desdobramento dessa noção geral de mulher em mulheres diferenciadas entre si por classe, “raça” e outras variáveis (os “Outros do outro”) e identifica alguns processos de sua domesticação e silenciamento, teorizados por Audre Lorde, Lélia Gonzalez, e Linda Alcoff. O último momento discorre sobre a legitimação que o conceito de lugar de fala atingiu no terceiro milênio para problematizar a relação autor/obra, procurando compensar as divergências sistemáticas entre quem fala e aqueles por quem se fala, reivindicando espaço para uma representação discursiva polifônica e abrangente, sempre no sentido de combater o universalismo teórico e representativo, embasando-se em estudos de Heloisa Buarque de Hollanda e Gayatri Spivak. Enquanto conceitos transdisciplinares, as contribuições dessas pensadoras acompanharão as análises literárias de cada obra nos capítulos subsequentes.

O segundo capítulo, “Erotismo e amor em *Meu glorioso pecado*, de Gilka Machado”, faz uma análise estrutural desse livro de poemas, publicado em 1928, reconhecido por estudiosos como o ápice da exploração erótica na obra da autora, e por isso um bom exemplo para representar a entrada da mulher e suas especificidades no ambiente literário do início do século XX. Procura perceber como essa escolha teria sido mobilizada pela ascensão do movimento sufragista de luta por autonomia e pela busca pré-modernista de novas expressões literárias a refletir um momento instável entre os impulsos do século que findou e esse vindouro que prometia grandes inovações. Isso de modo a desvendar os problemas e conquistas envoltos nesse pioneirismo impresso pela autora ao eleger tal assunto proibido como tema principal, dentro de um gênero poético nobre, a partir do ponto de vista de uma artista mulher negra<sup>5</sup> e

---

<sup>5</sup> Algumas pesquisadoras como Josinéia Chaves Moreira (2016) e Jaqueline Ferreira Borges (2022) assumem a hipótese provável de Gilka Machado ser negra. Esta pesquisa procurou registros de autorrepresentação da família ou conhecidos íntimos que confirmassem essa suspeita, sem sucesso. O único registro encontrado sobre sua ancestralidade será comentado no capítulo 2 limitando-se a indicar a mistura que teria de português e índio. Apesar de se basear em uma entrevista feita com Eros Volússia, filha da poeta, a informação foi mediada por um jornalista que não pode ser considerado uma fonte confiável na precisão das informações. Mesmo consciente de estar dentro de um campo incerto, essa pesquisa optou por seguir o mesmo caminho das pesquisadoras acima citadas e assumir a negritude de Gilka, transferindo o foco da autorrepresentação para a forma como ela era representada socialmente, que levou-a de qualquer forma a viver em condições de negritude.

pobre. A ousadia dessa escolha se deu num momento ainda muito fechado para a inclusão de pensadoras/escritoras, e que recebiam especial censura quando desafiavam uma moral altamente conservadora, preconceituosa e desigual. Iluminam a investigação reflexões de Georges Bataille sobre a natureza dessa pulsão erótica, e a exploração de instâncias de poder que rondam os discursos sobre a sexualidade feitos por Michel Foucault, bem como por Margareth Rago no contexto brasileiro. A análise literária julgou produtivo fazer um cotejo da primeira publicação de *Meu glorioso pecado* com as demais que vieram compor a poesia completa de Gilka Machado posteriormente, no sentido de problematizar mudanças prejudiciais aos seus significados. O capítulo faz, em seguida, um estudo da forma como o livro, dividido em duas partes independentes e complementares, explora um erotismo que evolui para a fusão de “corpo, coração e Deus”, com alto alcance metalinguístico, o que potencializou a natureza libertária da voz feminina em circulação.

O terceiro capítulo, “Mulher e revolução em *Parque industrial*, de Patrícia Galvão”, contextualiza e problematiza as questões trazidas pela escritora nesse primeiro romance que escreveu, em 1933, usando o pseudônimo Mara Lobo. A investigação, a divulgação e o reconhecimento dessa obra de Pagu tem sido tardia e ainda insuficiente, a despeito de seu pioneirismo, tanto na temática quanto na combinação que fez de inovações formais vanguardistas e de procedimentos do romance proletário russo. Amparada por uma narração crua, com linguagem muitas vezes chula, o romance traz uma galeria de cenas e personagens que dão vida à mão de obra feminina no bairro do Brás e suas adjacências, incluindo operárias, normalistas e prostitutas, denunciando vários aspectos da opressão de gênero, classe e “raça” por elas sofrida.

O capítulo pretende mostrar como Patrícia se vale do movimento cinematográfico das sinfonias urbanas dos anos 1920 na escolha de imagens curtas e superposição de cenas para conferir ritmo, ambientação e efeitos específicos na representação dessa industrialização moderna e arcaica. Paralelamente a essa efervescência, a intenção de contrastar dois exemplos de personagens – uma proletarizada e envolvida na organização da revolução e outra que permanece ingênua e alheia à sua condição política – acomoda-se numa técnica de construção mais realista, absorvendo momentos discursivos de militância e outros em prosa poética. Tais contrastes dão à obra considerável ambivalência de olhares e tons que balançam entre a ingenuidade utópica e a ironia arguta e demolidora, e colocam-na em desajuste simultâneo com paladinos da moral, cultores da arte desinteressada e adeptos da arte engajada. Há um destaque para debates de crítica social, em torno da suposta “universalidade” do operário, que via nas

reivindicações das mulheres um desvio do verdadeiro espírito da luta. Dessa forma, contribuíram para um considerável atraso no reconhecimento da obra.

O quarto capítulo, “Ondulação caipira em *Água funda* de Ruth Guimarães”, investiga a vitalidade que o romance, de 1946, alcança ao trazer personagens que se debatem entre seus papéis e condicionamentos sociais no ambiente rural da Região Sudeste, em meio à assimilação de um pensamento mágico místico folclórico que envolve sua cultura local, por meio de uma reconstituição simultaneamente elaborada e espontânea do dialeto caipira dessa região. Nesse embate, por meio da voz de “uma” representante da comunidade local, a instabilidade de trânsito entre a razão, a desrazão e a loucura nos é revelada pela desestruturação de duas pessoas ligadas a uma mesma família. Pertencentes a momentos históricos diferentes, essas personagens encontram-se imersas em um sistema simbólico tradicional da cultura oral, envolvidas, direta ou indiretamente, pelo comportamento dito “irracional”, simultaneamente seguindo o caminho de uma sociedade arcaico-moderna, em um país que pratica a exclusão e a violência no seu caminho civilizatório de “progresso”.

Além da contribuição da “escrivência” de Conceição Evaristo, o estudo dessa obra será iluminado por ideias de Peter Pál Pelbart sobre a questão da loucura/desrazão, que resgata elementos da cultura helênica, e também pelo cruzamento desarrazoado de aspectos da cosmologia ameríndia, trazidos por depoimentos feitos sobre e por índios puri da região valeparaibana, e da cosmologia africana sobre o pensamento nagô, trazidos por Muniz Sodré. Essa rede de influências será também animada pelo estudo sociológico de caso feito por Antonio Candido em *Parceiros do Rio Bonito*, em que reflete sobre as mudanças operadas dentro da cultura “caipira tradicional”, depois de ser perturbada pelo latifúndio produtivo comercializado e o desenvolvimento urbano. Durante a análise da obra, a recepção de *Água funda* é investigada, demonstrando que, de forma similar às duas outras obras estudadas nos capítulos anteriores, teve uma acolhida parcial, que, apesar de reconhecer e promover a sua qualidade, o fez de forma insuficiente.

A conclusão, “A voz e seus caminhos”, começa por fazer uma comparação dessas escritoras entre si, trazendo pontos de identidade e pontos de confronto na construção desse espaço de expressão literária, para em seguida verificar, de forma breve, a continuidade do processo de amadurecimento do trabalho literário dessas três escritoras no restante do século XX. Pagu viria a falecer em 1962, Gilka em 1980 e Ruth Guimarães em 2014, portanto conseguiram viver, em parte ou totalmente, desdobramentos culturais.

O capítulo também avalia a possibilidade de as obras escolhidas terem influenciado outras escritoras brasileiras naquele século, indicando algumas vozes que surgiram conectando-

se com suas conquistas e dando prosseguimento a essa dinâmica de ganho feminino de autonomia e protagonismo. Por fim, diante da problemática verificada ainda hoje na inclusão das mulheres, atravancada, entre outras coisas, pela manutenção da categoria “universal”, propõe uma forma de acolhimento não hierárquico dentro das instituições de análise e difusão literária como forma de enriquecer a diversidade no repertório literário no país e ampliar a sua representatividade.

# 1 OCUPAÇÃO, TENSÃO, APAGAMENTO DA MULHER

*A ausência tua torna-se tamanha  
Que se me faz uma presença infinda,  
Pois na tristeza que meus nervos ganha  
Sinto, de instante a instante, a tua vinda*  
Gilka Machado (2017, p. 300)

*Vai até a igreja do Brás. Entra pra descansar. Mil velas iluminam o  
altar vestido de ouro. Conta todas. Conta nos dedos o dinheiro todo  
gasto ali. Quantos dias poderia comer com aquelas línguas de sebo  
escorrendo para os castiçais de prata.*

Patrícia Galvão (2018, p.102)

*[...]A gente não é assim não. Se está bem, procura jeito de ficar melhor.  
Não é da natureza humana ficar parada, olhando coisas paradas.  
Sinhá parou à beira da corrente. Virou igapó. E, quando ninguém  
esperava mais nada dela, um dia, por seu mal, se atirou na correnteza.*

Ruth Guimarães (2003, p.57)

Já em 1958, quando foi publicada uma palestra em que expõe conceitos sobre os pontos de contato entre a lírica e a sociedade, o filósofo Theodor Adorno, da escola de Frankfurt, explicita uma relação imanente que, segundo ele, estaria mais evidente no romance, mas que também se faz presente na lírica, de maneira particular.

[...] a resistência contra a pressão social não é nada de absolutamente individual; nessa resistência agem artisticamente, através do indivíduo e de sua espontaneidade, as forças objetivas que impelem para além de uma situação social limitada e limitante, na direção de uma situação social digna do homem; forças, portanto, que fazem parte de uma constituição do todo, não meramente da individualidade inflexível, que se opõe cegamente à sociedade (Adorno, 2003, p. 73).

A partir desse olhar, tanto a lírica quanto a prosa literária seriam expressões de um sujeito que, por meio de uma linguagem distinta do cotidiano, expressa o entrelaçamento de sua subjetividade na objetividade da vida social que o envolve. *Meu glorioso pecado*, *Parque industrial* e *Água Funda*, citadas acima, são obras de mulheres, cada uma com sua vida objetiva e seu olhar particular sobre o mundo. Se a expressão desse olhar subjetivo se forma em conexão com sua experiência objetiva, e sendo o olhar de mulheres marcado por experiências diversas no mundo sensível, então se pode concluir que sua cristalização na palavra artística será, enquanto resultado, também diversa. Cada uma das vozes femininas tende a trazer tanto uma singularidade individual quanto uma diferença que compartilham com grupos afins, em oposição a vozes dominantes. Tais grupos e subgrupos formam-se numa profusão de

identidades outras que marcam a diferença de sua experiência, especialmente no que se refere às faltas e carências que determinarão o tipo de resistência presente na composição de sua literatura: o extravasamento do erotismo em Gilka, a necessidade da proletarização em Patrícia, a afirmação da cultura caipira em Ruth Guimarães.

Esse jogo de múltiplas identidades da mulher e seus embates é tratado pelo feminismo interseccional contemporâneo, que contempla as outras opressões a que as mulheres são expostas, cravadas nas de gênero, incluindo questões de relação com a colonialidade, classe social, “raça”, sexualidade e idade, entre outras. Seguindo um movimento de questionamento já iniciado no século XIX e fortalecido progressivamente a partir do século XX, as expoentes feministas interseccionais, por volta dos anos 1970/1980, passam a reclamar mais ostensivamente para si “o direito de interpretar” (Franco, 1992, p. 111-18), ampliando o entendimento da singularidade e complexidade de seu olhar. Ou seja, elas pedem o pleno acolhimento da reflexão sobre sua condição, tanto na produção autoral feminina periférica de conhecimento científico nas ciências humanas, quanto também nas produções e teorizações em torno da arte, como forma de se opor ao apagamento sistemático de sua voz, sofrido ao longo do tempo, em todas essas áreas. De alguma forma, a partir desse conceito, estendeu-se o “direito de interpretar” ao “direito de representar”, referindo-se às autoras de ficção, poesia e dramaturgia, assim como às de outras artes, como as visuais.

No campo da palavra, essa reivindicação percorreu um caminho documentado, a princípio, pelas palestras proferidas pela prosadora feminista inglesa Virginia Woolf, em 1928, depois transformadas no ensaio “*A Room of One’s Own*”, passando por Linda Alcoff, em *The Problem of Speaking for Others*, quando dá o exemplo da bem-sucedida escritora branca canadense Anne Cameron, que, em 1988, teria parado de escrever relatos semifictícios em primeira pessoa sobre a vida das nativas da região a pedido delas, a partir do pressuposto de que isso estaria tirando o seu poder de fala. Essa reivindicação desemboca no protesto das escritoras negras em 2016, na Festa Literária de Parati, quando Conceição Evaristo, Roberta Estrela D’Alva e outras escritoras assinaram um manifesto liderado por Giovana Xavier, expressando o seu descontentamento diante da ausência de mulheres negras e de homens negros no mercado editorial e nos convites para palestras, debates e leituras promovidos pela Flip. Isso teria resultado, no ano seguinte, numa mudança significativa sob curadoria de Josélia Aguiar, dando à festa daquele ano a alcunha de Flip da diversidade, tendo pela primeira vez mais convidadas mulheres do que homens, com 30% desses convidados sendo negros. A mudança no campo editorial ocorreu igualmente, sobretudo pelo fato de esse segmento ter se dado conta de que estava perdendo um número significativo de vendas ao fechar-se para um grupo enorme



de pessoas com sede de representatividade, como é o caso das mulheres, população negra, indígenas e LGBTQIA+.

Essa queixa teria também atingido o crivo dado às literaturas produzidas nos séculos anteriores ao nosso. A vitalidade de tal produção sobrevive graças às interpretações de sua relevância atual. As leituras e categorias de análise que embasam esses olhares mudam junto com a sociedade, de forma complexa, tendo construção, manutenção e quebra de tradição ocorrido simultaneamente. Isso acontece mesmo dentro do grupo dominante masculino, branco e eurocêntrico, o que explica o fato de tantos autores anteriormente consagrados serem deixados de lado e outros com pouca visibilidade, como é o caso de Sousândrade, terem sido alçados a uma posição de maior interesse e respeitabilidade tardiamente, ainda assim prosseguindo com uma mescla de aceitação e repulsa dentro do embate entre as diferentes linhas de interpretação. Sendo infinitas as possibilidades de criação, mundos outros de representação literária passam ao largo daquela produzida por esse grupo e conseqüentemente de suas motivações e sustentações teóricas.

Se processos de apagamento foram e são observados dentro do grupo dominante, cujos autores compartilham referências, apesar de operarem mecanismos de resistência peculiares às suas próprias trajetórias, é de se supor a intensidade muito maior com que isso aconteceu dentro dos grupos periféricos, como é o caso das diferentes literaturas de autoria feminina. Tal ocultação teria sido exponencialmente maior quando falamos da literatura produzida por mulheres até a entrada do século XX, particularmente, prosseguindo de forma instável ainda por boa parte dele, com algumas mudanças significativas ocorridas a partir da segunda metade. Depois desse momento, houve progressiva conquista de visibilidade por autoras como Clarice Lispector, Cecília Meireles, Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles e mesmo por precursoras radicalmente periféricas como Carolina Maria de Jesus, ainda que suas contribuições, especialmente a de Carolina, tenham sido, e sejam ainda hoje, recebidas de forma problemática.

O presente estudo tem interesse nesse momento de transição, situado entre o alijamento quase total da mulher escritora até aproximadamente 1920 e as conquistas significativas que se operaram depois de 1950, concentrando-se em obras produzidas entre esses períodos. É um momento de muita transformação social e, não por acaso, o mesmo em que o Modernismo literário brasileiro se lançou de forma programática e revolucionária, com desafios que foram amadurecendo e se desdobrando posteriormente. Por isso, duas das três obras de autoria feminina escolhidas são consideradas modernistas, com exceção da primeira, de 1928, que se materializou com formas pré-modernistas, porém carregadas de impulsos temáticos de uma

modernidade pioneira. Também não por acaso, é o mesmo contexto de conquistas políticas da mulher até então impensáveis,<sup>6</sup> como a ampliação do acesso à educação universitária, a ocupação de espaços profissionais mais significativos, como a escrita, e finalmente o voto. Gilka Machado muito cedo aderiu abertamente ao movimento, e isso se refletiu em sua carreira como poeta, ainda que posteriormente tenha abandonado a militância. Patrícia Galvão, movida por um esforço notável na luta radical pelos direitos da mulher, tanto no ativismo quanto nos seus romances, se opôs ao movimento organizado pela liderança feminista da época, por considerá-lo elitista, por ele ter sido estruturalmente um feminismo bem-comportado. Já Ruth Guimarães teria antecipado uma consciência estruturante e linguística da representação potencializada pelo lugar de fala, que viria a ser colado à luta feminista, em termos epistemológicos, mais tarde.

Com esse direcionamento, opta-se aqui por contribuir para o estudo de obras de três escritoras literárias da Região Sudeste do Brasil, que publicaram há aproximadamente cem, noventa, oitenta anos, no sentido de revitalizar sua leitura e questionar avaliações que as teriam paralisado em categorias analíticas hegemônicas. É uma abordagem identificada como “arqueológica” por Heloisa Buarque de Hollanda, quando se refere à prática assimilada pela corrente anglo-americana de questionar a validade dos critérios falocêntricos utilizados pela comunidade literária num país patriarcal, resgatando escritoras mulheres que tenham sido invisibilizadas nesse processo.

---

6 Constância Lima Duarte (2019) identifica quatro décadas de grande visibilidade do movimento no Brasil, em torno de 1830, 1870, 1920 e 1970, momentos separados entre si por um período de aproximadamente cinquenta anos. Segundo Duarte, o primeiro direito a ser buscado foi cultural, o de aprender a ler e escrever, e data de 1827 a primeira lei que autoriza a abertura de uma escola pública feminina. O segundo seria mais jornalístico, tendo ampliado o número de periódicos organizados por mulheres e as demandas de prosseguimento da educação ao nível secundário e universitário para elas, avançando ainda na luta pelo trabalho remunerado e, finalmente, pelo voto. Nessa época, aparecem as primeiras brasileiras universitárias, formadas aqui ou no exterior, muito saudadas nessa imprensa feminina. O terceiro momento, pontuado por Duarte, eclodirá no século XX, com essas mulheres buscando fortemente o voto e espaços de trabalho além do que já ocupavam na sala de aula como professoras. A aprovação, em 1927, do direito ao voto feminino para a população do Rio Grande do Norte, pela Constituição Estadual, gerou o “Manifesto Feminista”, assinado por várias mulheres de famílias importantes, como exigência para que a conquista fosse estendida aos demais estados da nação. Isso só viria a acontecer em 1932, no governo de Getúlio Vargas, com a exclusão das analfabetas. Em uma publicação da Câmara dos Deputados, em 2019, a historiadora Tereza Cristina de Novaes Marques contribui com uma linha do tempo que resume os fatos em torno dessa conquista no Brasil. Algumas das entradas utilizadas nos ajudam a compreender como foi a continuidade desse processo. Ali está registrado como o voto feminino duramente conquistado teve a sua efetiva aplicação problematizada, na medida em que, após a sua votação e aprovação na Constituinte de 1934, seria paralisado com o fechamento do poder legislativo pela ditadura de Vargas em 1937. A democracia retornaria somente em 1946, quando o voto de mulheres e homens alfabetizados passa a ser obrigatório. Com a ditadura militar de 1964, o direito ao voto é novamente suspenso até 1985. Tristemente, às mulheres e aos homens analfabetos, somente será dado o voto em 1988, na Constituição que se fez após o fim do período militar.

Os dois principais compromissos desta tendência são: em primeiro lugar, a denúncia da ideologia patriarcal que permeia a crítica tradicional e determina a constituição do cânone da série literária. Um dos efeitos importantes desse trabalho é o questionamento da legitimidade do que é considerado literário ou não, e a problematização dos paradigmas de um essencialismo e de um universalismo que de certa forma determinam os critérios estéticos e as estratégias interpretativas da crítica literária tradicional. O segundo compromisso é com o desenvolvimento de uma arqueologia literária que resgate os trabalhos das mulheres que de diversas formas foram silenciados ou excluídos da história da literatura (Hollanda, 1994, p. 11-2).

Partilhando dessa crença, procurar outros critérios de apreciação para além das tradições canônicas faz-se urgente nesta pesquisa. Porém, como as autoras do *corpus* estavam, em um grau considerável, imbuídas dos parâmetros de um modelo central, eles não serão abandonados, mas relativizados. As escritoras sabiam que não seriam publicadas nem lidas se não circulassem em torno desse centro, com ele dialogando em seus livros – tanto que foram também tradutoras e/ou críticas literárias de referências da tradição europeia.

Gilka Machado recebeu uma educação artística e literária da tradição familiar e proferiu conferências para a elite do Rio de Janeiro sobre aspectos sinestésicos e sensuais de autores simbolistas ou parnasianos consagrados, como em “A revelação dos perfumes”, de 1914, também publicada em 1916 (comentando poemas de Charles Baudelaire, Alberto de Oliveira e Olavo Bilac, além do marido Rodolfo Machado), e “A poesia dos sentidos”, de 1917. Participou também da revista *Festa* com a corrente espiritualista moderna. Patrícia Galvão, influenciada por Oswald de Andrade e outros modernistas, compartilhou o entusiasmo e a deglutição dos “ismos” europeus, demolidores da antiga tradição, tendo se tornado tradutora de muitos autores do velho continente, como Blaise Cendrars, Kafka, Dostoiévski, James Joyce e outros. Mergulhou ainda na ideologia comunista alemã e na experiência soviética que trouxe para seu ativismo e obras. Ruth Guimarães, por fim, incorporou conhecimentos partilhados com o grupo da Baruel,<sup>7</sup> bem como lições de Mário de Andrade na reprodução folclórica de sua comunidade e em seu romance, tendo igualmente se tornado tradutora de latim e do francês, depois de graduar-se em Letras Clássicas. Porém, isso não impediu que as três se mantivessem relegadas

---

7 “Ruth foi a última remanescente do grupo de intelectuais que se reunia, na esquina da Rua Direita com a Praça da Sé, em São Paulo, no final dos anos 1940 e início dos anos 1950, para discutir literatura” (Botelho, 2014). O grupo reunia-se na Drogaria Baruel, cujo farmacêutico-chefe, Amadeu de Queiroz, abria suas portas no final do expediente para pessoas do mundo literário como ele, chegando a organizar um jornal literário de curta duração, *Roteiro*. Alguns exemplos de seus componentes são Mário da Silva Brito, Jamil Almansur Haddad, Rossine Camargo Guarnieri, Fernando Góes e Edgar Cavalheiro, que se juntou a eles logo após instalar-se em São Paulo para representar os interesses editoriais da Livraria do Globo.

a um segundo plano dentro das instâncias de poder desse centro aglutinador, na medida em que foram capazes de perceber a subalternidade de sua condição, bem como da de sua comunidade, e imprimi-la em suas autorias, o que concorreu para que tais obras, assim como elas, fossem parcialmente mantidas do lado de fora.

Dessa maneira, no momento da publicação, parte de sua obra foi reconhecida e parte desconsiderada, seja por falta de ferramentas adequadas, desconhecidas para o grupo predominante, seja por preconceitos resultantes de sua indisposição para o compartilhamento do poder. O resultado final dessa mista apreciação tenderia a diminuir o valor literário feminino, dando a elas um espaço de discussão na publicação de seus trabalhos e em meios de divulgação como a imprensa num primeiro momento, mas desistindo de investir em seu contínuo fortalecimento temático/estético, receando e freando a incorporação de tais obras ao seletivo grupo dos “melhores”. O valor acaba sendo circunscrito àquilo que não se sabe dentro de um mundo conhecido. Em outras palavras, na modernidade, a originalidade é propagada como grande motor da tradição artística, desde que ela se oriente dentro do mundo em que seus detentores possam se ver refletidos e a partir de suas lentes, tolerando ou acolhendo com entusiasmo apenas um desfoque interno. Se a arte da mulher, especialmente da mulher periférica, traz esses detentores para outros contornos, outras margens, o incômodo da ausência de espelho é transformado em falha, incapacidade, mediocridade. Como isso ocorreu será exemplificado melhor nos capítulos subsequentes sobre as obras do *corpus*.

Os feminismos da diferença, de maneira geral, desde os seus primórdios, passando pela interseccionalidade e chegando ao *boom* do novo milênio, nos trazem ferramentas de compreensão e incorporação mais arguta dessas margens e dimensões da mulher, enquanto presença interna e externa, dentro e fora. Por isso, algumas de suas pensadoras serão convocadas aqui. E, na medida em que as epistemologias existentes de análise literária com enfoque feminista são ainda escassas, é necessário muitas vezes banhar essa investigação diretamente de algumas reflexões marcantes dos “estudos de gênero”, tanto estrangeiros quanto do Brasil. Enquanto saberes de alcance transdisciplinar, eles apontam caminhos potentes para ressignificar a análise que ora nos mobiliza. Serão recuperados seguindo o mesmo procedimento, já comum, de pensar a literatura à luz da filosofia, história e outras ciências humanas. Inclusive, autores homens provindos desses campos de conhecimento serão também utilizados na compreensão das obras escolhidas, na medida em que ajudam a iluminar aspectos comuns às literaturas de ambos os gêneros.

## 1.1 A categoria universal

A categoria “universal”, conforme ressaltou Hollanda (1994), foi reconhecida como um dos valores preponderantes da recepção canônica que reforça a continuidade eurofocêntrica na literatura. A etimologia da palavra “universal” remete a “universo”, algo que foi “tornado um”, do latim, em que *unus* significa “unidade” e *versus* “tornado” ou “vertido” (particípio passado de *vertere*). Porém, “um”, no contexto das disciplinas humanas de conhecimento, é algo contingente, restrito a espaço, tempo, classe, “raça” e gênero. Nesse caso, a imagem de “universal” contém a premissa de que deveria representar todos *um* determinado tipo de conceito ou pensamento, organização e formatação, elaborado e amadurecido, ao longo do tempo, por um grupo determinado de indivíduos, o do homem branco europeu (no contexto da colonização ocidental). Sua generalização é tratada como natural, de modo a tornar confortável o avaliar, priorizar, promover trabalhos e manifestações, assegurar direitos, segundo a inserção nessa construção, tendo a sua superioridade justificada perante os demais modelos, os “não relevantes”.

Se olharmos os compêndios de história literária, fomos acostumados a encontrar uma divisão entre literatura local e universal, sendo exemplos daqueles que compõem a última Homero, Camões, Shakespeare, Dante, Goethe, Tolstói, Proust, Joyce e outros, denominados gênios a partir desse culto romântico. Eles não são categorizados como estrangeiros, mas como “universais”, dentro de uma canonização de origem europeia, cujas autoridades nesse campo também excluem outros escritores dos mesmos países, deixando de lado também praticamente toda a literatura não ocidental.<sup>8</sup> Os representantes autorizados da nossa literatura brasileira, também no decorrer do século XX, seriam aqueles que, instrumentalizados com o conhecimento das línguas e cultura europeia, trariam suas influências mais valorizadas para o processo de assimilação crítica e literária feito aqui. A partir da renovação modernista, o sentimento de inferioridade com relação aos empréstimos estrangeiros se inverteu, com uma valorização maior do nosso legado, incluindo a cultura popular, mas mantendo a necessidade de estabelecer diálogo com a cultura erudita europeia, numa assimilação “antropofágica”, segundo proposta de Oswald de Andrade. Isso revitalizou e tornou mais autônoma a nossa produção, rompeu antigas barreiras, mas prolongou o caráter elitista da atividade.

---

<sup>8</sup> Segundo a filósofa Maria Clara Dias (2023, 7’45”-9’11”), no pensamento decolonial de Aníbal Quijano, ele “comenta inclusive que, entre diversos grupos que foram lidos a partir do pensamento europeu, só os orientais foram reconhecidos como uma autêntica alteridade, todos os outros foram reconhecidos como povos que, comparativamente aos europeus, estavam numa escala de desenvolvimento, numa escala evolutiva abaixo do europeu”.

O exemplo de Otto Maria Carpeaux como crítico é revelador. O austríaco naturalizado brasileiro e poliglota, com formação altamente erudita, escreveu vários volumes com a ambição de contar a história da literatura ocidental desde a Antiguidade grega até as tendências em torno do momento em que finalizou a obra (1959). Nas 785 páginas do último volume da série de quatro editados pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), ele analisou aproximadamente mil autores, abrangendo os variados países europeus para além dos blocos imperialistas mais dominantes, e investigou o *fin de siècle* avançando pelo século XX e seus modernismos. Num estilo contínuo, vai se embrenhando, em zigue-zague, em atuações solitárias e/ou de mútua influência desses mil autores, incluindo alguns exemplos de autoria feminina (42), e analisando brevemente as obras junto a impulsos da tradição e lugar social de cada autor. Ainda que a impressionante quantidade e multiplicidade de obras e estilos resgatados ofereçam um olhar mais redondo e amplo, sua perspectiva mantém a crença na figura do gênio e na hierarquia sobre o que seria de maior ou menor relevância, indicando quais desses escritores analisados teriam ou não um lugar na literatura “universal”.

Apesar de sabermos que essas são as opiniões *dele* (e de um grupo com o qual Carpeaux se identifica), a partir do repertório de valores *deles*, essa contração do pronome pessoal (de + ele/s) indicando posse, quando implícita, naturaliza o *status* de validade geral amparado pelo poder da autoridade. A palavra e a ausência da palavra fundando verdades. E assim ocorre com outros muitos reconhecimentos feitos por diferentes autoridades literárias ao longo do tempo. Descontando-se o conservadorismo, bem como preconceitos a ele atados, o apanhado de Carpeaux é de impacto notável ao nos dar uma noção da borbulhante heterogeneidade e cruzamentos de intervenções livrescas na cultura ocidental. Carpeaux (2011) conta que a literatura daquele momento abordado (que *ele* entende como legítima) tem sido feita quase exclusivamente por pessoas da classe média, e o resultado desse volume 4, contendo apenas dezoito brasileiros homens e três mulheres da nossa incrivelmente diversa literatura, nos dá igualmente a dimensão do quanto se ocultou. Aquele registro pode ser análogo à visão de um impressionante *iceberg*, sendo o que está submerso suficiente para fundar inúmeros outros compêndios.

Virginia Woolf, em seus famosos artigos de 1928, problematiza a predominância masculina nas manifestações literárias, antecipando a necessidade feminista de afirmar as diferenças em oposição ao geral universalizante. Ela afirma que, além de precisar de condições materiais para poder escrever (algo em torno de quinhentas libras por ano e um quarto próprio com fechadura), as mulheres teriam que lidar com as imateriais, como as formas “infinitamente mais descomunais” da “notória indiferença do mundo” (Woolf, 1990, p. 65), já sofrida por

homens como Keats e Flaubert. No caso feminino, a indiferença chegava à hostilidade, não sendo incomum a mulher ser tratada com “arrogância, esbofetada, submetida a sermões e admoestada” (*ibidem*, p.68). Tal barreira teria, segundo ela, reduzido a vitalidade da mulher “pela necessidade de opor-se a isso, de desmentir aquilo”, desgaste tal que, no caso de Gilka Machado, como veremos, acabará por definir a turbulência da sua carreira e até antecipar o seu fim. No que compete à questão da diferença, Virginia afirma que “continua a ser óbvio, até nos escritos de Proust, que o homem é terrivelmente tolhido e parcial em seu conhecimento das mulheres, assim como o é a mulher no seu conhecimento dos homens” (*ibidem*, p.103), comentando também aqueles aspectos que somente o outro consegue ver,<sup>9</sup> e enfatizando o empobrecimento sofrido por uma cultura literária que fecha as portas às mulheres. Para Woolf, a poesia e a ficção precisam ter pai e mãe:

Seria mil vezes lastimável se as mulheres escrevessem como os homens, ou vivessem como os homens, ou se parecessem com os homens, pois se dois sexos são bem insuficientes, considerando-se a vastidão e a variedade do mundo, como nos arranjariamos com apenas um? Não deveria a educação revelar e fortalecer as diferenças, e não as similaridades? (*ibidem*, p. 109).

*A Room of One's Own* finaliza com valiosos conselhos para as aspirantes à escrita. Que elas não deixem louvor nem censura impedirem que escrevam o que quiserem, todo tipo de livro, sobre qualquer assunto, evitando a sujeição à visão masculina: “é muito mais importante ser aquilo que se é do qualquer outra coisa” (*ibidem*, p. 135). As três obras de autoria feminina a serem aqui trabalhadas nasceram dentro desse contexto, em que a assimilação do “universal” lhes é severamente imposta como condição para tentar entrar no mundo literário, ainda que boa parte desses valores não represente aquilo que elas realmente são. Felizmente, tiveram a audácia de imprimir suas particularidades em suas obras.

## 1.2 O embate feminista: diferente *versus* universal

A seguir, no combate a essa categoria generalizante, formas de reconhecimento crítico no contexto da afirmação de gênero serão expostas, na medida em que tocam às obras analisadas, tanto em aspectos que elas têm em comum quanto em qualidades específicas de

---

<sup>9</sup> “Pois há um pontinho do tamanho de um xelim na parte posterior da cabeça que ninguém jamais consegue ver por si. Esse é um dos bons serviços que o sexo pode prestar ao sexo – descrever esse pontinho do tamanho de um xelim na parte posterior da cabeça. [...] Um quadro verdadeiro do homem como um todo nunca poderá ser pintado enquanto uma mulher não descrever aquele pontinho do tamanho de um xelim” (*ibidem*, p.112).

cada trabalho. Branca Moreira Alves, Simone de Beauvoir, Audre Lorde, Lélia Gonzalez, Linda Alcoff, Gayatri Spivak e Heloisa Buarque de Hollanda são as pensadoras cujas contribuições serão delineadas.

### 1.1.1 O sufragismo excludente

Figura 2 – Foto de Gilka Machado em *O Malho*, 1936



Fonte: Literatura BR, 2014.

O movimento sufragista perpassa a trajetória de Gilka Machado (1893-1980) como ativismo almejado num primeiro momento e negado posteriormente, movimento que resvalou em sua produção poética. A escritora pobre veio de uma família de artistas<sup>10</sup> com impacto na cultura brasileira, portadores de uma tradição compartilhada e reconhecida na música, literatura e artes cênicas, banhada tanto por raízes populares quanto por influências eruditas. Para ela, que se encantou por versos, o legado familiar, incluindo o estreito contato com Olavo Bilac e outros poetas decadentistas de fama, na capital do país, familiarizou sua escrita com as formas rítmicas e

sonoras da poesia de então, de modo que muito cedo já exibia domínio considerável sobre elas. Seu talento não passou despercebido, principalmente pelo fato de tomar como tema principal algo demolidor de tabus e absolutamente inovador no Brasil: o impulso sexual da mulher representado pela sua própria pena.

O marido com quem se casou bem nova, Rodolfo Machado, também foi poeta simbolista e igualmente pobre. Como era comum acontecer com os homens de Letras ao seu redor,

---

<sup>10</sup> Seu bisavô foi o poeta repentista Francisco Moniz Barreto, cujo nome consta “numa das cadeiras da Academia de Letras Baianas e em uma rua da cidade de Salvador” (Volússia, 1983, p. 25). Castro Alves foi grande amigo dele. Uma de suas filhas, Cândida Moniz Barreto, foi professora de línguas e cantora lírica com carreira na Europa, onde conheceu Francisco Pereira Barreto, violinista português de grande talento. Casados, vieram morar no Brasil e tiveram sete filhos, todos tornados artistas, e a primeira, Tereza Costa, grande atriz teatral alcançando o rádio, era mãe de Gilka Machado. O casal Pereira Barreto ajudou José do Patrocínio na causa abolicionista e costumavam oferecer sua casa para encontros lítero-musicais, recebendo grandes nomes: Olavo Bilac, Alberto Nepomuceno, Chiquinha Gonzaga, Aluísio Azevedo, Arthur Azevedo, Coelho Neto, Osório Duque Estrada e vários outros. Os outros seis irmãos de Tereza aprenderiam música e trabalharam com o teatro amador em ascensão na época. Para mais, ver Volússia (1983).



imbuídos de influências, vocação e talento, Gilka Machado passou a perseguir o poder de abraçar os espaços literários, sociais e profissionais, juntamente com o esposo, na viabilização das necessidades materiais de que falava Virginia Woolf: apoio financeiro na publicação, circulação e venda de seus livros, bem como remuneração de sua participação em eventos literários e atuação jornalística. Buscou igualmente os objetivos imateriais: respeitabilidade dentro da atmosfera intelectual e em meio aos seus leitores. Observando a dificuldade de, como mulher, partilhar desses benefícios, bem como a dificuldade de outras escritoras que cercavam sua vida pessoal e comunidade, Gilka se entusiasmou e participou do ativismo sufragista que nasceu no Brasil quase junto com ela. No entanto, mais tarde, dele se deslocou, quando viúva e em estado de intensa carência material, o que será mais detalhadamente desenvolvido no segundo capítulo. Possivelmente, isso ocorreu em parte pelo fato de a poeta pertencer a um grupo de mulheres não representado pela categoria generalizante adotada dentro do nosso processo sufragista. Para melhor entendê-lo, é produtivo delinear aspectos de sua trajetória, a partir da contribuição de Branca Moreira Alves.

Num artigo publicado originalmente em 1980 sobre o movimento, “A luta das sufragistas”, Alves (2019) remonta aos seus primórdios, comparando a sua ocorrência nos Estados Unidos da América com o nosso, que o tomou por modelo. Segundo ela, lá um grupo de mulheres aliou-se ao movimento abolicionista feito pelos homens nas colônias do Norte, mas foram impedidas de tomar a palavra numa Convenção Antiescravagista Internacional (1840), na cidade de Londres. Isso foi o estopim para que, anos depois, elas cumprissem a promessa, feita na ocasião, de convocar uma reunião pública sobre os direitos da mulher, o que aconteceria em julho de 1848, em Seneca Falls. Esse encontro foi considerado o ponto em que foi “dada a partida à luta sufragista” (*ibidem*, p. 51), entendida como uma aspiração coletiva, de várias mulheres de diferentes lugares. A partir daí, inúmeras convenções femininas seriam feitas até 1867. Após o fim da Guerra Civil, porém, o fato de a Emenda Constitucional n.14 estender o voto a todos os cidadãos nascidos ou naturalizados no país desde que fossem masculinos evidenciou a exclusão de suas pautas, tendo como justificativa o proclamado receio de que elas dividiriam e enfraqueceriam o sucesso da empreitada abolicionista. Dessa forma, o termo “cidadão”, antes conferido ao “branco, masculino, europeu e com posses”, depois da 14ª emenda passou a ser sinônimo de “homem adulto nascido no país”, com ou sem posses, admitindo negros (com muitas dificuldades e armadilhas) e excluindo mulheres e indígenas em geral.

Com a posterior conquista do voto pelas americanas na aprovação da 19ª Emenda Constitucional, em 1920, sacrifícios também tiveram que ser feitos, no sentido de restringir o

benefício às menos radicais, abandonando as pautas de “divórcio, o amor livre, e as críticas à estrutura familiar, educacional, religiosa” (*ibidem*, p. 52). Isso veio a ser o nosso modelo dominante de sufrágio, influenciando lideranças feministas brasileiras, como Bertha Lutz, que ao usar táticas de lobby no congresso, afastou-se “cuidadosamente da má reputação das sufragistas mais aguerridas” (*ibidem*, p. 61).

Dessa forma, a priorização de determinados grupos dominantes e a exclusão de outros mais frágeis também se deram aqui desde o início, na medida em que, no que compete à mulher, somente àquelas alfabetizadas foi proposto e concedido o voto, em 1932. A “mulher cidadã” passou a ser, então, a brasileira letrada bem-comportada (e, na prática, prioritariamente branca e de classe abastada), excluindo praticamente todas as pobres, negras e indígenas, bem como as minorias do sexo masculino, como ocorreu na experiência sulista norte-americana. Tais mecanismos de sobreposição de interesses se sustentava, do ponto de vista do discurso, exatamente na apropriação de uma categoria particular mascarada de geral, dentro da qual Gilka Machado não se encaixava. Apesar de ter alfabetização para votar e grande domínio da língua, a sua desvalorização como “imoral”, negra, pobre e portadora de uma educação “não formal” bloqueou quase totalmente o acesso a trabalho e remuneração adequada.

Patrícia Rehder Galvão (1910-1962),<sup>11</sup> criada em ambiente proletário e formada normalista, a princípio mais conhecida pela sua trajetória de militante de esquerda e pelo comportamento não convencional, também foi afetada e se tornou ferrenha crítica desse sufrágio excludente, imprimindo-o no romance *Parque industrial* e, antes, em sua coluna “A mulher do povo”, no periódico comunista *O homem do povo*, com destaque para o artigo “Maltus Além” no n.1 desse jornal:

Excluída a grande maioria de pequenas burguesas cuja instrução é feita nos livrinhos de beleza, nas palavras estudadas dos meninos de baratinha, nos gestos das artistas de cinema mais em voga ou no ambiente semifamiliar dos cocktails modernos – temos a atrapalhar o movimento revolucionário do Brasil uma elitezinha de “João Pessoa” que sustentada pelo nome de vanguardistas e feministas berra a favor da liberdade sexual, da maternidade

---

11 Na fotobiografia de Patrícia Galvão (Furlani; Ferraz, 2010) tem-se acesso a informações sobre sua ascendência. Nasceu em São João da Boa Vista, interior de São Paulo, onde sua família materna, de imigrantes alemães (Rehder), se estabeleceu. Os bisavós maternos Nicolaus Rehder Filho e Augusta tiveram Germano, que por sua vez se casou com Ordália, filha de mãe mulata e pai português católico. Por conta da união inter-racial, Germano foi expulso de casa, mas Nicolaus depois se arrependeu e recebeu os netos para educar, entre eles Adélia Aguiar Rehder Galvão, mãe de Pagu. Nicolaus, construtor, teria sido próspero mas perdeu dinheiro com viagens para a Alemanha, vendendo todos os bens em São João da Boa Vista e abandonando a cidade. Adélia permaneceu com a avó e casou-se com Thiers Galvão de França, um rapaz de família respeitada e bacharel em Direito. Tiveram quatro filhos, entre eles Patrícia. A família de classe média sofreu dificuldades financeiras e por isso mudou-se para o bairro proletário do Brás em 1912, lá permanecendo até 1926.

consciente, do direito ao voto para mulheres “cultas”, achando que a orientação do velho Maltus resolve todos os problemas do mundo (Andrade; Galvão, [27 mar. 1931] 2009).

Aqui, Galvão se refere à “teoria da população” subjetivista e idealista de Thomas Robert Malthus, clérigo anglicano britânico, economista e matemático, que dá voz à classe dominante,

Figura 3 – Foto de Patrícia Galvão, por Kauffman, em Santos, 1941



Fonte: Info escola navegando e aprendendo.

opondo-a à teoria objetivista e materialista de Karl Marx, representante das classes oprimidas.

Malthus, discordando da validade das leis de amparo ao pobre, proclamava que o gerador da fome seria o descompasso entre o crescimento geométrico populacional, que dobraria a cada 25 anos, e o crescimento aritmético dos meios de subsistência, incapaz de acompanhar esse aumento exponencial. Para ele, “o melhor remédio da explosão

populacional, derivada das pulsões humanas, seria o controle moral, a contenção sexual e o adiamento dos casamentos” (Gennari, 2009, p.8-9). Assim, Pagu observa que a não inclusão das pobres no direito de votar em seus representantes políticos e a responsabilização de melhora de vida caindo unicamente na conscientização maternal, algo difícil de conquistar sem a garantia dos tais direitos, gerariam uma falácia empobrecedora. Também a busca de liberdade sexual que ela cita aparentemente como algo negativa seria em si positiva, na medida em que se opõe ao controle masculino. Porém, as feministas lideradas por Bertha Lutz acabariam trocando-a por submissão moral, exigida por políticos influentes como moeda para a efetivação do voto. Desse modo, a revolução de costumes e de condições materiais se invalidaria numa paralisação em ideias antigas e ultrapassadas, que Pagu critica com o trocadilho Maltus Além/ Matusalém.

### 1.1.2 A mulher como “o Outro”

*A mulher não se define nem por seus hormônios nem por misteriosos instintos e sim pela maneira por que reassume, através de consciências alheias, o seu corpo e sua relação com o mundo.*

Simone de Beauvoir (2016b, p.550).

Outra tendência da mulher contra a qual tanto Gilka Machado quanto Patrícia Galvão se indispuseram fortemente foi o fato de terem suas pautas, sua literatura, sua postura desmistificadora combatidas não só pelos homens, mas também pelas mulheres desses homens, numa forte oposição à emancipação feminina. Uma explicação convincente para entender a origem dessa natureza dúbia da mulher só viria a ser vislumbrada com clareza em 1949, a partir da teoria desenvolvida por Simone de Beauvoir, que incorpora uma mudança epistemológica importante a iluminar a ideia de “mulher” como uma construção social, em detrimento de sua identidade dada a partir do entendimento biológico. A pensadora francesa desvenda a construção da mulher como “O Outro” diante desse modelo de “humano universal” (o homem), em *O segundo sexo*. Isso viria a incomodar não só o pensamento masculino conservador, como também os seus colegas homens marxistas.

Logo no início de seu longo ensaio, Beauvoir comenta a necessidade de a própria mulher se integrar nessa categoria universal, como se isso fosse anular sua opressão:

A propósito de uma obra, de resto assaz irritante, intitulada: *Modern Woman: A Lost Sex*, Dorothy Parker escreveu: “Não posso ser justa em relação aos livros que tratam da mulher como mulher... Minha ideia é que todos, homens e mulheres, o que quer que sejamos, devemos ser considerados seres humanos”. Mas o nominalismo é uma doutrina um tanto limitada; e os antifeministas não têm dificuldade em demonstrar que as mulheres não são homens. Sem dúvida, a mulher é, como o homem, um ser humano. Mas tal afirmação é abstrata; o fato é que todo ser humano concreto sempre se situa de um modo singular. Recusar as noções de eterno feminino, alma negra, caráter judeu, não é negar que haja hoje judeus, negros e mulheres: a negação não representa para os interessados uma libertação, e sim uma fuga inautêntica (Beauvoir, 2016a, p.10).

Em seguida, a escritora francesa, após trazer a pergunta “o que é uma mulher?”, afirma:

A relação dos dois sexos não é a das duas eletricidades, de dois polos. O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos “os homens” para designar os seres humanos. [...] A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade. [...] A humanidade é masculina, e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele, ela não é considerada um ser autônomo. Ela não é senão o que o homem decide que seja, daí dizer-se o “sexo” para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro (*ibidem*, p. 11-3).

Após indicar que normalmente a alteridade do “Um” em relação ao “Outro” se inverte na mudança do ponto de vista, em reciprocidade de relações entre comunidades diferentes, Beauvoir mostra que isso não acontece com a mulher e se pergunta de onde vem a sua

submissão. Observa que, nesses grupos distintos, um fato ou desenvolvimento histórico (a diáspora, a escravidão, a Revolução Industrial) subordinou o elemento mais fraco ao elemento mais forte.

Segundo a escritora, as mulheres vivem dispersas entre os homens e se solidarizam mais com os de seu núcleo familiar ou de classe do que com as outras mulheres. “É no seio de um *mitsein* original que sua oposição se formou e ela não a destruiu [...] ela é o Outro dentro de uma totalidade cujos dois termos são necessários um ao outro” (*ibidem*, p.16). O pensamento de Beauvoir concorda que a desigualdade estrutural de gênero começou na introdução do patriarcado e do regime fundado na propriedade privada. Ao citar Marx e Engels, bem como August Bebel, fundador e líder do Partido Social-Democrata Alemão (segundo Andrade, 2010) e autor de *A mulher e o socialismo* (1879), Beauvoir lembra que, além da dependência econômica, também a manutenção da instituição da família, tal qual idealizada pela sociedade burguesa, impede a emancipação da mulher. Dentro dessa unidade familiar, as mulheres teriam sido relegadas a um papel imanente na ação sobre o mundo, em contraposição à possibilidade de transcendência do homem:

Nunca as mulheres constituíram uma casta separada: em verdade nunca elas procuraram desempenhar um papel na história enquanto sexo. As doutrinas que reclamam o advento da mulher enquanto carne, vida, imanência, enquanto Outro, são ideologias masculinas que não exprimem de modo algum as reivindicações femininas. A maioria das mulheres aceita resignadamente a sorte sem tentar nenhuma ação; as que buscaram mudá-la não pretenderam encerrar-se em sua singularidade, nem fazê-la triunfar, mas sim sobrepujá-la. Quando intervieram no desenrolar dos acontecimentos, fizeram-no de acordo com os homens e dentro das perspectivas masculinas (*ibidem*, p. 187).

Aqui a pensadora francesa aponta para a necessidade de uma emancipação fundada na sua singularidade. Se não bastam os direitos abstratos para as mulheres conseguirem “uma influência concreta sobre o mundo” (*ibidem*, p.191), se são necessárias as “possibilidades concretas”, e se a “representação do mundo é operação dos homens”, já que “eles o descrevem do ponto de vista que lhes é peculiar e que confundem com a verdade absoluta” (*ibidem*, p.203), Beauvoir sugere a necessidade de criar essas possibilidades concretas sondando e afirmando a sua perspectiva feminina, o seu ponto de vista, evidenciando o tanto de contingência presente na perspectiva imposta como “universal”.

Mas, segundo a regra universal que verificamos, as categorias através das quais os homens encaram o mundo são constituídas do ponto de vista deles, como absolutas: eles desconhecem, nisso como em tudo, a reciprocidade. Mistério para o homem, a mulher é encarada como mistério em si (*ibidem*, p. 333).

Em *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir reconstitui as circunstâncias que fizeram a mulher “tornar-se mulher” – a infância, o casamento, as relações amorosas e sexuais, os mitos, as teorias biológicas, psicanalíticas e materialistas que a interpretam –, questionando enfim vários aspectos da sua formação, situação, justificações e apontando caminhos para a sua libertação. Fala da ambiguidade da aspiração feminina que quer ter a transcendência do homem, respeitando-a e, ao mesmo tempo, negando-a. Ela “procura sua salvação no caminho que lhe foi imposto, o da passividade, ao mesmo tempo que reivindica ativamente sua soberania.” (Beauvoir, 2016b, p. 544).

Uma das dificuldades sofridas por feministas como Beauvoir foi o confronto com o sexismo dos seus colegas de esquerda. O mesmo problema apontado no processo de prevalência de pautas na militância sufragista se repetiria na luta pela revolução marxista, tanto na Rússia quanto em outros países, na primeira metade do século XX. A busca pela igualdade de direitos das classes oprimidas, operários e pessoas destituídas de posse, dentro da proposta de um novo modelo de sistema político econômico, o comunismo, motivava a participação das mulheres desde que elas abdicassem da inclusão de suas exigências de gênero, consideradas irrelevantes dentro do idealizado “oprimido”.

Beauvoir expõe a recepção problemática de seu famoso ensaio na entrevista “Por que sou feminista”, concedida em 1975 ao jornalista Jean-Louis Servan-Schreiber, do programa de TV *Questionnaire*:

SB: Na França, muitos homens se aborreceram com a obra. Até homens que eu pensava que eram de esquerda, igualitários, se incomodaram com ela.

JLSS: Por que colocava em dúvida sua supremacia?

SB: Porque colocava em dúvida sua supremacia, porque ridicularizava o homem francês. O livro teve melhor acolhida na América. Talvez porque ali houvesse um sentimento mais forte de igualdade entre homens e mulheres. [...] As críticas que mais me decepcionaram são as dos homens que eu acreditava igualitários. Há comunistas que cuspiram no livro, dizendo que às trabalhadoras não lhes importa o que escrevo. Isto é completamente falso, o livro está destinado mais às operárias do que às burguesas.

JLSS: Por que os comunistas são reticentes às suas ideias?

SB: Agora são menos, na realidade toda a relação do comunismo com a mulher é difícil, já que consideram que seus problemas são secundários. Que a contradição do sexo é secundária diante da de classe, que é primária. Em conjunto, os problemas das mulheres estariam completamente subordinados aos de classe.

JLSS: Então, a ideia é que se houver uma revolução, a situação da mulher se transformaria automaticamente?

SB: Sim! Tenho que dizer que em 1949 quando escrevi o livro, duvidava pouco disso. Acreditava que devíamos militar pela revolução, sou completamente de esquerda e busco a derrocada do sistema, a queda do capitalismo. Pensava que só faltava isso para que a situação da mulher fosse

igual à do homem. Depois me dei conta de que me equivoquei. Nem na URSS, nem na Tchecoslováquia, nem em nenhum país socialista, nem nos partidos comunistas, nem nos sindicatos, nem sequer nos movimentos de vanguarda, o destino da mulher é o mesmo que o do homem. Isto foi o que me convenceu a converter-me em uma feminista de maneira bastante militante. Compreendi que existe uma luta puramente feminista, e que ela briga contra os valores patriarcais, que não devemos confundir com os capitalistas. Parece impossível que o destino da mulher se transforme profundamente se o destino da sociedade não se transformar profundamente com relação à luta de classes. Mas também parece ilusório pensar que a luta de classes sirva por completo. Tem que existir uma luta específica para a mulher. É uma luta que deve nascer especificamente das mulheres (Beauvoir, [1975] 2020).

Mais adiante, no Capítulo 3, sobre *Parque industrial*, de Patrícia Galvão, veremos como essa mesma resistência, comentada por Beauvoir, foi expressa em 1933 na contundente crítica feita por Murilo Mendes sobre o romance de Pagu, desautorizando a validade de sua reflexão a respeito da opressão sexual das mulheres proletárias no bairro do Brás, com o argumento de que a revolução não passaria pelo sexo. Contribuiu assim consideravelmente para a obra ser relegada. Tendo as necessidades do homem como referência, fechou-se às reivindicações femininas. Da mesma forma, de acordo com Heloisa Buarque de Hollanda, mesmo na década de 1960, no Brasil, o pioneirismo do feminismo acadêmico em centros de excelência somente se deu com a colocação dos problemas de classe sempre em primeiro plano, aproveitando-se para então trazer à tona questões femininas.

Embora em *O segundo sexo*, ao lado do estudo focado na mulher burguesa, Beauvoir desenvolva um tanto de sua investigação esforçando-se por iluminar também a condição das operárias, ela fala a partir ponto de vista da europeia branca de classe média, e mesmo tendo profundidade, amplitude, magnitude, sua reflexão não possui nem deve possuir a questionada “validade universal”. Dessa forma, dois importantes problemas já sugeridos, mas não desenvolvidos por essa teoria feminista, teriam ainda que ser amadurecidos na continuidade de reflexão que viria depois. O primeiro é a necessidade de apostar na singularidade da condição da mulher definida pela própria mulher que, ao dar voz a essa condição específica, se transforma em protagonista de suas próprias reivindicações. O segundo é a necessidade de não generalizar também a categoria “mulher”. Muitas são as mulheres e, portanto, muitas as perspectivas. Se, aqui, o uso do termo “humano” foi denunciado como algo que desconsidera a mulher enquanto o Outro (imposto pelo homem), a partir dos anos 1970 teremos a consciência de uma pluralidade de Outros reivindicando seu reconhecimento e inclusão.

### 1.1.3 A interseccionalidade: “os Outros do Outro”<sup>12</sup>

*Esse louvor gratuito à mulata é coisa do Rio, de Copacabana, divertimento de intelectuais. A realidade é outra. Em qualquer ponto do país, a mulata é vítima do sistema duas vezes: como mulher e como negra.*

Ruth Guimarães (2014b, p. 48), originalmente em entrevista de 1982 para Heloneida Studart

Tanto as autoras quanto a representação de todos os sujeitos de enunciação pertencentes ao *corpus* da pesquisa se iluminam com a reflexão em torno dessa mudança de perspectiva crítica no chamado “feminismo da diferença” – Ruth Guimarães (1920-2014) especialmente, já que, nas palavras de seu quarto filho, Joaquim Maria, ela se autodefinia como “... mulher, pobre, negra e caipira. Um discurso ideologicamente forte, posto que ela se retrata a partir de várias perspectivas identitárias, todas associadas a minorias” (Botelho, 2014, p. 7). Formou-se professora, frequentou a universidade e circulou em rodas intelectuais. Apesar de ter assimilado essa experiência erudita em sua produção, nunca ocultou ou deixou em segundo plano sua origem caipira, preta<sup>13</sup> e pobre, marcada por cruzamentos afrodiaspóricos, banhados de oralidade, que ela teria adquirido em cidadezinhas do Vale do Paraíba, onde nasceu e se educou, bem como numa fazenda sul mineira, onde morou por alguns anos na infância.

Ruth e também a narradora criada de nome desconhecido, em *Água funda*, são os “Outros do outro”. Por isso essa voz enfrentou com garra uma desvalorização social e

Figura 4 – Foto de Ruth Guimarães em *A Revista da Semana*, 1946



Fonte: Revista Firminas.

---

12 Inspirado em expressão de Grada Kilomba, que identifica a mulher negra como “O outro do outro”.  
13 “Minha avó era uma curiboca, mestiça de preto, índio e português...meu avô português” (Guimarães, 2014a, p. 32). Na biografia de Ruth Guimarães (Botelho; Botelho, 2022) temos informações mais detalhadas sobre sua ascendência: esse avô era chamado José Botelho, da Vila Real de Trás-os-Montes, tendo chegado ao Brasil por volta de 1860 com 14 anos. Depois instalou-se na hoje chamada Cachoeira Paulista para trabalhar como guarda-chaves da estação de trem. Sua mulher, a avó, de origem escravizada mas nascida liberta, chamada Honória Joaquina de Oliveira, nasceu em São José do Picu em Minas Gerais. Sua mãe, Maria, a segunda de três filhos, nasceu em 1896. Casou-se em 1916 com Christino Moura, sobrenome depois trocado para Guimarães. Era um preto alto, com estudo e formado guarda-livros. Seu amor pelos livros (Eça de Queiroz, Machado de Assis, Victor Hugo) foi um modelo para Ruth, a primeira filha.



profissional quadruplicada, cujos entrelaçamento e problematização estão no centro do chamado feminismo interseccional, que surgiria no final dos anos 1970, atravessaria os anos 1980 e seguiria até o final do século, avançando no terceiro milênio.

Entre as primeiras interpelações, Audre Lorde, que se apresenta como negra, lésbica, feminista e socialista, em seu livro de 1984, *Sister Outsider: Essays and Speeches*, fala do legado das lutas raciais dos anos 1960, citando o profundo impacto que recebera do líder Malcolm X. Audre diz que, naquele momento, os estigmatizados do sistema gastaram muita energia acreditando em mudanças rápidas e brigando entre si pelas discordâncias de cada grupo. Ela reivindica que os inferiorizados e desumanizados (negros, mulheres, homossexuais, terceiro-mundistas, trabalhadores, idosos) deixem de adotar a linguagem e atitudes do opressor procurando uma ilusão de proteção, que eles deixem de reagir das seguintes maneiras: 1) ignorar as diferenças; 2) imitá-las se forem dominantes; 3) destruí-las se forem subordinadas. O não reconhecimento da crença na superioridade de uma raça, gênero, classe, idade, preferência sexual ou configuração física, baseada no que ela chama de “norma mítica” – que na América seria o “branco, magro, macho, jovem, heterossexual, cristão e financeiramente estável” (Lorde, 2019b, p. 241) – e a negligência em nomear tais crenças e seus efeitos da forma correta resultariam em isolamento ou em vínculos traiçoeiros e falsos. “Enquanto as mulheres brancas ignoram seu privilégio natural de brancura e definem a mulher apenas em termos de sua própria experiência, as mulheres de cor se tornam ‘outras’, as forasteiras cuja experiência e tradição são ‘exóticas’ demais para se entender (*ibidem*, p. 242).

Nesse ponto ela comenta a ausência de mulheres de cor em cursos de literatura geral ou de literatura de mulheres. Fala das desculpas que acompanham essa escolha (muitas vezes apresentadas por mulheres brancas que Lorde considerava brilhantes), desculpas que, segundo ela, ocultam uma recusa em reconhecer e valorizar a diferença: “As literaturas de todas as mulheres de cor recriam as texturas de nossa vida, e muitas mulheres brancas estão altamente comprometidas em ignorar as verdadeiras diferenças” (*ibidem*, p. 243). Também comenta a resistência de algumas mulheres negras em reconhecer a opressão que sofrem dos homens negros, em nome da luta racial que compartilham. E, tendo em sua identidade a intersecção de diversas opressões, Audre conta, enquanto lésbica, ter sido discriminada por outras mulheres negras e, enquanto negra, discriminada por outras lésbicas. Disso resulta sua convicção de que “não existe hierarquia de opressão” e de que não podemos nos “dar ao luxo” de lutar contra apenas uma de suas formas (*idem*, 2019a, p. 236). Ali, ela abarca o problema já apontado por Beauvoir, quando disse que os intelectuais de esquerda agiam como se o problema de classe fosse primário, e os do sexo, secundários.

Em *Sister Outsider*, Lorde cita Paulo Freire quando escreve que a mudança revolucionária consiste não só em fugir daquele que nos oprime, mas também em perceber e reprimir o opressor que temos dentro de nós.

No Brasil, em busca do entrelaçamento de discriminação racial, de classe e de gênero, Lélia Gonzalez começou a publicar ensaios ainda antes dos anos 1980 e o fez até a primeira metade dos anos 1990. Assim como Lorde, Lélia também presta reverência a pensadores que teriam antecipado suas teorias sobre racismo e que, enquanto vozes solitárias da primeira metade do século, teriam sofrido o mesmo fenômeno de atingir reconhecimento internacional sem obtê-lo em seus países de origem: o ator, diretor, dramaturgo e intelectual Abdias do Nascimento e o filósofo e psiquiatra caribenho Frantz Fanon. A ensaísta antecipa uma questão crucial do feminismo interseccional, logo na irônica e reveladora epígrafe (de sua própria autoria) do texto “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, de 1984. Nele um narrador negro do povo descreve uma festa de lançamento de um livro sobre negros escrito por intelectuais brancos, sendo os brancos os anfitriões e discursadores do evento, diante de uma plateia que recebe convidados/homenageados negros. A festa acaba em briga, instalada depois que uma “neguinha atrevida” resolveu tomar a palavra e fazer críticas sobre a situação. O evento é narrado com uma linguagem “pretoguesa”, como se fosse a transcrição de uma manifestação oral, cheia de palavras de origem africana (“tava armada a quizomba” (Gonzalez, 2019b, p.237)) e coloquialismos que refletem estereótipos e julgamentos preconceituosos típicos da nossa cultura, nesse caso assimilados e reproduzidos pelas próprias vítimas do racismo (“preto quando não caga na entrada, caga na saída” (*ibidem*, p. 238)):

Tinham chamado a gente pra festa de um livro que falava da gente e a gente se comportava daquele jeito, catimbando a discurseira deles. Onde já se viu, se eles sabiam da gente mais do que a gente mesmo, se tavam ali, na maior boa vontade, ensinando uma porção de coisa da gente pra gente? (*ibidem*, p. 237).

A situação da epígrafe também denuncia, não o aspecto mais evidente do sistema de dominação econômico e social, questionado pelos intelectuais da festa que faziam “discurso bonito, dizendo que a gente era oprimido, discriminado, explorado”, mas o da dominação intelectual nas Ciências Sociais. Nele os estudiosos e pesquisadores, os “brancos muito legais”, “gente fina, educada, viajada por esse mundo de Deus”, ao se debruçarem sobre um grupo marginalizado, o fazem confiando cegamente em modelos importados e na vivência de quem está fora do grupo estudado, arrogando-se como os únicos capazes de gerar conhecimento sobre essa condição e desprezando a fundamental e rara qualidade de “ouvir”.

Um sinal significativo de resistência aos modelos científicos normativos que Lélia aplica em sua produção acadêmica, além de assumir a primeira pessoa, é a assimilação destemida da língua oral na sua escrita, em uso de vocábulos informais, expressões idiomáticas populares, gírias e um tom altamente irônico. Isso, além de confrontar o estabelecido, também torna seu texto mais acessível para as pessoas de fora da academia, sem que isso implique simplificação. No que se refere ao conteúdo, ela afirma a necessidade de inovar seu trabalho trazendo a psicanálise de Freud e Lacan como suporte epistemológico, para ir além da perspectiva socioeconômica das relações sociais, no sentido de se aprofundar nas contradições internas ao investigar as noções de mulata, doméstica e mãe preta. “Psicanálise e lógica, uma se funda sobre o que a outra elimina. A análise encontra seus bens na lata de lixo da lógica. Ou ainda: a análise desencadeia o que a lógica domestica”. Aqui Lélia Gonzalez cita Jacques-Alain Miller<sup>14</sup> para, em seguida, complementar:

Ora, na medida em que nós negros estamos na lata de lixo da sociedade brasileira, pois assim o determina a lógica da dominação, caberia uma indagação via psicanálise. [...]

O risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (*infans* é aquele que não tem fala própria, é a criança que fala de si na terceira pessoa, porque é falada pelos adultos), que neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa. (*ibidem*, p. 240)

Essa questão, do marginalizado sendo domesticado na medida em que é emudecido, foi antecipada por Lélia, e depois tratada mais longamente por outras pensadoras como a indiana Gayatri Spivak (2014), no livro *Pode o subalterno falar?*, de 1984, e pela panamenha Linda Alcoff em “*The Problem of Speaking for Others*”, de 1991. A elas se atribui a origem da expressão “lugar de fala”. Linda Alcoff usa em inglês o termo (*speaker’s location* ou *social location*) e esclarece o conceito e suas bases epistemológicas indicando que o lugar de enunciação tem um impacto no significado de seu discurso e essa informação pode servir para autorizá-lo ou deslegitimá-lo. Quando “falamos por” outros, em termos pós-estruturalistas, diz ela, estabelecemos o que eles precisam e quem eles são. Alcoff salienta que divergências sistemáticas entre quem fala e aqueles por quem se fala reforçam muito frequentemente a opressão sobre eles, especialmente quando privilegiados falam por não privilegiados. Daí a criação dos departamentos de “*women’s studies*” e de “*African-American studies*” estar ligada à posição de que a fala de grupos oprimidos seja realizada principalmente por membros do próprio grupo.

---

14 Gonzalez cita o trabalho “Teoria da Alíngua” de Jacques-Alain Miller.

Lélia Gonzalez, além de ser identificada como impulsionadora do feminismo negro a se delinear mais claramente depois, também teve influência no chamado feminismo decolonial, especialmente por meio de seu conceito “amefricanidade”. Ela inspirou Sueli Carneiro, criadora do Geledés: Instituto da Mulher Negra (1988) e do Programa Mulher Negra. Essas organizações apartidárias criadas para diminuir as desigualdades e promover a autonomia da comunidade negra também receberam a mesma crítica que as abolicionistas mulheres e as comunistas mulheres haviam recebido, no sentido de não serem ouvidas com a desculpa de que estariam dividindo o movimento “principal”.<sup>15</sup> Por aí se vê que todas as frentes com alguma dominância social se valem de certas universalizações e se incomodam com a afirmação das diferenças.

#### 1.1.4 Os lugares de fala no terceiro milênio

Em um de seus livros, *Explosão feminista*, de 2018, Heloisa Buarque de Hollanda apresenta os feminismos de agora em contraposição com o de sua geração. O uso do plural em “feminismos” é conceitual, na medida em que intensifica a valorização das diferenças reconhecidas na etapa anterior. Ela compartilha com outras feministas a documentação de suas várias ramificações, dando destaque ao maior impacto do feminismo negro e do transfeminismo, além de falar dos feminismos indígena, asiático, lésbico, radical e protestante. Conta que as jovens agora não precisam disfarçar seu feminismo, como acontecia antes. Pelo menos nas novas gerações, impulsionadas pelas jornadas de junho de 2013, o tabu em torno dessa autodefinição acabou. No que se refere a conceitos-chave compartilhados, “agora os feminismos da diferença assumiram, vitoriosos, seus lugares de fala, como uma das mais legítimas disputas que têm pela frente” (Hollanda, 2018, p.12).

Se hoje fomos pegos, aparentemente de surpresa, por uma torrente de discursos, experiências, ativismos interseccionais, radicais, LGBTQIs, binários, cis e outros; se apenas hoje se desdobram em cena aberta subjetividades, corpos, vozes, foi certamente porque a escuta dos movimentos sociais e culturais foi fraca. Fraquíssima (*ibidem*, p. 241).

A insistente “não escuta” apontada por Heloisa explica o porquê de tantas vozes femininas na literatura continuarem a sentir os efeitos, ainda hoje, desse apagamento, os efeitos de terem menos respeitabilidade dentro do mercado editorial e da universidade quando

---

15 Cidinha da Silva (2018, p.255) conta que “esse tipo de organização autônoma, tanto dentro como fora das organizações mistas, enfrentou forte resistência dos homens negros, que utilizavam o discurso débil e exclusivista de que as mulheres negras estavam dividindo o movimento”.

comparadas às representações feitas pelo homem ou pela mulher branca de classes privilegiadas. Apesar de o poder de singularidade das vozes dessas mulheres estar progressivamente sendo colocado e argumentado dentro do universo cultural e acadêmico há quarenta anos, a escuta tem sido fraca. “Fraquíssima!”

Como reação radical a essa escuta que não se constitui verdadeiramente, setores de grupos historicamente desconsiderados têm feito uso de uma estratégia de luta por seus direitos, sinalizando que a intensidade da resistência diante da negação deve ser proporcional. Na medida em que as políticas afirmativas depois da virada do milênio aumentaram a presença negra, periférica e indígena nas universidades, esse questionamento se fortaleceu. Várias são as ocorrências de contendas no universo da representação artística em nossa cultura registradas pela imprensa, que compartilham fortes reações de grupos negros, indígenas e/ou feministas, a ponto de cancelar eventos ou, de alguma forma, deslegitimar declarações de pessoas que criticaram negativamente algum aspecto da cultura de seus grupos sem a eles pertencerem e sem se colocarem cuidadosamente sensíveis em seus lugares.

Isso tem colocado lenha na fogueira do lugar de fala, tanto da produção cultural quanto da sua crítica, demandando a urgência de aprimoramento e diversidade da escuta e forçando confrontos desses agentes com os resquícios preconceituosos e de comprometimento que carregam com a manutenção dos privilégios. E, como vivemos um momento de preponderância das redes sociais diante de outras formas de compartilhamento de opinião, isso se intensifica ainda mais, tanto para o bem quanto para o mal.

Outra forma de resistência a isso, já iniciada no século passado, especialmente a partir dos anos 1970, tem ocorrido com o incrível aumento de editoras pequenas, revistas culturais, blogs, eventos promocionais, debates, cursos ou coletivos que priorizam a literatura e a experiência de mulheres, negras, indígenas, periféricas e LGBTQI+, dando vitalidade à sua expressão num espaço independente, sem esperar ou depender da legitimação de esferas do poder intelectual – isso ao lado daquelas iniciativas que se beneficiam de políticas culturais de inclusão, também cada vez mais frequentes, por um lado, e por outro cada vez mais atacadas, na medida em que o conservadorismo e a exclusão estão em ascensão no avanço do fascismo, presentes em várias posições de poder, ainda que o presidente atual seja de esquerda.

É necessário esclarecer que a utilização do lugar de fala na luta política de espaço público é uma estratégia de legitimação de minorias e não algo inerente ao conceito. A sua inserção em disputas explícitas de poder tem gerado considerável número de reações com uma dose de antipatia pelo conceito, bem como pela ênfase feminista dada à questão identitária. Em muitos casos, chega à repulsa, não a um uso circunstancial de suas demandas, mas à essência

de seu significado, principalmente naqueles que desconhecem suas origens e delimitações. Por esse motivo o recorte adotado neste subcapítulo, precedendo a análise das obras, mostrou-se tão necessário.

Colocar em prática o lugar de fala na análise de um texto implica o reconhecimento do lugar de enunciação (gênero, “raça”, classe, orientação sexual, escolaridade e outras variáveis) para problematizar a sua interação com a obra, e não como imposição de censura ou prejulgamento.<sup>16</sup> Segundo Linda Alcoff, em nossas posições na academia, por exemplo, fomos autorizados a falar pelos outros em teorias e reflexões, e embora essa posição não seja necessariamente opressiva em todos os casos, traz impasses significativos. É uma problemática a ser considerada quando se cria um discurso de mediação. Como fazer? Silenciar ou desconstruir meu discurso? Não seria silenciar uma forma de fugir à responsabilidade de nos posicionarmos contra a opressão? Ajuda, na busca por uma escuta mais receptiva, simplesmente restringir a fala somente àqueles que falam de seu próprio grupo? Como demarcar? Mesmo que se assuma falar somente por nós mesmos, o problema persiste, pois o que somos é uma mistura de elementos que são diferentes e cujas posições, em muitos casos, não são fixas. Linda Alcoff comenta a proposta de Gayatri Spivak,<sup>17</sup> em que ela prefere “falar para”, em vez de “falar por”, nem desistindo de seu discurso, nem presumindo que ele seja autêntica representação do oprimido, deixando espaço para outros contradiscursos.

Em meio a essas questões, é certo que as expectativas, acomodações e tensões reveladas na interação entre enunciador e enunciado demonstraram ser caminhos potentes, necessários para repensar a cultura produzida tanto pelas camadas subalternas quanto pelas camadas dominantes, e assim expor o aspecto contingente da norma e da mediação. No caso de Ruth Guimarães, por exemplo, no Capítulo 4 desta tese será citada uma análise que ela fez sobre a obra de Valdomiro Silveira, em que percebe, no diálogo entre o lugar do autor e a voz que construiu, tanto conquistas quanto fragilidades, demonstrando, com a sua vivência de caipira pobre, o tanto de artificialidade que havia naquele caipira inventado pelo proprietário de terras Valdomiro Silveira. Essa artificialidade, em muitos casos, pode contribuir para o fortalecimento da visão limitada e equivocada construída sobre a figura do caipira.

---

16 Heloisa Buarque de Hollanda (2020, 1h 16min 45s) tenta esclarecer essa dúvida em uma conversa no VI Seminário do Programa em Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP: “A perspectiva muda o saber, muda o conhecimento. [...] Eu acho, por exemplo, não é para a gente não ler. Você não vai deixar de ler o Foucault por causa disso, porque ele é homem, né? Não dá! Tem que ler! Mas tem que ler sabendo que ele é um homem, francês, homossexual, de tantos anos, nos anos 80”.

17 “Spivak prefers a ‘speaking to’, in which the intellectual neither abnegates his or her discursive role nor presumes an authenticity of the oppressed but still allows for the possibility that the oppressed will produce a ‘countersentence’” (Alcoff, 1991, p. 23).

É importante lembrar que a delimitação desse lugar de fala pode iluminar, mas não implica a delimitação da obra. Não é produtivo ou mesmo possível afirmar que há uma literatura essencialmente feminina, negra, homossexual etc. Mas tem sido revelador, em determinados contextos, considerar que, por trás daquela literatura específica, existe um autor que vivenciou ou não vivenciou condições específicas, encontrando no resultado possibilidades apaziguadas, desafiadoras, coerentes, contraditórias. Estudos e experiências já constataram que tentativas de aplicar às obras expectativas antecipadas de gênero resultaram inconclusas.<sup>18</sup> Essas instâncias de enunciação não se colam necessariamente à obra em si, mas ao seu autor, por isso dizemos “literatura de autoria feminina” e não “literatura feminina”. A consciência da importância da autodefinição levou várias escritoras feministas a assumirem a voz em primeira pessoa e a se apresentarem em seus textos de interpelação.<sup>19</sup>

Da mesma maneira, neste estudo, falo eu, mulher, professora em São Paulo, de esquerda, feminista, 56 anos, de classe média, branca, heterossexual, cisgênero e mãe de uma jovem universitária. Minha história conjuga um número considerável de privilégios, tornando maior a minha responsabilidade em seguir o conselho de Paulo Freire na vigilância contínua dos opressores que vivem dentro de mim e assim fortalecer o compromisso desta pesquisa com um ponto de vista feminista holístico, interseccional – e tendo a consciência de que ele abarca uma visão parcial, a ser complementada ou questionada por outras visões.

Aqui, reconhecer as exigências de priorização de determinados lugares de fala como uma forma legítima de resistência na esfera política não implica desmerecer, no universo da apreciação literária, por exemplo, autores em posições médias ou dominantes que deram voz a minorias em seu trabalho, como Valdomiro Silveira, quando fala pelos caipiras oprimidos; Mário de Andrade, quando fala dos excluídos da urbe; Guimarães Rosa, quando fala do universo do sertão – ou qualquer outro escritor que tenha trilhado ou que pretenda trilhar esse caminho. Trata-se de levar essa condição em conta quando nos confrontamos com seus

---

18 Um exercício simples e comumente testado se dá com um mediador (num grupo de pesquisa ou sala de aula) que oferece trechos de poemas destacados de seu contexto, ocultando a autoria e solicitando aos leitores, necessariamente em contato com esses textos pela primeira vez, que determinem se foram escritos por uma mulher ou por um homem. Em muitos casos os leitores chegam a conclusões acertadas e em outros casos, não.

19 “Sendo uma pessoa negra, lésbica, feminista, socialista, poeta, mãe de duas crianças – uma delas um garoto – e parte de um casal inter-racial, eu me lembro a todo momento que sou parte daquilo que a maioria chama de desviante, difícil, inferior ou um escancarado ‘errado’” (Lorde, 2019a, p. 235).

“Deixe-me, então, falar como uma cidadã da Índia independente, com a cautela e a perspectiva crítica necessárias diante das falsas reivindicações de histórias alternativas. Sou também feminista, e uma marxista fora de moda, e alguma coisa disso tudo entrará nessa discussão sobre a política cultural das historiografias alternativas” (Spivak, 2019a, p. 251).

“Falo eu, professora, 79 anos, mulher, branca e cisgênero” (Hollanda, 2018, p. 241).

trabalhos, de questionar a “universalidade” de sua contribuição, a sua posição de quase exclusiva representatividade nos estudos literários, de reconfigurar as categorias de análise e de legitimação que têm ainda deixado de lado outras vozes, abrindo as portas da sensibilidade para acolher a sua contribuição ímpar.



## 2 EROTISMO E AMOR EM *MEU GLORIOSO PECADO*, DE GILKA MACHADO

*Eu quisera viver cantando como as aves  
em vez de fazer versos,  
sem poderem assim os humanos perversos  
interpretar perfidamente  
meu cantar.*

Gilka Machado (2017a, p. 138), *Aspiração*.

### 2.1 Em meio às amarras: o ar

Gilka da Costa Machado, nascida no Rio de Janeiro em 1893, estreando como poeta no raiar do século XX, com apenas 14 anos, exerceu sua resistência poética-política escrevendo versos de amor sensual. O amor, um tema caro à lírica ocidental desde a Antiguidade, saiu da pena de Gilka escapando do neoplatonismo predominante na tradição dos trovadores medievais, do louvor ao amor ideal, puro, desconectado da carne, praticado também por clássicos, românticos e mesmo pelas estéticas finiseculares do século XIX. De maneira contrária, sua obra amorosa filia-se à corrente artística erótica, que teria representações, segundo Bataille, desde a pintura rupestre,<sup>20</sup> aparecendo depois na escrita e outras artes.

Para o filósofo, o erotismo é a aprovação da vida até na morte. A atividade erótica, segundo ele, “uma busca psicológica independente do fim natural, dado na reprodução e no cuidado com os filhos” (Bataille, 2021, p. 35), dá-se na atividade sexual humana, diferentemente da atividade sexual dos animais. Os homens, para além do instinto, fazem do erótico um jogo voluntário e angustiante, por desejarem misturar a natureza descontínua de um à do outro, na nostalgia pela continuidade que perdemos ao nascer. Como a recuperação dessa continuidade se dá na morte, o filósofo estabelece uma relação paradoxal entre excitação sexual e morte. O sexo erótico traz, dessa forma, dois seres isolados em sua descontinuidade, que experimentam juntos um instante de continuidade, não sendo em vão denominar o que sucede imediatamente após o orgasmo de “pequena morte”. Se o trabalho é o fundamento do conhecimento e da razão, a voluptuosidade, o delírio do erotismo funda o que excede à razão, a superação da razão, a “dor final de uma insuportável alegria” (*idem*, 1976, p. 39, tradução minha).

---

20 Bataille se refere a um detalhe da pintura rupestre “El hombre de la cabeza de pájaro” encontrada no fundo da caverna de Lascaux, em que o homem é representado com o pênis ereto (13.500 anos antes de Cristo).

Bataille analisou três tipos de erotismo: o dos corpos, o do coração e o do sagrado.<sup>21</sup> O “erotismo do coração” busca a unidade com o ser amado como a manifestação da “verdade do ser”, que se prolonga para além do encontro sexual, tornando ilusória sua realização de plenitude num ser intrinsecamente descontínuo. A constatação inevitável de que o amado se destaca de quem o ama, o medo de perdê-lo e a angústia de sua falta é tanta, que o desejo de vida dessa paixão é duplamente o desejo da morte – tanto que a origem etimológica da palavra paixão remete a sofrimento. É esse erotismo que a jovem poeta Gilka explorou, na primeira metade do século XX, partindo da obsessão pela integração com o amado, em um misto de subserviência e superação da culpa cristã, chegando, na negação desse sagrado convencional, a tocar o campo de outro sagrado, o do êxtase algo dionisíaco com o corpo e o prazer. Por isso teria sido chamada, entre outras coisas, de “bacante dos trópicos”, pagã, sáfica, “alma de Helena”, “sacerdotisa do verso”.

Essa carioca do Estácio de Sá é tida como a primeira mulher no Brasil a fazer circular uma produção que rompia com o interdito do sexo na linguagem explícita, dentro de um gênero poético “nobre”, de linguagem mais elevada. Por isso chamou muita atenção. Nelly Novaes Coelho, no entanto, aponta a existência de outra mulher em São Paulo, apelidada Colombina, que teria começado a explorar esse tipo de erotismo concomitantemente com Gilka. Yde (Adelaide) Schloenbach Blumenschein (seu nome de batismo), apesar de também ter publicado vários livros de poesia e ter feito colaborações e até editado periódicos, não teria tido tanta visibilidade na sociedade de então quanto Gilka. De qualquer forma, as duas assinalam pontos de identidade inovadores, junto com outras estrangeiras como Gabriela Mistral do Chile e Juana de Ibarbourou do Uruguai, todas estreantes nos anos 1910. Segundo Coelho (2001, grifo do original), “o desafio primeiro que todas elas lançaram ao ‘interdito ao pecado da carne’ foi o de *assumir o pecado*, como um *mal* ao qual era impossível resistir”.

Gilka Machado, como antecipado, alinhou-se também ao movimento contestatório, já em curso desde o século anterior, de reivindicações femininas por aceitação e respeitabilidade no mercado de trabalho e, conseqüentemente, pelo direito à palavra que circula socialmente, fora do âmbito doméstico: “o pior roubo é o da palavra”.<sup>22</sup> Tomando posse da palavra, subverteu, a partir da perspectiva feminina, o tabu que dividia duas classes de mulheres: a inferior, entregue às fraquezas mundanas, e a superior, capaz de pairar acima delas, digna de

---

21 No “erotismo sagrado” temos sacrifícios que, na experiência mística, trazem a superação da morte pela morte, incluindo aqui a religião orgiástica de Dionísio com uma exaltação, uma devassidão que se ligaria ao nascimento da tragédia, sendo ele o Deus da transgressão, da festa, do êxtase e da loucura (Bataille, 1976, p. 48-51).

22 Diz o primeiro verso do poema “O levante do rei Congo” (Junkes, 2022, p. 34-5).

ser a musa. A poeta Gilka Machado, conhecida pelos colegas da revista *Festa* como “Cigarra de fogo”, colheu vitórias nessa empreitada, mas também pagou um preço alto por elas.

A ousadia dessa escolha pode ser avaliada a partir dos estudos de sexualidade de Foucault nos anos 1970, que descrevem, na história, as manifestações de aceitação pessoal e social diante dos prazeres do sexo, bem como suas práticas discursivas. Segundo ele, na Antiguidade tardia, as relações sexuais seriam esperadas dentro do casamento ou quando praticadas por alguém de *status* superior com alguém de *status* inferior exercendo dominação. Assim, o casamento é considerado “o melhor quadro possível para os prazeres sexuais” (Foucault, 1985, p. 40), mas “o homem casado também pode ter sua amante, dispor de seus serviços, moças ou rapazes, frequentar prostitutas” (*ibidem*, p. 41). Porém, a desconfiança face aos prazeres passaria a produzir um movimento ascético influenciado por filósofos e médicos dos dois primeiros séculos da época cristã. A vida sexual viria a ser entendida como algo corruptível, ligado a doenças, a trazer benefícios somente com a procriação. A legitimação das relações restrita ao casamento e o culto ao pudor, que já se exigia da mulher há muito tempo, é estendida também ao homem, de quem se espera que cultive o “cuidado de si”<sup>23</sup> com a ajuda da esposa a educar os filhos e liberando o marido das perturbações e agitações que o desviariam da reflexão. O amor por rapazes, antes tido por alguns pensadores gregos como “o amor verdadeiro”, passou a ser vítima de uma “desqualificação doutrinal”. O sexo fora do casamento não era bem-visto para os homens, mesmo os não casados, e os maridos não deveriam tratar suas esposas ardentemente, sendo esperada somente deles a iniciativa para a relação.<sup>24</sup>

Seria uma conduta mais vinculada a princípios do que a um sistema de regulação. A pastoral cristã da Idade Média, no entanto, transformaria esse esquema em uma moral austera, problematizando o adultério, exigindo decência conjugal e condenando como antinatural o amor entre homens. Passou a regular tudo: posições, frequência, gestos, estados de alma, signos do desejo. O que nos desampara nos estudos do pensador francês é a afirmação de que esse movimento da era medieval, ao invés de se dissipar com o advento da racionalidade e antropocentrismo renascentista, acentuou-se ainda mais no puritanismo do século XIX, chegando a encerrar a sexualidade num completo silêncio. No século XVII, diz ele,

ainda vigorava uma certa franqueza, as práticas não procuravam o segredo; as palavras eram ditas sem reticência excessiva, e as coisas, sem demasiado

---

23 Subtítulo da *História da sexualidade*, v.III.

24 “Uma boa esposa não deve por si mesma tomar a iniciativa em relação ao seu marido; mas também não deve se mostrar aborrecida com as iniciativas do marido; a primeira atitude teria algo de atrevido que lembra a cortesã, mas na segunda haveria uma arrogância inamistosa” (Plutarco apud Foucault, 1985, p. 181).

disfarce, tinha-se com o ilícito uma tolerante familiaridade. Eram frouxos os códigos da grosseria, da obscenidade, da decência, se comparados com os do século XIX (*idem*, 1977, p. 9).

Assim, na era vitoriana, “o que não era regulado para a geração ou por ela transfigurado não possui eira nem beira, nem lei. Nem verbo também. É ao mesmo tempo expulso, negado e reduzido ao silêncio” (*ibidem*, p. 10). Robert Darnton comenta que a literatura libertina, que havia florescido a partir do século XVI, teria sofrido, entre 1836 e 1844, um processo de expurgo.<sup>25</sup> Foucault analisa a origem dessa repressão na ascensão da ordem burguesa capitalista reduzindo o homem a um ser economicamente produtivo, sem margens para a busca de um prazer libertador. Por isso mesmo, concessões seriam dadas às “sexualidades ilegítimas”, desde que se refugiassem nos “circuitos do lucro”: *rendez-vous* e casas de saúde (*ibidem*, p. 10).

Também, seguindo uma tendência iniciada já a partir do século XVIII, o discurso em torno do sexo seria não só permitido, mas também incitado com a condição de que estivesse dentro de contextos específicos essenciais para o funcionamento de mecanismos de poder, reafirmando uma norma centrada na utilidade e no conservadorismo. Interrogações a respeito das “sexualidades periféricas” (crianças, loucos, criminosos, homossexuais, devaneios, obsessões, pequenas manias, grandes raivas) são trabalhadas pela medicina com dois fins: adestramento e/ou enquadramento do indivíduo, de modo que nada do que ele seja vai deixar de ser atrelado à sua sexualidade, rotulada como perversa (*ibidem*, p. 43). Dentro dessa lógica, a medicina reivindicará a “soberania dos imperativos da higiene” com uma “urgência biológica” que, além de reforçar a inferiorização da mulher com supostas evidências científicas, também “justificava racismos oficiais e os fundamentava como verdade”<sup>26</sup> (*ibidem*, p. 54).

Essa moral conservadora opressora e desigual nas relações de gênero e os mesmos fundamentos de controle social e político anteriormente descritos foram incorporados ao Brasil, com suas especificidades, ao longo do século XIX, adentrando na *Belle Époque* de Gilka

---

25 “Essa política fez parte do processo de expurgo que ocorreu no século XIX: como parte desse movimento de silenciamento, bibliotecários do mundo todo puseram certos tipos de livros fora do alcance dos leitores e inventaram códigos para classificá-los: a ‘Caixa Reservada’ do Museu Britânico, o código ‘Delta’ da Biblioteca do Congresso, o \*\*\*\*\* da Biblioteca Pública de Nova York e, na Biblioteca Bodleiana, a letra grega ‘phi’, que na pronúncia oxfordiana soa como ‘Fie!’ [Vergonha]” (Darnton, 1996, p. 22).

26 “[A medicina] arvorava-se instância soberana dos imperativos da higiene, somando os velhos medos do mal venéreo aos novos temas da assepsia, os grandes mitos evolucionistas às modernas instituições da saúde pública, pretendia assegurar o vigor físico e a pureza moral do corpo social, prometia eliminar os portadores de taras, os degenerados e as populações abastardadas. Em nome de uma urgência biológica e histórica, justificava os racismos oficiais, então iminentes. E os fundamentava como ‘verdade’” (Foucault, 1977, p. 54).

Machado. Isso dá uma medida da coragem da poeta em sua escolha literária contestadora e afirmativa.

Margareth Rago investigou alguns desses mecanismos e suas aplicações em nossa realidade,<sup>27</sup> voltando seu olhar para a presença feminina nesse período e sua relação com as imposições tanto de autoridades brasileiras quanto da resistência anarquista, na constituição da classe operária dentro e fora da fábrica, modelos de família e de prostituição. A esposa-mãe-dona-de-casa deveria ser “afetiva, mas assexuada” (Rago, 2014, p. 88); as mulheres ricas deveriam educar-se para o casamento, para fazer-se interessantes aos maridos e agradá-los esmerando-se em sua estética, moda, arrumação da casa. As pobres deveriam trabalhar nas fábricas, evitando o horário noturno, nas lojas, na Companhia Telefônica e afins. O discurso médico sanitarista promoveria a defesa do aleitamento materno pelas próprias mães apresentando a nutriz assalariada como agente de contaminação física e moral da família. O orgasmo e a masturbação da mulher e da criança seriam tidos como vícios, impondo a necessidade de vigília, e afirmando que o desejo do homem, sendo mais forte, justificaria a busca de prostitutas. Sua existência é mantida como uma ameaça à mulher honesta que eventualmente pense em transgredir. Às prostitutas seria dado um controle médico-policial classificatório, contra o “perigo venéreo” (*ibidem*, p. 118), rotulando-as de preguiçosas, ávidas por prazer, burras, levianas, banais, dadas aos excessos de álcool, fumo e sexo, e confinando-as, com uma carteira sanitária de identificação, a bordéis registrados em partes distantes da cidade.

Pululavam estudos que queriam provar “através da antropologia criminal que as prostitutas, assim como os criminosos e anarquistas, possuem uma configuração do cérebro diferente e alguns sinais orgânicos que as distinguem da maioria das pessoas normais” (*ibidem*, p. 122). Para eles, o “ideal de puta [...] é a mulher recatada e dessexualizada, que cumpre seus deveres profissionais, mas sem sentir prazer” (*ibidem*, p. 124). A origem de doenças e de

---

27 Em *Do cabaré ao lar*, Rago elabora uma crítica feminista a partir de estudos de Foucault sobre a ligação entre poder e imposição disciplinar. Em “Epistemologia feminista, gênero e história”, ela elucida algumas das convergências filosóficas que o feminismo estabeleceu com o pós-modernismo: “A convergência entre a crítica feminista e as formulações dos ‘filósofos da diferença’, como Foucault, Deleuze, Lyotard, Derrida, entre outros, já foi observada por várias intelectuais. A filosofia pós-moderna propõe, a partir de um solo epistemológico que se constitui fora do marxismo, novas relações e novos modos de operar no processo da produção do conhecimento: a “descrição das dispersões” (Foucault) e não a “síntese das múltiplas determinações” (Marx); revelar o processo artificial de construção das unidades conceituais, temáticas supostamente “naturais”: a desconstrução das sínteses, das unidades e das identidades ditas naturais, ao contrário da busca de totalização das multiplicidades. E, fundamentalmente, postula a noção de que o discurso não é reflexo de uma suposta base material das relações sociais de produção, mas produtor e instituinte de “reais”. A produção do conhecimento se daria, assim, por outras vias (Rago, 2019b, p. 375).

desvios é circunscrita às moradias pequenas e insalubres, justificando sua destruição e a construção de vilas operárias, minicidades isoladas na periferia, em torno das fábricas, com um espaço domiciliar moralizado, vigiado, impedindo assim a “degenerescência da raça, a degradação do espírito, a corrupção do trabalhador [...] a ameaça política” (*ibidem*, p. 248).

Tais considerações iluminam a trajetória social de Gilka, permeada pelo “desejo de eliminação da diferença, de normalização do Outro” (*ibidem*, p. 86), especialmente sendo a poeta de origem pobre, de família de artistas, sem uma formação acadêmica, mas com talento e vocação que a tornaram capaz de circular intensamente no meio intelectual institucionalizado, interagindo com educadores, jornalistas, escritores, assim problematizando e afirmando a identidade feminina, via literatura. Ficaram registradas, nos periódicos da época, suas frequentes colaborações para jornais e revistas com poemas, crônicas e depoimentos, palestras literárias e suas numerosas participações em saraus recitando e tendo seus poemas recitados pelas *diseuses* do momento. Toda essa experiência intensamente vivida no Rio de Janeiro, então capital do país, impulsionou muitos outros estados, cidades e mesmo países latino-americanos vizinhos, com os quais havia uma pulsante troca.<sup>28</sup>

Desse modo, ela dubiamente incomodou e encantou o espaço intelectual cultural construído na sociedade patriarcal brasileira da primeira metade do século XX. O impulso lírico amoroso erótico perpassa toda a obra da poeta, desde o concurso que venceria em 1907,<sup>29</sup> com sua abordagem leve, indireta e carregada de um misto de inocência e sensibilidade à libido, peculiar a uma pré-adolescente, até suas abordagens mais abertamente sexualizadas do desejo, da carne, das fantasias sexuais. O livro que será aqui analisado, *Meu glorioso pecado*, de 1928, seu quarto livro de poemas, seria um ponto de maturação e culminância dessa temática, o “ponto máximo da sensualidade e de erotismo em sua obra” (Py, 1978, p. XXIV).

Sua estreia é simbolicamente significativa no entendimento do arco da obra, sendo produtivo comentar um pouco mais o concurso mencionado, em que a poeta ganhou concomitantemente os três primeiros lugares, um deles assinado com seu próprio nome e os demais com dois diferentes pseudônimos.

---

28 “Em 1930, Henrique Bustamante y Ballivián a inclui, com Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Ronald de Carvalho, num volume de traduções intitulado *9 Poetas Nuevos del Brasil*. Gregorin Reynolds, embaixador da Bolívia no Brasil, traduz em 1932 os seus versos, publicando-os sob o título *Sonetos y poemas*, com prólogo de Antonio Capdeville, em Cochabamba, na Bolívia” (Dal Farra, 2017, p.34).

29 Concurso promovido pelo jornal *A Imprensa*, dirigido por José do Patrocínio Filho, segundo “Notas autobiográficas” (Machado, 2017b, p. 14).

“Sinto pelos no vento”<sup>30</sup> foi comentado<sup>31</sup> como o verso disparador da sua incursão naquilo que Drummond chamou de sensualismo com algo de misticismo,<sup>32</sup> “chegando a uma espécie de anarquismo romântico”. Diante da atmosfera do poema, sua força expressiva e, em especial, o verso em questão, os próprios patrocinadores do evento reagiriam chocados e desconfiados da autenticidade da autoria ao descobrirem a idade da menina premiada – postura impregnada pela colocação no limbo a que os vitorianos teriam relegado a sexualidade infantil. Dentro desse espírito adestrador de condutas desviantes, dentro do rótulo de perversão, um insulto foi de imediato lançado por um velho crítico famoso<sup>33</sup>, adjetivando a pré-adolescente Gilka de “matrona imoral” (Machado, 2017b, p. 14). Dessa alcunha preconceituosa ela se ressentiria para o resto da vida, mas, a despeito da humilhação e exclusão social que a rondou, respondeu não só assumindo como levando muito mais longe o seu direito à exploração poética dos temas proibidos: “Aquela primeira crítica (por que negar) surpreendeu-me, machucou-me e manchou o meu destino. Em compensação, imunizou-me contra a malícia dos adjetivos” (*ibidem*, p. 14).

Em seus livros posteriores, a virgem de “pelos no vento” seria ultrapassada por uma profusão de *eus líricos* identificados à experiência de uma autora já casada, em versos como:

[...]  
e sintamos, então, imóveis, lado a lado,  
essa náusea, esse tédio, esse aniquilamento  
que vem sempre depois de um desejo saciado.  
(*idem*, 2017a, p. 91), em *Cristais partidos* (1915);

[...]  
E não podes saber do meu gozo violento,

---

30 Poema ganhador do primeiro prêmio, depois inserido em *Cristais partidos*, denominado “Noturnos VIII”, lançado em 1915 (Machado, 1915, p. 111).

31 Segundo testemunho de Ana Andrade Muricy, amiga de Gilka, conforme citado por Paixão (1995, p. 65).

32 Em “Gilka, a antecessora”, publicado no Caderno B (*Jornal do Brasil*), em 18 de dezembro de 1980, por ocasião da morte da poeta, Carlos Drummond de Andrade (p. 7) escreve: “O erotismo seria para Gilka um processo de integração nas forças naturais, aproximando-a da doutrina tântrica, de que na mocidade possivelmente ela não tivera conhecimento. Doutrina para a qual, como lembra Philip Rawson, ‘as funções rítmicas – batidas do coração, respiração e mutações celulares, subentendem para cada ser vivo o sentido do tempo e da vida, e que encontra na realização sexual uma forma por excelência de explosão de energia’. Ao proclamar a voluptuosidade do ser, a autora não faz mais que assinalar a identificação da vida com o ‘princípio fêmea’, principal agente da intuição da verdade humana, ainda segundo o pensamento tântrico”.

33 A crítica comentada, bem como seu autor, não foram encontrados nem na Hemeroteca Digital Brasileira, nem nas referências de suas pesquisadoras, quando mencionaram o ocorrido. Desse modo, tanto Nádia Gotlib, Sylvia Paixão, como Maria Lúcia Dal Farra assinalam o evento a partir da reação da poeta, incluída em suas “Notas autobiográficas” (Machado, 2017b, p. 14), o que foi aqui mantido.

quando me fico, assim, neste ermo, toda nua,  
completamente exposta a Volúpia do Vento!  
(*ibidem*, p. 182), em *Estados de alma* (1917);

[...]  
este vestido (devo t'ó dizer)  
me enlanguesce, me acarinha, me atordoa  
e me sufoca de prazer.  
(*ibidem*, p. 227) em *Mulher nua* (1922).

Tal continuidade na exploração do desejo foi comentada por Maria Lúcia Dal Farra:

Observo que Gilka não expulsará de sua obra tal matéria impura, essas manifestações de desagrado que rondam os seus versos: ela não as evita e nem tergiversa. Ao contrário: ela as traz, de fora para dentro do seu poema, importando-as enquanto percalços ou entendimentos, acolhendo-as no seu âmago. Não como uma enxertia invasora, mas como um manancial de diálogo, como gérmen de instigação para o adensamento da sua própria experiência poética. A poetisa conversa com elas no coração do que escreve, argumenta com elas para poder se defender e justificar (Dal Farra, 2017, p. 20).

## 2.2 Dubiedade em Gilka: feminismo, modernidade e lugar de fala

Gilka provavelmente teria se retraído, não estivesse num contexto de busca de mudanças políticas em torno das conquistas feministas, em que participou ativamente como militante, em 1910, e da emergência de um espírito moderno de formas, pensamentos e práticas. Diria ela, em relato autobiográfico de 1978: “Quase criança, comunicativa, indiscreta e falaz, saindo de mim mesma, contando meus prazeres e tristezas, expondo meus defeitos e qualidades, eu pensava apenas em dar novas expressões à poesia” (Machado, 2017a, p. 14).

Assim, a necessidade de buscar as “novas expressões” e a intensificação das lutas da mulher deram sustentação à sua audácia pioneira de cantar o amor sensual.

### 2.2.1 A militância feminista

Sobre sua militância, sabemos que ela se dá no terceiro momento de culminância do movimento feminista no Brasil,<sup>34</sup> com uma pauta centrada na conquista do mercado de trabalho e no voto. Em 1910, Gilka associou-se à criação do primeiro partido político feminista brasileiro, o Partido Republicano Feminino (PRF), sob a liderança de Leolinda Daltro (2022).

---

34 Conforme Constância Lima Duarte (2019).



Esta última possuía uma trajetória incomum: filha de indígena tupinambá e português, mãe desquitada, responsável por cinco filhos, abandonou a Bahia em direção à capital e posteriormente se engajou na incorporação laica de indígenas em aldeias no interior do país por meio da alfabetização.

Sendo “interlocutora de um prócer republicano como Quintino Bocaiúva e da mulher do presidente da República Hermes da Fonseca, Orsina da Fonseca” (Melo; Marques, s.d.), Daltro conseguiu fundar e dirigir a Escola de Ciências, Artes e Profissões Orsina da Fonseca, na qual Gilka proferiu palestras e trabalhou como secretária de Leolinda – isso pouco depois de assinar a ata da formação do partido, no papel de segunda secretária, juntamente com outras quatorze integrantes da comissão administrativa e mais dezesseis escritoras, donas de casa e professoras.

A “mulher do diabo”, alcunha recebida por Daltro em resposta às suas extravagantes pautas, inspirada no movimento do PRF inglês, lideraria, em 1917, uma passeata de noventa sufragistas no Rio de Janeiro. Ocupando espaços públicos, fazendo marchas barulhentas, conseguiu que um senador apresentasse o primeiro projeto de lei favorecendo o sufrágio, porém ele seria rapidamente neutralizado pelos antifeministas. Somente depois disso apareceria a Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher (1919), de Bertha Lutz e Maria Lacerda de Moura,<sup>35</sup> transformada depois na Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (1922).

Maria Lacerda abandonaria o grupo de Bertha para dedicar-se ao operariado e abraçar uma luta mais radical de direitos, somando o questionamento do casamento e a afirmação do amor livre à busca do voto a educação sexual. O movimento “anarcofeminista” agregou outros nomes que propunham o fortalecimento da classe operária e uma sociedade libertária, destacando-se exatamente a “mulher do diabo”, além de Ercilia Nogueira Cobra e Diva Nolf Nazário.<sup>36</sup> Já a cientista Bertha, identificada como a grande líder responsável pela conquista do voto no Brasil, se resguardaria numa oportuna aceitação do conservadorismo de costumes, seguindo o modelo americano de luta, o que garantiu seu sucesso pela estratégia lobista de importantes conquistas que culminariam, em 1932, no decreto-lei de Getúlio Vargas. A corrente anarquista estaria fadada a permanecer na esfera da resistência. Apesar de não terem uma unidade, seus representantes apresentavam propostas em comum de questionamento estrutural

---

35 Notabilizou-se com os livros *A mulher é uma degenerada?* (1924) e *Amai e não vos multipliqueis* (1932).

36 Ercilia Nogueira Cobra escreveu os livros *Virgindade Inútil: novela de uma revoltada* (1922), *Virgindade anti-higiênica: preconceitos e convenções hipócritas* (1924) e *Virgindade inútil e anti-higiênica: novela libelística contra a sensualidade egoísta dos homens* (1931), e Diva Nolf Nazário contribuiu com o livro *Voto feminino e feminismo* (1923) (Duarte, 2019, p. 36-7).

da sociedade burguesa, presentes na imprensa anarquista da época.<sup>37</sup> Incitando as mulheres a se conscientizarem para fazer frente ao domínio masculino, adentrando-se em seus reflexos cotidianos na família e na fábrica, as anarcofeministas intuía, com razão, que somente outra organização social e política traria um tratamento justo, livre de humilhações. Desse modo, desconfiavam da política de partidos e julgavam insuficiente a conquista de direitos políticos.

Mesmo estando na nascente desse importante estopim, o grosso da produção poética de Gilka Machado não se banhou de contornos militantes, embora trouxesse uma denúncia mais direta em alguns poemas, aqui e ali.<sup>38</sup> Do ponto de vista transgressivo, de maneira geral, se posicionaria no meio caminho entre o radicalismo das anarquistas e o conservadorismo das “lobistas”, o que ajudou a sua aceitação parcial. De um lado, como assinalou Júlio César Tavares Dias (2015), ela rompe ao trazer um sujeito poético feminino desejante, privilégio que seria dado apenas aos homens; é alguém que fala eloquente e continuamente desse desejo. Audácia ainda maior: alguém que dirige uma sugestão, uma atmosfera, uma súplica carnal aos homens, interlocutores do eu lírico. De outro lado, seu erotismo estaria frequentemente ligado à intensificação da experiência amorosa espiritual, transformadora e relativizadora do pecado enquanto tal.

Seu primeiro livro, *Cristais partidos*, seria lançado já na posição “domesticada” de esposa e mãe, e ela se apresentaria socialmente como uma escritora de modos, vestimenta e temperamento adequados aos preceitos femininos da época. Propositamente ou não, isso dava suporte ao posicionamento de alguns críticos importantes, que saíram em defesa dos ataques à sua obra, baseando-se, não na reavaliação da moral, mas na crença de que suas desmedidas se restringiriam ao campo ficcional do eu lírico, mantendo-se ela dentro da decência<sup>39</sup> e da “sanidade”. Mesmo a sua “perigosa” convicção pública feminista e sufragista dos primeiros

---

37 Em periódicos como *A plebe*, *O amigo do povo*, *Revista Renascença* (dirigida por Maria Lacerda de Moura), *A terra livre*, *A voz do trabalhador*.

38 Apesar de terem menos ocorrência no conjunto da obra de Gilka, os poemas que tratam diretamente da crítica ao patriarcado ou da desigualdade social não são menos importantes do que a produção mais voltada ao erótico, por isso mesmo têm recebido uma grande atenção em seu resgate tardio. Muitas são as menções e análises detidas de exemplos como “Ser mulher” (“buscar um companheiro e encontrar um Senhor...”), “Aspiração” (“Eu quisera viver sem leis e sem senhor”) e outros. Exatamente por essa quantidade considerável de estudos e pelo fato de o livro aqui escolhido se voltar mais intensamente para o erótico, este capítulo evitou falar de tais poemas.

39 Alexandre Dias (p. 6, 1916) chega a escrever em seu artigo que Gilka teria tido a concordância do marido para poder publicar: “Tendo esposado o brilhante poeta Rodolfo Machado, encontrou a poetisa, da parte de tão evoluído espírito, a independência precisa para a sua natural expansão. / Efêmeros estados de alma, impressões diurnas e transitórias da vida do casal, passaram a ter perpetuidade em versos extraordinariamente lindos, e de assim o serem, fácil lhe foi obter do artista, seu companheiro, a devida sanção para sua publicidade”.

tempos de militância viria a se deteriorar com o passar do tempo até se desvanecer por completo. Medo, ironia ou conformação tardia? Os registros que temos com declarações suas nos dão pistas a esse respeito.

Em 1921, quando já era uma poeta com dois livros publicados e atenção na mídia, a opinião de Gilka é solicitada por *O Jornal* na entrevista intitulada “O feminismo no Parlamento”, publicada em seguida no periódico *Máscara*, sobre a segunda tentativa de apresentar a essa instituição um projeto de lei liberando o voto feminino, desta vez por Justo Chermond (senador paraense).<sup>40</sup> Em agosto desse mesmo ano, Gilka receberia, para o que viria a ser o seu terceiro livro, o ainda inédito *Mulher nua*, o segundo lugar no concurso de poesia da Academia Brasileira de Letras. É apresentada como ilustre poetisa e “uma das mais fortes e características expressões mentais do seu sexo no Brasil”. As suas declarações, transpostas para o artigo, mantêm sua posição progressista, afirmando que as mulheres têm a mesma capacidade que os homens e reclamando a elas os mesmos direitos, que lhes são negados, reduzindo-as ao trabalho doméstico (“à condição subalterna de Gata Borralheira”) e ao sexo (“objeto do seu desejo inconfessável”). Também ressalta, antecipando Simone de Beauvoir,<sup>41</sup> que as mulheres comprometidas com a luta feminista, identificadas aqui como “as literatas” (“um círculo reduzidíssimo”), são vítimas das outras mulheres inconscientes (a grande maioria) que, destituídas de educação, se rebaixam, inseguras, ao papel de aliadas dos homens e contra as tais intelectuais, vistas como possíveis ladras de seus maridos.

Ao reconhecer aqui (“povo de Jecas”) esse pendor para a manipulação e para a identificação com o opressor, Gilka descrê nos benefícios do voto para as brasileiras naquele momento, supondo que isso só seria instrumento de ganho quando elas, sem ajuda, impulsionadas pela necessidade, se educassem para poder fazer frente à competitividade dos homens, impedindo assim a dominação masculina.

A emancipação feminina é um benefício que tem de vir imposto pelas necessidades da vida. Quando a mulher, premida por essas necessidades, verificar que já não poderá esperar pelo homem e tiver mesmo de trabalhar para comer, teremos a obra emancipadora operada naturalmente (O Feminismo..., 1921).

Também imagina uma saída para o impasse se a lei as forçasse a votar apenas em mulheres, fortalecendo a posição feminina no parlamento e a aliança entre “o sexo frágil”.

---

40 O primeiro teria sido feito pelo sr. Maurício de Lacerda.

41 “ela é o Outro dentro de uma totalidade cujos dois termos são necessários um ao outro” (Beauvoir, 2016a, p. 16).

Para prevenir essa hipótese sou de parecer que a medida surtiria efeito se o direito do voto só fosse reconhecido da mulher para a mulher. Em seu próprio sexo ela escolheria, então, as candidatas que fossem ao Parlamento, porque entendo que onde o homem entrar ela poderá entrar também (*ibidem*).

É interessante ver que, junto de uma postura inovadora, ela se refugia numa avaliação simplista, desatenta com os mecanismos de controle políticos, na medida em que acredita que a simples necessidade impulsionaria a educação e o sucesso profissional da mulher, pensamento meritocrático que o neoliberalismo viria proclamar para manter as desigualdades. Talvez, a despeito do berço pobre, estivesse ainda esperançosa de que sua carreira nas Letras, conquistada com empenho e desempenho, garantiria a ela e seus dois filhos um futuro digno, independente da atuação do marido Rodolfo Machado.

Em 5 de fevereiro de 1932, pelo menos socialmente, Gilka parece acatar plenamente o pensamento antifeminista – ironicamente, apenas dezenove dias antes da aprovação do decreto 21.076, que finalmente concede o voto feminino em 24 de fevereiro desse mesmo ano. O artigo reproduz uma entrevista dada ao *Diário de Notícias* do Rio, em sua própria casa:

Pedimos a sua opinião sobre a concessão do direito ao voto à mulher.  
A Sra Gilka Machado meditou um rápido instante. Depois falou francamente:  
– Ora, eu sou anti-feminista...  
E depois de uma pausa:  
– Por que razão há de a mulher quebrar todo o suave encantamento, toda a arte interior de sua própria vida? Por que motivo há de renegar todo o romantismo tradicional e, pois, psicológico da existência feminina? Por que, afinal, há de desfazer todo o mágico sortilégio que nos envolve, tornando-nos a ambição maior dos homens?  
A magia dos ritmos que nos deu essas joias de ourivesaria poética como são *Mulher nua* e *Cristais partidos* silenciou. Um sorriso imponderabilizou-se à flor dos lábios.  
– Só a arte e o lar é que dignificam a mulher, fazendo de sua vida um raro motivo de deslumbramento para o homem. A política, eivada de vícios de origem, e em consequência, as lutas partidárias só podem fazer com que a mulher perca todo o requinte de sua feminilidade que é sua própria razão de ser. Eis por que sou contra a concessão do voto feminino (Gilka Machado e o direito..., 1932).

Se não estava ironizando, estaria ela se refugiando em falsidades para se proteger ou entrado numa desilusão real pela luta e seus benefícios?

Lutar ... mas para quê?  
para, enfim, cedo ou tarde, ser vencida?  
[...]  
Exausta, na existência eu as armas deponho,  
e, ao invés de lutar,  
distraio-me a sonhar, faço do próprio mal um motivo de sonho.

(Machado, 2017a, p. 206).

A mulher que concede sua opinião ao *Diário de Notícias*, onze anos depois da oferecida a *O Jornal*, estava em outro momento, delicado e revelador. Prestes a ganhar o concurso “O Malho” como a maior poetisa do Brasil, angariando a maioria dos votos de intelectuais do Rio de Janeiro, ela já teria se firmado como alguém respeitada no plano artístico, com alcance no Brasil todo.

Porém, sua vida econômica teria recebido um abalo com a morte prematura do marido, em 1923. Depois disso, sem conexões familiares ou outras que pudessem ampará-la, ela é obrigada a trabalhar como dona de pensão, cozinhando para sobreviver.<sup>42</sup> Relata que quase teria caído na prostituição, como única saída.<sup>43</sup> A partir daí viria a se desconectar pouco a pouco da carreira literária e continuaria cozinhando por muito tempo. A necessidade bateu às suas portas, e sua educação intelectual, inteligência, consciência não a colocaram em posição de autonomia econômica, sendo salva somente por uma ocupação doméstica, trabalho destinado às mulheres desde sempre. Seria esse o motivo de afirmar que “só a arte e o lar é que dignificam a mulher”? Seria isso que a faria se conformar como sendo alguém que, cheia de encantamento e romantismo, se torna, não a sua própria dona, mas “a ambição maior dos homens”, um motivo para o seu “deslumbramento”? Um esforço de encaixe social mais intenso se revela na pessoa pública dessa fragilizada Gilka, que além de desamparada financeiramente, como viúva ameaçaria ainda mais as esposas inconscientes e inseguras, aumentando sua rejeição. Essa inversão de posição antecipa uma postura analisada por Constância Lima Duarte (2019, p. 25-6):

A reação desencadeada pelo antifeminismo foi tão forte e competente, que não apenas promoveu um desgaste semântico da palavra, como transformou a imagem da feminista em sinônimo de mulher mal-amada, machona, feia, em total oposição à ideia do “feminino”. Provavelmente, por receio de serem rejeitadas ou de ficarem “malvistas”, muitas de nossas escritoras, intelectuais e a brasileira de modo geral, passaram enfaticamente a recusar esse título.

Como nada de sua produção e atuação anterior e posterior se identifica com o depoimento dado em 1932, fica a forte impressão de que o descolamento que a poeta

---

42 Além do trabalho de diarista: “O grande poeta e homem puro Pereira da Silva, padrinho de minha filha, arranjou-me um lugar de diarista na Estrada de Ferro Central do Brasil. O salário não supria nem um terço das despesas das minhas crianças. Exausta dos caminhos inutilmente percorridos, pensei, pensei muito, e uma ideia me ocorreu: abrir uma pequena pensão” (Machado, 2017b, p. 15).

43 “Viúva, sem herança e sem montepio, urgia procurar trabalho. Saí em busca do mesmo. A má fama é indelével. Todas as portas se me fecharam, ficando aberta uma que não consegui transpor por invencível repugnância” (Machado, 2017b, p. 15).

demonstrou das pautas feministas abraçadas, já com contradições, dez anos antes, pode ter se reforçado pelo fato de, enquanto negra e pobre, ela não encontrar no feminismo de Bertha Lutz a representatividade, o sentimento de pertencimento, uma esperança transformadora que a incluísse de fato. Tal impossibilidade momentânea dentro dos progressos de um feminismo branco e classista, aliada à sua profunda necessidade de amparo, talvez tenha dado a ela mais segurança na abstenção de enfrentamentos com a velha dominância masculina.

Reforça essa teoria o fato de que isso tenha se dado somente no contexto social e político, não no literário, que continuou a ser para ela um espaço de liberdade. Apenas quatro anos antes, Gilka teria escrito o já comentado ápice de seu transbordamento erótico amoroso no livro *Meu glorioso pecado*, e ainda viria a escrever *Sublimação*, em 1938. No segundo poema deste último livro, “Diante do Cristo Redentor”, a voz se dirige à escultura, inaugurada em 1931, mesclando os anseios de alma e corpo:

[...]  
a minha alma não se cansa  
de galgar, noite adentro, esta longínqua altura,  
para fitar  
no sonho do Homem  
a carne de teu espírito  
[...]  
eu me prosterno,  
mas sou um dúbio amor,  
um duplo amor,  
um amor profano;  
[...]  
não sei a quem mais amo,  
se a ti que inspiraste o Homem,  
se ao homem que te corporificou,  
ó Cristo!

(Machado, 2017a, p.311-312).

Por se sentir pressionada ou desiludida, acatou uma limitação sexista na esfera política, mas manteve-se fiel representante da liberdade na voz poética, ainda mais do que antes talvez, já que a exacerbação erótica teria se intensificado. Na poesia, fez do próprio mal “um motivo de sonho”.

## 2.2.2 Novas expressões

No que compete à sua procura de “novas expressões”, Gilka teria criado interessante composição, inúmeras vezes saudada como inovadora, ao buscar velhos temas (emanações do

espírito, alma, natureza, dor e embate com limitações terrenas e sociais), juntamente do canto do amor sensual sem disfarces, pelo olhar feminino, e da liberdade de expressão da mulher. Da mesma maneira, na forma, mesclou os tradicionais sonetos rimados com ritmos regulares (alexandrinos e decassílabos), caros aos parnasianos, a poemas com estrofação e ritmos irregulares, quase sempre mantendo a liga melódica das rimas.

De inspiração simbolista, investiu em uma profusão de imagens e sonoridades, com uso de maiúsculas simbolizantes, tendo o corpo como espaço de atravessamento da ideia e da matéria, uma banhando a outra, e calcadas no embaralhamento sinestésico e intensificação dos sentidos: “Qualquer coisa, afinal, que em si resume/ sabor, / perfume, som, maciez, e cor / eu trago meu Amor, / nos sentidos / pairando” (Machado, 2017a, p. 195). Entre os adjetivos que angariou na recepção ao livro, temos: “linguagem forte, viril, ousada e quase revolucionária”, “caso novo na literatura”, “cheio de novas emoções [...] uma árvore com nova folhagem [...] De um todo novo, inédito, de um tom singular. Alma artística agitada em nova moldura”, “nos trouxe a delícia de uma arte nova”.<sup>44</sup>

A pesquisadora Juliana de Souza da Silva (2014) fez um trabalho de documentação das diferentes reações críticas que Gilka teria suscitado, caracterizadas por certa distância temporal, no que se refere ao enquadramento de sua obra às correntes literárias. Segundo essa pesquisa, para Erico Verissimo (1945), a poesia de Gilka seria simbolista, enquanto Manuel Bandeira (1946) a teria identificado como neo-parnasiana num primeiro momento, e depois dito que sua voz seria “irredutível”. Para Afrânio Coutinho (1946), ela teria “ressonância simbolista”, aproximando-se de Alfredo Bosi (1970), que a considera, junto ao grupo de *Festa*, como uma “espiritualista hesitante entre novas liberdades formais e a tradição simbolista”. José Aderaldo Castelo (1999) a situa entre o parnasianismo e a poesia social, e Péricles Eugênio da Silva Ramos (1979) a insere na evolução do simbolismo ao modernismo, sendo claramente simbolista e “dentro de uma corrente constante de refinamento ou esquisitice de sua estesia [...] de tão peculiar sensibilidade tátil”. Austregésilo de Athayde discorda que sua poesia seria ainda simbolista, trazendo “as primeiras luzes da aurora” (*apud* Silva, 2014).

Ainda segundo a pesquisadora, nessas primeiras abordagens historiográficas, com exceção de Verissimo e Bandeira,<sup>45</sup> a poeta seria relegada a um lugar marginal, visto que

---

44 Excertos retirados de Sta Clara (1916, p. 1), G. B. (1916, p. 2), Lima (1916, p. 10) e Nunes (1916, s.p.).

45 “mesmo que de maneira sucinta, eles expõem um parecer crítico acerca da poesia da escritora: Verissimo, apontando o seu caráter sensual (‘admiráveis poemas eróticos’) e Bandeira, sublinhando a afirmação de um forte temperamento. Ademais, ambos citam pelo menos uma de suas obras, sendo que Bandeira nomeia sua obra completa” (Silva, 2014, p. 20-1).

rapidamente mencionada sem merecer uma análise detida e aprofundada. Massaud Moisés (1983), diferentemente, procuraria dar a Gilka mais legitimidade, indo além da identificação das correntes de que a poeta teria se aproximado ou de que teria distanciado, e investindo na análise de sua efetiva contribuição pessoal, ressaltando o aspecto pan-erótico, com um misticismo sensualista e uma lírica barroquizante. Reconhece em sua produção uma oscilação de temas e posturas, chegando a enfatizar a multiplicidade de eus *à la* Fernando Pessoa. Identifica que, em meio a essa diversidade, a “mola propulsora” de sua produção seria, de fato, o sensualismo e a liberdade da mulher. Nelly Novaes Coelho (2002) concorda, investigando em seu pioneirismo os preconceitos que teriam pressionado sua produção. Além do trabalho de Rodrigues e Maia, Juliana da Silva (2014) também cita dez dissertações e três teses sobre Gilka, lançadas entre 1989 e 2012, sendo a sua própria dissertação a 11<sup>a</sup>. Todas, acompanhadas também por publicações de artigos, teriam em comum o fato de identificarem em Gilka esse mesmo eixo central erótico e transgressor, em torno do qual orbita uma multiplicidade de sentidos e de sugestões, em que o feminino e a poesia se entrelaçam.

Complementando essa atualização crítica feita por Silva, como apontado, trazendo-a até os dias atuais, um importante artigo de 2015, de Maria Lúcia Dal Farra, na revista *Teresa*, problematiza a voz poética produzida pela subjetividade da autora enquanto mulher não branca numa intersecção de gênero, classe e “raça”, alinhando-se à preocupação crescente, iniciada nos primórdios do questionamento feminista interseccional, mencionado no capítulo anterior, que atribui à afirmação das diferenças e suas combinações um olhar mais transformador no entrelaçamento das pautas sociais e culturais, considerando a posição de subalternidade.

Em 2017, na ocasião da reedição da obra completa de Gilka Machado, Dal Farra retorna, com um prefácio de fôlego, a falar da abordagem triplamente preconceituosa que faria de Gilka a “mulher proibida”. No que se refere aos trabalhos acadêmicos que foram depois publicados sobre ela, o número dobrou: mais seis dissertações e sete teses seriam produzidas até o ano de 2022. Dando continuidade à abordagem de Dal Farra, retomariam questões de lugar de fala tanto *Gilka machado: mulher-serpente-poema*, de Josinéia Chaves Moreira (2016), quanto *Entre vozes e olhares: Gilka Machado, a questão sujeito-mulher e a autoria feminina*, de Suzane Moraes da Veiga Silveira (2021) e *O que a pele anuncia: uma análise da obra de Gilka Machado para além do erotismo*, de Jaqueline Ferreira Borges (2022).

Essas duas importantes facetas da poética giliana, a modernidade e o lugar de fala, são tratadas também por Ruy Castro, a partir de sua publicação de 2019, *Metrópole à beira mar: o Rio moderno dos anos 20*. Tal obra antecipa uma das polêmicas que viriam a acontecer em torno das comemorações da Semana de 22, essa de natureza algo bairrista, já que, em



contraposição aos estudos que dão ao modernismo literário a origem paulista, Ruy Castro teria sustentado que a modernidade já estaria presente nas manifestações culturais do Rio de Janeiro, bem antes de sua explosão em São Paulo. Segundo ele, o Rio já seria moderno em vestimenta, jornalismo, arquitetura, feminismo, música, literatura,<sup>46</sup> artes plásticas, esporte, política, carnaval. O autor comenta trajetórias de várias de suas personalidades, nascidas ou estabelecidas na cidade, enfatizando suas conquistas e contradições, como João do Rio, Lima Barreto, Orestes Barbosa, José Oiticica, Astrojildo Pereira, Álvaro Moreyra, Eugênia Brandão, Júlia Lopes de Almeida, Heitor Villa-Lobos, Ronald de Carvalho, Graça Aranha, Gilka Machado, Chrysantheme e outros. É certo que a afirmação correta de um pioneirismo “moderno” nesse contexto carioca não pode se confundir com adesão ao “Modernismo” enquanto corrente artística, mas ele certamente influenciaria aspectos do movimento paulista.

Castro dedica a Gilka, essa moderna não modernista, um grande espaço no capítulo sete, “Pelos no vento”. Afirma o seu talento, modernidade, autonomia e sucesso no contexto dos anos 1920, o que contribui para o movimento de revalorização da poeta, principalmente pelo fato de o biógrafo ter um público leitor amplo, mais fora do que dentro do contexto acadêmico. Porém, ele o faz sem dar atenção às fragilidades de Gilka como mulher e, portanto, como escritora resistente a essa condição. Passa por cima disso, alia-se ao movimento anti-identitário<sup>47</sup> de caráter universalista que, além de desconsiderar tais fragilidades, se esforça por silenciá-las, ao acusar, com o termo “vitimização”,<sup>48</sup> as pesquisadoras que chamaram a atenção

---

46 Inclusive analisa a Semana de Arte Moderna como fruto do empenho, visão e conexões do carioca Di Cavalcanti, no capítulo “Missão em São Paulo”. Dá a Villa-Lobos, outro carioca, os maiores créditos de inovação do evento e afirma que a imagem de choque, construída depois no discurso sobre a Semana, teria sido produto de claquetes de vaías compradas propositalmente para dar tal impressão: “Anita Malfatti e Menotti del Picchia admitiriam que a encomenda acontecera. Mas, vinte anos depois, a versão que começou a prevalecer foi a de que a Semana teria chocado, ofendido e enfurecido a plateia” (Castro, 2019, p. 171).

47 “Alcoff faz uma reflexão rica e sofisticada de como é preciso perceber como o colonialismo reifica as identidades e como não é possível fazer um debate amplo sobre um projeto de sociedade sem enfrentar o modo pelo qual certas identidades são criadas dentro da lógica colonial. Acusar-nos de “aficionados por políticas identitárias” é um argumento falacioso, isto é, quando se quer como dado aquilo que se deseja provar, pois o objetivo principal ao confrontarmos a norma não é meramente falar de identidades, mas desvelar o uso que as instituições fazem das identidades para oprimir ou privilegiar. O que se quer com esse debate, fundamentalmente, é entender como poder e identidades funcionam juntos a depender de seus contextos e como o colonialismo, além de criar, deslegitima ou legitima certas identidades. Logo, não é uma política reducionista, mas atenta-se para o fato de que as desigualdades são criadas pelo modo como o poder articula essas identidades; são resultantes de uma estrutura de opressão que privilegia certos grupos em detrimento de outros” (Ribeiro, 2017, p. 31).

48 “Por algum motivo, a visão que o futuro teria de tais escritoras seria a de mulheres frágeis, reprimidas e intimidadas pelos editores e críticos – discriminadas ‘por serem mulheres e por serem escritoras’ e, quem sabe, chorando pelos cantos sobre originais inéditos. Mais uma vez é a vitimização entrando em ação – porque a realidade era bem outra” (Castro, 2019, p. 184).

para o escondido aspecto racial opressor, além do traço de gênero e de classe, no apagamento canônico de Gilka Machado.

### 2.2.3 De onde Gilka fala

No mesmo capítulo dedicado a Gilka, mencionado anteriormente, Castro questiona o fato de a não branquitude de Gilka ter sido, baseada em indícios indiretos, interpretada como “negritude”.<sup>49</sup> Ele lança a questão: seria Gilka negra?

Quase cem anos depois, esse *episódio* tem sido recebido também sem discussão por estudiosos de Gilka Machado, dando origem a um discurso que passou a pintá-la como vítima do moralismo e do racismo, por ser “mulher e negra”.

Mulher sim, mas negra? Todas as fotos de Gilka que chegaram até nós, nos livros e na imprensa, mostram uma mulher de traços brancos. Nas várias entrevistas dadas por ela em qualquer época, não há a menor queixa ou referência a preconceito racial (Castro, 2019, p.180-1, grifo meu).

O episódio que ele cita foi documentado por Humberto de Campos em seus “diários secretos”, quando dá voz à versão de Afrânio Peixoto sobre um encontro em que este último teria tido com ela em sua casa (“uma casa miserável, na rua da Misericórdia”) para tratar questões de publicação. Ele teria se referido a Gilka de forma desqualificadora como “mulatinha”, por duas vezes, e completado: “Seu Humberto, que tristeza. Eu não conhecia Gilka, senão de retrato: moça branca, vistosa... E fiquei penalizado de vê-la naquela alfurja, onde tudo respirava pobreza e quase miséria” (*ibidem*, p. 180). O que Castro não considerou foi que a cor morena da pele da poeta não teria sido comentada somente no episódio de Peixoto, via Campos. Ela aparecia também, de quando em quando, na imprensa e em outras publicações, nem sempre assumindo o caráter assumidamente preconceituoso de Peixoto, como é comum no “racismo por denegação” à brasileira, mas focando nessa característica.

Fábio Luz, numa resenha de *Estados d’alma* (1917), diria que ela vazava “toda a sua alma, toda a sua sensibilidade exaltada, toda a sua voluptuosidade de morena brasileira, em versos

---

49 Enquanto Dal Farra (2017, p. 46) explora essa condição de forma menos assertiva dizendo que ela era “de cor”, outras pesquisadoras a colocam diretamente como negra, como Josinéia Chaves Moreira (2016, p. 55: “Gilka Machado: um corpo negro dissidente”), Jaqueline F. Borges (2022, p.41: “Gilka Machado foi uma mulher pobre, poeta e negra”) e Jamyle Rkain (2017, p. 5, na apresentação de *Gilka Machado*: “a figura em questão é uma mulher negra e pobre”).

candentes” (Luz, 1917). Pedro Nava,<sup>50</sup> citado pelo mesmo Castro, descreve Gilka como uma morena, com cabelos “muito frisados a ferro”, e coberta com pó de arroz. Humberto de Campos, em seu *Crítica* ([1933], 1960), teria também referenciado diretamente a ascendência de Gilka de forma pejorativa como crioula,<sup>51</sup> com um temperamento de acordo, vindo de seus “subterrâneos escuros”. O adjetivo “crioula” pode ser entendido tanto como uma negra nascida no Brasil, quanto também uma descendente de autóctone, indígena, no nosso caso. E a menção aos subterrâneos escuros de seu temperamento estaria alicerçada na mentalidade defendida por estudos eugenistas feitos para justificar o racismo contra negros e indígenas. Também no jornal *O Malho*, em 1934, no artigo “As indiscrições de um boneco de molas”, Gilka é chamada de “tigre moreno da poesia brasileira”.

Todas essas reações indicam que, de fato, a tez da poeta seria mais escura, ainda que seus traços faciais fossem menos “racializados”, confirmando ser ela vítima de preconceito racial, às vezes direto, muitas vezes velado, e marcando a sua literatura, exatamente como afirmaram suas estudiosas. A sua suposta imoralidade teria atingido contornos especificamente problemáticos, pois ligada a uma “raça” tida como biologicamente selvagem e, portanto, desumanizada e ameaçadora. Triste a constatação de que o sucesso em vendas do “tigre moreno” seria devido, em grande parte, não à busca genuína de sua poesia mas a uma curiosidade exacerbada com relação a essa mistura do interdito sexo e o suposto “temperamento” selvagem da tigresa.<sup>52</sup>

É certo, no entanto, que não se encontram em entrevistas ou outros depoimentos, como disse Castro, queixas explícitas vindas da parte da poeta em relação a essa rejeição, diferentemente da condição servil da mulher, que ela acusa em poemas e entrevistas. Isso não significa que a diferença racial não estivesse presente e pulsante em sua vida social, em conformidade com o projeto de embranquecimento da nação. Tal projeto teria desencorajado a

---

50 “Quando a conheci, na Garnier, ia nos seus 23 anos em flor. Morena, bem bonita, olhos esplêndidos, cabelos castanhos muito frisados a ferro, sempre coberta de uma crosta espessa de pós de arroz que dava-lhe o tom fosco e esbatido que coadunava com as cores que ela gostava de vestir” (Nava, *apud* Castro, 2019, p. 177).

51 “Leal com a sua musa, imaginou a ilustre escritora externar em versos, impunemente, no Brasil, como Lucie Delarue-Mardrus, Marcelline Desbordes-Valmore ou a condessa de Noailles, todo o ardor de sua mentalidade crioula. E foi uma temeridade. Ao ler-lhe as rimas cheirando a pecado, toda a gente supôs que estas subiam dos subterrâneos escuros de um temperamento, quando elas, na realidade, provinham do alto das nuvens de ouro de uma bizarra imaginação (Campos, 1960, p. 400).

52 “Esse livro [*Cristais partidos*] em certas rodas produziu escândalo. Críticos mais ou menos lúbricos taxaram-no de imoral, e o caso chegou a ponto de um sacerdote, do alto do púlpito anatematizá-lo e excomungá-lo para todo o sempre, proibindo expressamente às suas castas ovelhas o menor contato com semelhante livro, obra do Demônio. / Foi o quanto bastou para que a edição se esgotasse rapidamente” (Vieira, 1917, s.n.).

afirmação identitária dentro de contextos institucionalizados, como a circulação literária, pressionando os indivíduos a manterem suas diferenças em ilusória suspensão, o que dificultou o reconhecimento de sua ancestralidade tanto pelos seus contemporâneos quanto pelos estudos posteriores.

Afinal de contas, a cor mais escura de sua tez seria de origem africana ou indígena ou outra? A própria Gilka Machado, ao que tudo indica, não nos deu diretamente uma pista em relação a isso, mas sua filha, Eros Volúcia, sim. Em 1934, a caminho de se tornar uma dançarina internacionalmente famosa, criadora daquela que, misturando a cultura popular e erudita, seria cunhada “dança brasileira” ou “bailado brasileiro”, Eros concedeu, em seu estúdio, entrevista reveladora a Carlos Maul, publicada no jornal *ABC*, no artigo intitulado “A bailarina do Brasil”. Presume-se que, ao apresentar a ascendência de Eros, Maul tenha se pautado em informações dadas por ela mesma na ocasião.<sup>53</sup> Porém, não podemos ignorar que as etapas de escrita e revisão de um artigo jornalístico muitas vezes distorcem informações dadas. Vejamos o que ele afirma:

Eros Volúcia é pouco mais do que uma criança. Fala com naturalidade e desembaraço do seu sonho de arte. É brasileira até a medula. Tem a nossa terra na alma, nos olhos, nas palavras, em tudo. Tem nas veias o sangue das três raças formadoras da nacionalidade. Da linha materna vêm-lhes a virtude do índio, a ingenuidade, a intrepidez, o instinto bom do habitante primitivo da floresta. O coração que é a riqueza do preto e a inteligência que a civilização desenvolveu no branco trouxe-os do ascendente paterno (Maul, 1934, p. 9).

Partindo do princípio de que Maul teria de fato reconstituído corretamente as informações dadas pela jovem bailarina e que ela tenha repassado com precisão os relatos da família, mãe, avó, tias, poderíamos confirmar a presença do elemento indígena na composição ancestral de Gilka. Levando em conta a autorrepresentação da família é algo relevante nos estudos de identidade.<sup>54</sup> E essa exploração do assunto, antes incômodo, vinda com mais naturalidade

---

53 Eros não tocou no assunto da identidade racial de seus pais em seu livro *Eu e a dança*, escrito em 1983, quando já tinha se aposentado de sua brilhante carreira. Em excertos de críticas que ela selecionou para compor o livro, o assunto vem à baila, como a matéria da revista *Life*, em que ela saiu na capa: “*The blood of Brazil’s three dominant racial strains, Portuguese, Indian and Negro flows in the veins of supple young Eros Volúcia*” (Volúcia, 1983). Outro exemplo que faz parte dessa compilação, escrito pelo americano Paul Harrison, em Hollywood, quando de sua estada por lá, omite seu lado negro: “Seu próprio sangue é uma mistura de português com índio” (ibidem, p. 66).

54 “Nas dinâmicas identitárias, a autodefinição ou autorreconhecimento dos sujeitos ou grupos vitimizados/excluídos/oprimidos é determinante. Ainda segundo Pinto, o reconhecimento como autorreconhecimento é essencial para a construção do sujeito da ação na luta social. Só existe o dominado contra a dominação se este se reconhecer como tal. Não há feminismo antes da feminista, assim como não há paridade participativa antes do sujeito autorreconhecido como igual” (Figueiredo, 2020, p. 252).

por alguém “pouco mais que uma criança”, é indício tanto de uma modificação social mais facilmente assimilada pelas gerações mais novas, quanto de uma mudança também no discurso oficial.

A essa altura a construção da democracia racial já ganhava contornos mais hegemônicos, como demonstra a pesquisa de Lilia Schwarcz, possibilitando a afirmação da mestiçagem como algo positivo, a ser saudada sem medos na imprensa. Seus estudos nos revelam como a imagem dessa mistura, aparentemente benéfica, esconde uma intensificação velada do racismo, não no sentido de promover a segregação, como foi nos Estados Unidos, mas de promover a gradual extinção pelo embranquecimento da população, marcando as características caucasianas tanto físicas quanto culturais como um objetivo alcançável, desejável e sustentado por políticas públicas. Schwarcz aponta que o país seria, em finais do século XIX, visto como uma nação miscigenada e em transição para um almejado branqueamento, a partir de uma seleção natural, tanto por nossos intelectuais quanto por estrangeiros – uma “questão central para a compreensão dos destinos da nação” (Schwarcz, 1993, p. 14). É quando o conceito de raça “escapa da biologia para adentrar questões de cunho político e cultural” (*ibidem*, p. 55). Ela indica que teorias raciais, de origem europeia, que tomam “a atuação do grupo [...] enquanto resultado de uma estrutura biológica singular” (*ibidem*, p. 14), teriam aqui encontrado uma combinação paradoxal da visão monogenista das sociedades de etnologia, que apontavam a mistura de raças como positiva, baseadas no ideário evolucionista, e da visão poligenista das sociedades antropológicas,<sup>55</sup> que deu origem à eugenia, supondo negativa a mestiçagem, causa de atraso nacional, de degeneração. Ambas se chocavam e amalgamavam com os modelos políticos liberais conservadores que proclamavam a contribuição pessoal do indivíduo, o livre-arbítrio, aliado à noção de ordem. Tudo isso de maneira a justificar o jogo de interesses local: a naturalização de uma hierarquia rígida com predomínio branco, a comprovação de certo atraso em meio a um crescente otimismo elogioso da “boa miscigenação”. Nos anos 1930, há um esgotamento dos modelos evolucionistas e a entrada em um momento “nem tão novo nem tão velho” em que “ao argumento racial somavam-se agora os dados dos sanitaristas, os modelos educacionais, a interpretação dos folcloristas” (*ibidem*, p. 172).

Kabengele Munanga também comenta desses paradoxos entre os modelos adotados na época e suas vozes dissonantes, mostrando como a mestiçagem teve uma teorização específica no Brasil, tendendo para a crença, naquele momento, de que a miscigenação com um tipo racial

---

55 Também chamada de darwinismo social.

branco mais numeroso levaria de fato ao embranquecimento ou arianização da nação. Os mestiços ditos “superiores” seriam mais “definidos a partir das características físicas aparentes (o fenótipo) do que pelo genótipo” dando origem ao preconceito de marca ou de cor, em oposição ao preconceito de origem, como acontecia nos EUA (MUNANGA, 2023, p. 74). José de Oliveira Viana, apoiador do darwinismo social, defendeu a ideia de “democracia racial”, acreditando na presença de um branco puro e um branco aparente, que teriam comportamento e tratamento social idêntico. Acreditava em mulatos e mamelucos superiores e inferiores, e que os mamelucos superiores teriam ascendência sobre os mulatos superiores. Para ele os mulatos teriam a marca do servilismo enquanto mamelucos teriam mais solidez de estrutura moral e equilíbrio de caráter. Mulatos superiores teriam mais brilho de inteligência e de vivacidade mental. A partir de 1930, desapegado das então obsoletas teorias raciológicas, vem o pensamento de Gilberto Freire que “desloca o eixo da discussão, operando a passagem do conceito de “raça” ao conceito de “cultura”” (*ibidem*, p. 82). Segundo ele, apesar da assimetria de poder nas relações entre senhores e escravos, isso não teria impedido “a criação de uma zona de confraternização entre ambos”, olhando a mestiçagem tanto biológica como cultural como uma grande vantagem, consolidando o mito identitário brasileiro alicerçado sobre as três raças, negando as barreiras e proclamando a harmonia dentro da população, assim dissimulando as desigualdades. Munanga sustenta que essa dissimulação impediu “os membros das comunidades não brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão da qual são vítimas na sociedade” (*ibidem*, p. 83).

O parágrafo de Carlos Maul, de 1934, sobre Eros Volússia expressa bem uma contaminação dessa tendência com a anterior. Ele saúda a brasilidade da mestiçagem na família Machado (“tem a nossa terra na alma, nos olhos, nas palavras”), porém delimita características psicológicas como parte intrínseca das “raças”, dando ao índio a tendência à bondade, ingenuidade, coragem; ao negro o coração, ou seja, a passionalidade, o instinto; ao branco a inteligência desenvolvida na civilização – a racionalidade europeia como o ápice da distinção, elegância, excelência cultural e biológica.

O parágrafo revela também que Ruy Castro pode ter razão nesse ponto: a negritude atribuída a Gilka carece de registro. Na entrevista, Eros parece ter se referido à linhagem do lado da avó Tereza, dando a entender que Gilka se restringiria à mistura de português e índio. Pouco sabemos a respeito do pai de Gilka<sup>56</sup>. E esse silenciamento, se dá em consonância com a pressão de branqueamento exercida sobre a população. De qualquer modo, o fato desse campo

---

<sup>56</sup> “filha do poeta Hortêncio da Gama Souza e Melo” (GOTLIB, 2016).

ser incerto não invalida todas as críticas posteriores que sustentaram ser a subjetividade e a autoridade da poeta marcadas pela encruzilhada de uma condição inferiorizada de mulher artista, negra e pobre. No acolhimento social, importava menos de onde viria a sua não branquitude, já que, “diferente do contexto americano, a definição de raça no Brasil reflete a aparência e não a ancestralidade” (Figueiredo, 2020, p245). Ou, segundo Josinéia Chaves Moreira (2016, p. 58), “a discussão sobre identificação étnico-racial se dá em termos de reconhecimento social”.<sup>57</sup>

Embora haja uma contradição entre o olhar da pauta da identidade enquanto autorreconhecimento ou enquanto reconhecimento externo, não há dúvidas de que a forma como a poeta seria olhada, tratada, desvalorizada diante da comunidade baseava-se preponderantemente na cor de sua pele, independentemente de a poeta ter, não ter, assumir, velar ou ignorar a sua negritude. Do ponto de vista da imersão desses aspectos na sua literatura, essa consciência e afirmação adquire *status* fundamental, e, no seu caso, podemos encontrar ocorrências que vão pouco a pouco se multiplicando e ganhando contornos mais definidos. Do ponto de vista cultural, sabemos que ela se banhou dessa identidade em sua composição familiar, senão anteriormente, certamente a partir do casamento com um homem claramente afrodescendente, como era Rodolfo, gerando dois filhos herdeiros dessa ancestralidade. Especialmente no caso de Eros, que afirmou e se aprofundou na cultura afrodiáspórica construindo algo tão potente quanto a dança brasileira. Por isso, nos poemas de Gilka, a negritude aparece em vários momentos, sempre como algo a que ela se dirige e admira e não claramente como algo que brota da autorrepresentação do sujeito poético.

Eros, em entrevista dada a Clodovil, na CNT<sup>58</sup> (1982), comenta que pulava o muro<sup>59</sup> escondida do pai e da mãe para se movimentar no terreiro vizinho do famoso babalaô João da

---

57 “Deparo-me, nesse momento, com a complexidade do sistema de identificação étnico-racial no Brasil, considerado como fluido e ambíguo, segundo estudiosos como: Wood e Carvalho (1994), Schwartzman (1999), Petruccelli (2000), Andrews (1998) e Osório (2003), dentre outros, como nos aponta Trinidad (2011, p. 61). Os critérios utilizados, principalmente pelos censos, como o IBGE, partem de uma ‘combinação de elementos da aparência – cor da pele, traços corporais (formato do nariz e dos lábios, tipo do cabelo), origem regional e social’” (Rocha, 2007, p. 672 *apud* Trinidad, 2011, p. 61). Em consequência, nesta chamada ‘aparência geral’, as três grandes zonas de cor – preta, parda, branca – possuem fronteiras fluidas, como afirma Osório (2003, p.23 *apud* Trinidad, 2011, p. 61), ao final, o que importa é ‘[...] a capacidade de apreender a situação do indivíduo classificado em seu microcosmo social, no contexto relacional que efetivamente conta na definição da pertença ao grupo discriminador ou discriminado’. Reforço, a partir disso, que hoje, a discussão sobre identificação étnico-racial se dá em termos de reconhecimento social” (Moreira, 2016, p. 58).

58 Trechos dessa entrevista aparecem no documentário *Eros Volússia, a dança mestiça* (2019, min 14).

59 No mesmo artigo de Carlos Maul (1934, p. 9), ela também dá esse testemunho, indicando a pouca idade que tinha: “– Eu nasci defronte a uma macumba célebre, a macumba do João da Luz. Com quatro anos de idade fugia de casa para ir dançar no terreiro”.

Luz, tal era a fascinação que sentia pelos ritmos que de lá vinham. Sua experiência, nesse aspecto, se deu fora do âmbito familiar. Ela, em seu livro, diz que teve formação católica e afirma que foi pela arte que teria se apaixonado, estudado e incorporado ritmos e movimentos africanos, vivenciados tanto no terreiro mencionado quanto no meio humilde em que viveu, “entre as capoeiragens cotidianas no Morro da Mangueira e os batucagés nostálgicos de Cascadura” (Volússia, 1983, p. 38).

Em *Sublimação*, de 1938, se o tema da pobreza, que já aparecia em todos os outros livros de Gilka, aqui retorna com mais ênfase, vem também a necessidade de compor trazendo a temática “racial” de maneira mais direta, influenciada pela carreira afirmativa da filha, a quem acompanhou e deu suporte desde o início e que já se encontrava em plena ascensão naquele momento. É o que acontece em “Bahia” (“de igrejas, feiras e candomblés”), “Negra baiana” (“que a todos prometes / o auxílio de ‘guias’”); “Mocambos do Recife” (“quantos poetas espontâneos / e magníficos cantores, / pais e filhos de xangôs!...”), “Samba” (“em meio aos terreiros / teu vulto mareja”) e em poemas de amor, como “Momento supremo” (“esmaga-me a alma / em tuas mãos morenas”) e “Canção tropical” (“Moreno / dos meus zelos e cuidados”).

Ainda no segundo livro, *Estados de alma*, essa negritude teria se apresentado no poema “Cabelos negros”, dedicado a Rodolfo Machado, quando ela diz:

[...]  
e teu cabelo, como por encanto,  
avulta, cresce tanto  
que largo, longo, perfumado e quente,  
da forma as curvas me acompanha;  
[...]  
A tua cabeleira é uma negra urdidura.  
(Machado, 2017a, p.142-143).

E *Meu glorioso pecado*, especificamente em “O grande amor”, é o livro em que esse corpo negro, objeto do desejo da mulher, aparece de forma prolongada, muito focada na representação pelos cabelos e pelos olhos. Aliás, essa fascinação erótica e amorosa pelas metáforas, símiles e metonímias que os cabelos sugerem é recorrente. É interessante que isso também tenha se processado na carreira de Eros, na dança.<sup>60</sup> Em depoimentos, ela diz: “Nas minhas danças, os olhos, a boca, os cabelos, e principalmente as mãos tiveram sempre papel

---

60 Quando estive na França, recebeu alguns comentários na imprensa: “Se a fortuna de alguém estivesse nos cabelos, a de Eros Volússia estaria amplamente assegurada por sua luxuriante cabeleira que se esvoaça num ritmo agitado” (*Époque apud* Volússia, p. 83). “Paris adora as frases de sensação. Um jornalista perguntou a Eros porque tinha cabelos tão grandes. Ela disse: ‘Porque o samba se dança com os cabelos’” (*O cruzeiro*, 4 dez. 1948, *apud ibidem*, p. 86).



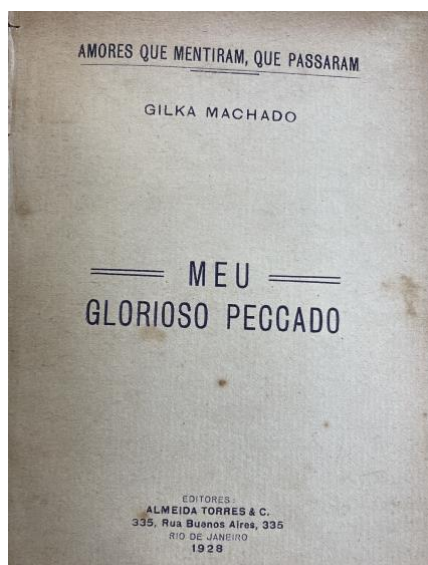
preponderante” (Volússia, 1983, p.139). Pois são exatamente essas quatro partes do corpo, acrescidas de uma até então inédita, que serão temas dos poemas de Gilka, a serem esmiuçadas na parte que pretendo analisar mais detidamente: “Meu grande amor”, de *Meu glorioso pecado*.

## 2.3 *Meu glorioso pecado*

O livro de Gilka a ser aqui analisado foi a sua quarta publicação. O percurso de 21 anos que a poeta segue para nele chegar, desde o seu primeiro poema tornado público, mostra o amadurecimento de um impulso lírico que teria sido marcado por uma modificação na vida social e política. Por um lado, a consagração literária; por outro, a intensificação da instabilidade financeira gerada pela viuvez, bem como a consciência de contar com uma respeitabilidade dúbia. Tudo isso interferiu na forma como *Meu glorioso pecado* veio à tona em 1928.

### 2.3.1 A primeira edição

Figura 5 – Capa da 1ª edição de *Meu glorioso pecado*



Fonte: Biblioteca Brasileira  
Guita e José Mindlin.

Em 19 de junho, no periódico *A Esquerda*, temos um anúncio que comenta: “os editores aprimoraram a confecção dando-nos os deliciosos versos de Gilka Machado num volume de luxo sóbrio” (*Meu glorioso...*, 1928). Em 21 de junho, uma nota no *Correio da Manhã* menciona que ele teria acabado de aparecer, o que nos atualiza sobre o mês desse lançamento (Livros Novos, 1928). A apreciação do livro, para o leitor comum e para o pesquisador, conta com algumas dificuldades resultantes de problemas nas edições de sua *Poesia completa*. Foram três edições lançadas, respectivamente, pela Editora Cátedra, em 1978, pela Léo Christiano Editorial Ltda., em 1992, e pela V. de Moura Mendonça – Livros (Selo Demônio

Negro), em 2017. Ao que tudo indica, as duas últimas são baseadas na primeira, reproduzindo seus problemas.

Figura 6 – Ilustração da primeira parte de *Meu glorioso pecado*

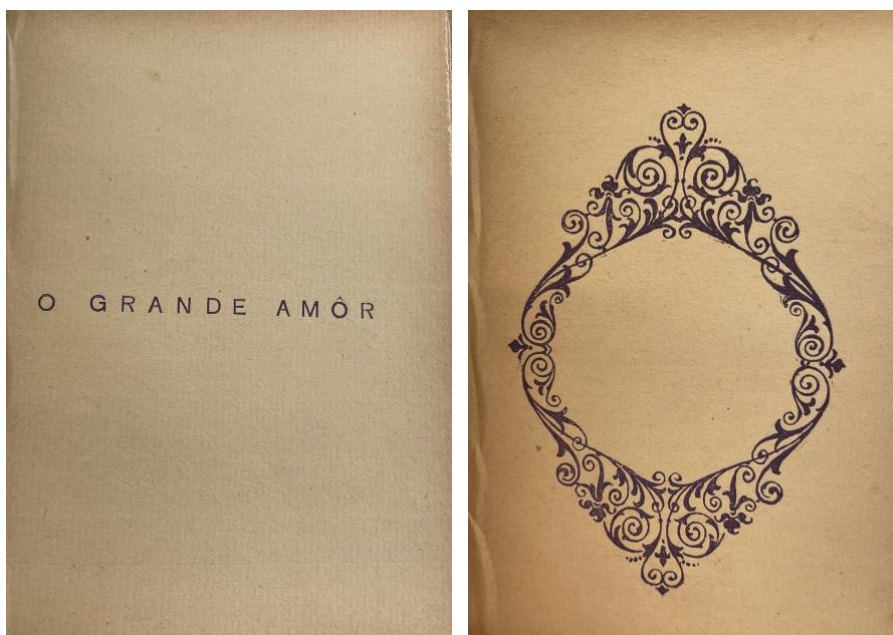


Fonte: Biblioteca Brasileira  
Guita e José Mindlin.

bem diferentes entre si, uma para cada parte (a segunda parte tem o título numa página e a ilustração na página seguinte).

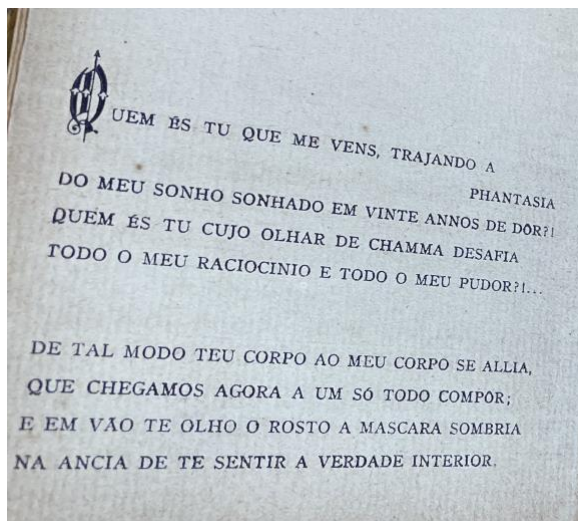
Eros Volússia, em seu livro *Eu e a dança*, relata que esse *Poesias completas* não teria sido editado ao gosto de sua mãe e que teria saído “com muitos erros” (Volússia, 1983, p. 164). No que se refere à parte que reconstitui o livro de 1928, ao fazer o cotejo com o livro original, pela Almeida Torres & C., percebem-se duas questões significativas que escaparam em sua transposição. A primeira seria que o livro, de título *Meu glorioso pecado* e subtítulo *Amores que mentiram, que passaram*, tem uma estrutura dividida em duas partes contrastantes: uma que repete o subtítulo da capa “Amores que mentiram, que passaram” e outra chamada “O grande amor”. Ambas são apresentadas com os subtítulos centralizados em uma página exclusiva, e acompanhadas por duas ilustrações

Figura 7 – Título e ilustração da segunda parte de *Meu glorioso pecado*



Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Figura 8 – Primeiro poema da primeira parte de *Meu glorioso pecado*



Fonte: Biblioteca Brasileira  
Guita e José Mindlin.

Esse binarismo estrutural não foi reproduzido na edição da Cátedra, que colocou apenas o primeiro subtítulo, deixando o segundo, “O grande amor”, como se fosse o título do primeiro poema dessa parte apenas. Na realidade, nenhum dos poemas de ambas as partes recebeu títulos, nem dedicatórias, eliminando assim as quebras ostensivas entre eles e tornando mais fluida suas interligações. Para garantir o entendimento de transposição de um poema a outro e de uma parte a outra, dois procedimentos foram adotados no livro original: a primeira parte apresenta dezessete

poemas, todos em caixa alta, com a primeira letra de cada poema com uma fonte especial, estilo *Art Nouveau*; a segunda parte apresenta quinze poemas, todos em caixa alta e baixa e letras itálicas, com um travessão no final de cada poema. A diferença entre “Amores que mentiram, que passaram” e “O grande amor”, seu caráter dual e independente permitiu que as partes fossem, inclusive, vendidas separadamente.

Encontram-se, no mesmo ano, documentados na Hemeroteca digital, anúncios de jornais em que apenas “O grande amor” estaria sendo oferecido: “Gilka Machado / O grande amor / 2ª parte dos AMORES QUE MENTIRAM QUE PASSARAM – um bello vol. 3\$000” (*O Jornal*, 14 out. 1928). Mais abaixo, no mesmo anúncio, o volume completo *Meu glorioso pecado* aparece com o preço de 4\$000. Essa dupla estreia foi explicada por Nestor Vitor, num artigo de 8 de julho de 1928, em *O Globo*:

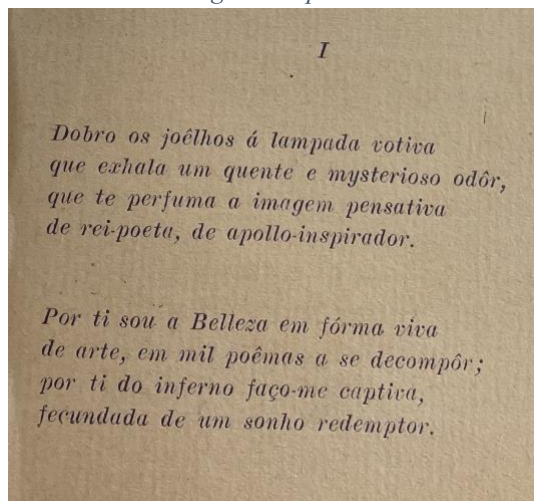
O último livro de versos publicado sob o nome *Poemas*, de Dona Gilka Machado, saiu em 1928. Antes de vir sob este título aparecera já bipartido em anterior edição que não li.  
[...] contra vontade sua tais versos apareceram assim separados em dois tomos. Trata-se de dois poemas ligados, íntima e essencialmente, pelo seu assunto. Como tais, deviam por conseguinte vir juntos.

Outra confusão surgida nessa transposição para as edições de poesia completa aconteceu com o uso de uma epígrafe como se fosse título. Consultando o original vemos que *A vez primeira em que fitei Tereza...* aparece escrita em itálico, posicionada na parte superior do poema e alinhada à direita, como é característico de epígrafes. Na *Poesia completa*, o famoso verso de Castro Alves foi erroneamente colocado como título do poema que segue. Além disso, duas estrofes que dariam sequência a poemas já começados anteriormente foram consideradas no sumário por duas vezes e no corpo do texto uma única vez, como se fossem novos poemas atrapalhando sua leitura e compreensão.

No caso do livro original, em especial, a problemática se intensifica também, para o leitor/pesquisador, pelo fato de a cópia feita em PDF pela Brasileira Digital, com o intuito de apresentar a obra como domínio público, ter sofrido uma inversão de páginas no processo de montagem do arquivo, o que embaralhou os poemas, misturando o começo de alguns na página à esquerda com o término de outros diferentes na página à direita. Para salvaguardar os direitos, a pedido dos herdeiros, a Brasileira Digital retirou de circulação na rede as cópias feitas de todos os livros originais de Gilka Machado, incluindo esse. Com isso, a correção do arquivo embaralhado deixou de ser relevante para a instituição. Porém, os arquivos continuam à disposição na internet, pois, na ocasião, já se haviam espalhado sem a devida autorização. Desse modo, a única maneira de fazer corretamente o cotejo de *Meu glorioso pecado* é tendo acesso ao livro físico, o que pode ser feito solicitando uma visita à Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Analisando o livro, chama a atenção o fato de todos os textos virem posicionados da metade da página para baixo, deixando sempre a parte superior em branco, o que pode sugerir que esses versos de amores e de amor estejam numa posição terrena que, apesar de rebaixada, sustentaria a vida espiritual. Também é inesperado o fato de todo o livro ter sido impresso com uma tinta de tonalidade roxa escura, em vez do tradicional preto. O roxo (juntamente com o branco e o verde) seria a cor adotada pelas *suffragettes* britânicas e americanas, desde junho de 1908, uma cor que permaneceu simbólica para o feminismo e sua luta. As ilustrações também trazem signos expressivos para contrapor as duas partes. A primeira, em um estilo tribal, que

Figura 9 – Primeiro poema da segunda parte de *Meu glorioso pecado*



Fonte: Biblioteca Brasileira  
Guita e José Mindlin.

fala de amores no plural, com a característica de serem passageiros, casuais, vem apresentada por uma figura cheia de linhas retas, formando muitos triângulos e alguns retângulos, envolvendo o subtítulo, que ficaria preso entre suas figuras, bem no centro. A segunda, em estilo *Art Nouveau*, que fala do amor singular, aquele que se mantém a longo prazo, sempre lembrado, a grande referência de uma vida, vem acompanhada de uma figura com linhas curvas, criando ornamentos em torno de um centro oval, que lembram a moldura de um quadro ou espelho, inesperadamente sem nada preenchendo esse vazio, mas com a sugestão de que lá estaria “O grande amor” apresentado na página anterior.

Tal sobreposição nos remete a interpretações psicanalíticas ou filosóficas<sup>61</sup> de que o grande amor seria uma projeção de nós mesmos, por isso a moldura que pode ser de um espelho. Aqueles amores plurais podem ser lidos como parte da realidade, encontros, esbarrões de subjetividades diferentes e que não se misturam, aliados à interação das retas, que se tocam fazendo muitos desenhos, enquanto o amor singular seria uma ilusão que se imagina em torno de curvas, também criando formas, mas uma construção tão poderosa e plena que, ou não existiria, ou não poderia ser enquadrada pelo espelho. Do ponto de vista formal, dos dezessete poemas dos amores que passam, doze são sonetos, uma forma mais rígida, que articula a razão em sua estrutura, ao passo que dos quinze poemas da segunda parte, somente cinco são sonetos, materializando o grande amor em uma composição mais livre. O uso de caixa alta dá ao primeiro grupo também uma dureza, a eloquência de uma voz gritante, muito mais presa dos preceitos sociais, enquanto o segundo grupo seria mais fluido, mais suave na caixa baixa, escorregadio no itálico, como um sussurro que, consciente de sua potência, não precisa gritar, apenas segue como um rio de água corrente e vigorosa em suas profundezas.

Todos esses detalhes dialogam com o intenso investimento poético dos versos em sensações, som, olfato, tato, imagens, englobando a cor, o tamanho, estilo etc., tudo contribuindo para um efeito combinatório. Não temos registro se e quanto a poeta teria negociado essas escolhas, o que se espera de uma parceria respeitosa. Porém, segundo Nestor Vitor, Gilka já teria tido problemas com os editores desse livro, que interferiram, à sua revelia, até no título, mudando-o para *Poemas* e imprimindo-o assim sem a sua autorização, o que teria

---

61 Bataille (2013, p. 53) afirma: “o erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Enganamo-nos quanto a isso porque ele busca incessantemente *no exterior* um objeto de desejo. Mas esse objeto responde à *interioridade* do desejo. A escolha de um objeto depende sempre dos gostos pessoais do sujeito: mesmo se ela recaia sobre a mulher que a maioria teria escolhido, o que está em jogo é muitas vezes um aspecto inapreensível, não uma qualidade objetiva dessa mulher, que não teria talvez, se não tocasse em nós o ser interior, nada que nos forcesse a preferi-la. Numa palavra, mesmo sendo conforme àquela da maioria, a escolha humana ainda difere daquela do animal: ela faz apelo a essa mobilidade interior, infinitamente complexa, que é própria ao homem”.

sido corrigido apenas na terceira tiragem. Tudo indica que o título *Meu glorioso pecado*, que assume e eleva o pecado a um estatuto de grandeza, tenha amedrontado os editores em suas perspectivas de vendas: um título neutro como *Poemas* poderia atrair gregos e troianos.

De qualquer forma, esse foi o livro que ouriçou os leitores naquele fim da década de 1920. Por um lado, alguns dos poemas da primeira seção já haviam sido publicados isoladamente e com títulos antes,<sup>62</sup> e a aparente autonomia das partes concorre para a suposição de que tais poemas podem não ter sido escritos, a princípio, atados ao conjunto. Ao compô-los no livro, os títulos foram retirados, sem prejuízo nenhum, muito pelo contrário, já que eles reafirmavam didaticamente alguma ideia que poderia ser decomposta diretamente da leitura dos versos. Por outro lado, os poemas da segunda parte, não antecipada em periódicos, dão a impressão de uma produção contínua, já pensada em conjunto, tal a interdependência das partes, ambas se comunicando umas com as outras.

### 2.3.2 Falta, gozo e ciúme: amores que passam

Abrindo o livro, temos o soneto alexandrino “Quem és tu que me vens trajando a fantasia”, antes intitulado “Noite de Carnaval”, agora sem título. Na ausência deles, os poemas serão referenciados ou pelo seu primeiro verso ou pelo número da sequência em que aparecem. Trata-se de uma “paixão de um dia” de Carnaval, num movimento de atração e mistério, de “doce agonia”, pois que diante de um desconhecido com uma “máscara sombria”. No entanto, esse desconhecido traja a fantasia de um “sonho sonhado em vinte anos de dor”. Desse ambiente embriagador regado a éter, vêm, em seguida, os “sonhos orientais” dos sultões, em outro soneto, desta vez decassílabo. “Mal assomou à minha ansiosa vista” é um convite a provocações em movimento. O esmagamento da mulher feito pela dominação masculina nesses países árabes é contrabalançado pela sexualidade distinta de sua *ars erotica*. Foucault nos diz que as nações árabes muçulmanas, assim como China, Japão, Índia e Roma, estão imbuídas de uma *ars erotica* em contraposição à nossa *scientia sexualis*. Se nesta há, para saber a “verdade do sexo”, a noção de expurgo do pecado pela confissão,

Na arte erótica, a verdade é extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência; não é por referência a uma lei absoluta do

---

62 Dos sonetos da primeira parte, foram publicados isoladamente (ou em pequenos grupos), por exemplo, em periódicos cariocas como *Gazeta de Notícias*, RJ (“Noite de carnaval”, “Revelação”, “Dualidade”, 23 mar. 1924) e *O Brasil*, RJ (“Genuflexão”, 8 mar. 1924; “Olhos morrentes”, 24 out. 1924; “Paradoxal”, 5 jun. 1923; “Beijando beijos”, 26 jul. 1925).

permitido e do proibido, nem a um critério de utilidade, que o prazer é levado em consideração, mas, ao contrário, em relação a si mesmo: ele deve ser conhecido como prazer, e portanto, segundo sua intensidade, sua qualidade específica, sua duração, suas reverberações no corpo e na alma. Melhor ainda: este deve recair, proporcionalmente, na própria prática sexual, para trabalhá-la como se fosse de fora para dentro e ampliar seus efeitos. Dessa forma constitui-se um saber que deve permanecer secreto, não em função de uma suspeita de infâmia que marque seu objeto, porém pela necessidade de mantê-lo na maior discrição, pois segundo a tradição, perderia sua eficácia e sua virtude ao ser divulgado. A relação com o mestre detentor dos segredos é, portanto, fundamental; somente este pode transmiti-lo de modo esotérico e ao cabo de uma iniciação em que orienta, com saber e severidade sem falhas, o caminhar do discípulo. Os efeitos dessa arte magistral, bem mais generoso do que faria supor a aridez de suas receitas, devem transfigurar aquele sobre quem recaem seus privilégios: domínio absoluto do corpo, gozo excepcional, esquecimento do tempo e dos limites, elixir de longa vida, exílio da morte e suas ameaças (Foucault, 1977, p. 57).

Desse modo, o *frisson* gerado por outra forma, menos neurótica, de envolvimento sexual habita o poema simplesmente pela referência comparativa de invocação aos rajás, não sendo necessário descrever as carícias, mas sugerindo-as:

Mal assomou à minha ansiosa vista  
o teu perfil que invoca o dos rajás  
senti-me mais mulher e mais artista,  
com requintes de sonhos orientais.

Do teu amor à esplêndida conquista,  
Minha carne e minha alma são rivais:  
far-me ei a sempre inédita, a imprevista,  
para que cada vez me queiras mais.

Feitas de sensações extraordinárias,  
aguardam-te em meu ser mulheres várias,  
para teu gozo, para teu festim.

Serás como os sultões do velho oriente,  
só meu, possuindo, simultaneamente,  
as mulheres ideais que tenho em mim... (2º poema, 1ª parte. p.274-275).

Nele, uma abordagem fantasiosa da mulher desvia o caminho poligâmico oriental, que privilegia unicamente o homem, ao trazer uma inesperada tática de autodivisão da voz lírica em várias outras mulheres, já assumindo a separação cristã de alma e carne (“minha alma e minha carne são rivais”), mas indo além: “as mulheres ideais que tenho em mim”, apesar de rivais, atuam juntas para prender o homem (“só meu”) pela surpresa, impedindo o tédio normalmente associado à manutenção de um mesmo parceiro por um tempo prolongado. Essa tática nos remete à famosa e poderosa narradora oriental que, para não ser morta, impede a satisfação

plena do homem deixando sempre um gatilho suspenso, que precisará de mais um dia, e mais um dia, e mais um dia de inesgotável imaginação criadora, prendendo o sultão por 1001 noites, sempre diferentes. Aqui, em nossa cultura desigual de gênero, o desinteresse, a traição, o abandono teriam para a mulher, da mesma forma, o peso da morte, exigindo artifícios no seu enfrentamento. Em apenas quatorze versos, com rimas em ‘-ás’, “-ais”, “-árias”, que por seis vezes ecoam e se associam à ideia de prolongamento plural, Gilka provoca a imaginação do leitor, sugerindo um sem número de abordagens renovadas pela fantasia sexual criadora de uma arte feminina: “mais mulher e mais artista”. Insinua também, jogando a atenção para a escrita, que essas fantasias, vindas de “mulheres várias”, criadas pela autora e direcionadas ao sultão, passearão, no decorrer do livro, por “eus líricos femininos vários” a serem lidas pelos “sultões vários” que habitam os leitores.

O terceiro, outro soneto decassílabo, e o quarto poema, esse com sete estrofes irregulares, se diferenciam dos anteriores ao trazer um encontro impossível que se concretiza somente na imaginação. No “Em cautelosos passos, os passantes”, os olhos do par enamorado são comparados a “duas estrelas fulgurantes”, que o julgamento de tais passantes, a rir com malícia, conclui estarem “muito unidas”, “são amantes”. No entanto, o sujeito lírico feminino confessa que estariam iludidos e que tais estrelas “juntas no deserto do ar” teriam uma “distância infinita e milenar”, sozinhos sem nunca poderem se encontrar. Aqui, Gilka expõe os maledicentes, que se antecipam julgando fato aquilo que estaria apenas no horizonte do desejo, revelando o quanto seria indiferente a essa moral sufocante o seu *status*: pecado pensado ou pecado consumado, pecado igual.<sup>63</sup> As seis rimas em “-ar” do soneto entrelaçam-se com o poema seguinte, “Há lá por fora um luar”, todo construído em torno da imagem do luar. Nele, a imaginação vem instigada pela lua que, comparada à cocaína, “etéreo tóxico entorpecente”, “desce numa poeira fina” e “os seres a todos alucina”. De modo parecido com o poema da Scheherazade brasileira, o homem aqui é servo e senhor, e o desejo carnal aliado à paixão tem a importância alçada a algo que vale a vida e a morte, reafirmando Bataille no encontro de Eros e Thánatos que o erotismo promove. Na poética de Gilka, de maneira geral, até seu quarto livro, não temos a descrição do ambiente que envolve os atores, ficando suspenso se estão num pequeno vilarejo ou numa grande capital, como o Rio de Janeiro. Nesse poema, no entanto, a

---

63 Essa crítica remete-nos a um policiamento da nova pastoral cristã: “Uma dupla evolução tende a fazer, da carne, a origem de todos os pecados e a deslocar o momento mais importante do ato em si para a inquietação do desejo, tão difícil de perceber e formular [...] o sexo é açambarcado e como que encurralado por um discurso que pretende não lhe permitir obscuridade nem sossego” (Foucault, 1977, p. 23-4).



comparação feita com o entorpecente pó branco<sup>64</sup> quebra indiretamente o ambiente tradicional das imagens refugiadas unicamente na natureza, acenando-nos a modernidade dos costumes próprios de quem habita a capital.

Seguem-se então, do quinto ao 17º poema da primeira parte, outros nove sonetos decassílabos, entremeados por formas livres no 12º, e do 14º ao 16º poema, finalizando com outro soneto. Nessa sequência os temas voltam e se embaralham, assumindo novas configurações. São recorrentes as imagens naturais da lua, do mar, do vento, da noite – e do corpo que se transfigura nessa natureza, cheio de sensações antitéticas (“divino pecado”, “prazer tristonho”, “sem te possuir sou toda tua”) e muito representado pelos olhos, pelos cabelos e pelas mãos. No sétimo poema, “Teus lindos cravos como vieram cheios”, o ambiente oriental reaparece na figura dos cravos simbolizando o cheiro do homem desejado:

Ponho-os entre os cabelos, sobre os seios,  
por todo o corpo, em mórbido prazer.

Finalizando:

sonho-te, sonho todo um reino antigo,  
sonhando-me a rainha de Sabá.<sup>65</sup> (7º poema, 1ª parte, p. 279)

Já o tema da dualidade carne/alma, como duas facetas internas rivais que competem, reaparece no nono poema:

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. (9º poema, 1ª parte, p. 280)

---

64 “Do pós-guerra a pelo menos meados dos anos 20, o mundo pareceu se entregar a um alegre programa suicida, à base de éter, cocaína, morfina, heroína e ópio” (Castro, 2019, p. 248). “[...] a presença da cocaína na cidade se intensificou logo depois do conflito, quando os rapazes da sociedade voltaram a viajar para Paris e Londres, e espalhou-se por todas as camadas com a chegada em massa de moças da Europa Central, via Buenos Aires, pelos agentes do “tráfico de brancas”. Para outros observadores, inclusive Lima Barreto, dois terços das prostitutas do Rio em 1920 usavam cocaína. Em certo momento da madrugada, com os *rápidos* em lugar incerto, a maneira infalível de conseguir cocaína era com elas. Mas vendia-se também nas farmácias de plantão, em ruas menos concorridas [...]. Um dos primeiros lugares onde a cocaína teve trânsito livre no Rio foi o Assírio, frequentado por jornalistas, políticos, artistas, homossexuais e prostitutas. Mas rapidamente chegou às toaletes dos teatros, das sorveterias e até dos salões de manicure, cujas profissionais sempre tinham um pouco para ‘ceder’ às clientes – mulheres de todas as idades também já a estavam consumindo” (*ibidem*, p. 250-1).

65 Sabá teria aparecido em escrituras sagradas de diferentes reinos e religiões como a soberana do reino mais poderoso da parte meridional da península arábica, envolvendo Etiópia e Iêmen.

Essa mulher etérea, o sujeito feminino lírico traz “no sangue assim como uma tara”, invertendo a qualificação social que normalmente enquadra a carnal como mácula, resguardando a espiritual como pura, desviando ou revelando talvez a preferência do homem na mulher, cujo lado sensual perde para o seu lado casto. A atitude masculina está aí impregnada de moralismo ascético, ao passo que a mulher se mostra acima dessa limitação. Tal dualidade (título anteriormente dado ao poema) não se resolve, caindo no ciúme:

E, ó meu amor, que ciúme dessa estranha,  
dessa rival que os dias me acompanha,  
para ruína gloriosa de mim mesma! (9º poema, 1ª parte, p. 280)

O ciúme, aliado ao desentendimento, reaparece outras vezes, como no 13º poema, quando dois enamorados até então calados quebram o silêncio e passam a se relacionar:

Trocamos o vocábulo e (oh! tristeza)  
Quantas injúrias, que contradição  
nessas palestras de alma em ciúme acesa! (13º poema, 1ª parte, p. 282)

No 16º poema, longo com dez estrofes irregulares, um ritmo mais envolvente, pois que menos marcado, parece tomar a volúpia dos encontros para dentro da cadência e da fluidez do texto, procedimento que vai se impor sem quebras na segunda parte do livro. Impelida pelas doze badaladas da meia-noite, começa a descrição do idílio carnal:

[...]  
É meia noite, a hora em que nos amamos,  
a hora do ser e do não ser,  
do ódio e do amor, do idílio e da cilada,  
a hora em que a existência está parada  
para a morte viver. (p. 285)

Porém, na quinta estrofe, o ciúme assoma:

[...]  
Nossas vidas se consomem, às chamas  
de um ciúme absurdo, de violências cheio,  
se te repilo logo após te anseio,  
se me repeles logo após me chamas. (16º poema, 1ª parte, p. 286)

Outro poema expressivo de amores casuais, que frequentemente deixam a mulher em compasso de espera, de saudades e de revolta pela impressão de ter sido usada, é o décimo, “Se te injuriei, por uma rebeldia”. Nele o eu feminino o acusa de, com “perversa hipocrisia”, ser “alma volúvel, alma fria”:

Pensa que, só por teu sabor de um dia  
– glória de uma conquista singular –  
minha vida perdeu toda a alegria,  
é uma morte que vivo devagar. (10º poema, 1ª parte, p. 280)

O homem que experimenta e sai, deixando a mulher, ao contrário, enlevada, presa na memória do encontro, é recorrente:

[...]  
se viesses, meu selvagem,  
com teu querer imperativo e rudo (4º poema, 1ª parte, p.276);

Nem um adeus! O teu amor partia  
sem que os olhos voltasses para trás... (6º poema, 1ª parte p.278);

Foges de mim, do meu olhar febreiro,  
Numa aparência de ódio falso e vão (11º poema, 1ª parte, p.281);

Veio-te a saciedade do desejo;  
Teceu o fado os labirintos seus... (14º poema, 1ª parte, p.283);

Sei que te tenho de maneira linda  
e que te anseio mais,  
a te esperar ainda,  
na certeza de que não chegarás (16º poema, 1ª parte, p.286);

Em teus momentos de lubricidade,  
beijarás outros lábios, com saudade  
dos beijos que roubei de tua boca (17º poema, 1ª parte, p. 288);

Desfez-se o encanto,  
fugiste (12º poema, 1ª parte, p.282);

Nesse, de quatro estrofes irregulares e versos brancos, de uso raro na poesia de Gilka, o homem aparece comparado ao sol, que a todos doura:

És como o sol que, ao mesmo tempo,  
doura as montanhas e as valas,  
as alturas perfumadas  
e as profundas infectas,  
por todos se distribuindo,  
sem que se detenha  
em alguém. (12º poema, 1ª parte, p. 281)

Esse homem também é comparado a Eros e o eu feminino a Psiquê, que procurando descobrir o mistério escondido em suas máscaras quebra o encanto, sendo punida e gerando arrependimento. Mas a mulher, apesar de não tender à volubilidade, sabe também ser crítica e repelir o homem quando a ilusão se desfaz na realidade, como aparece no 15º poema:

no tempo em que te não via  
eu era bem mais feliz...

[...]

mas, ao teu lado, querido,  
que saudade da saudade!...

(15º poema, 1ª parte, p.284)

Esses olhares mostram uma diferença da representação da mulher finissecular decadentista, inspirada por Baudelaire e suas *Flores do Mal*, que a pintaram como “agente, dominadora do ato sexual, trazendo para a literatura a figura de *femme fatale*” (Costa, s.d.). Juliana Pegas Costa, ao analisar essa influência no Brasil, indica a apropriação sensual da fêmea devoradora e cruel por autores como Raimundo Correia e Olavo Bilac (em poemas, como “Abyssus”, Soneto XIV, “Na Tebaida”, “O sonho de Marco Antônio”, “Medalha antiga”), recorrendo às faces de Salomé, Cleópatra, a mulher sereia, a mulher vampira e a esfinge. Na entrevista à sua filha, concedida antes de morrer, Gilka aponta esses dois poetas brasileiros como influências diretas e conscientes.<sup>66</sup> De fato, a imagem da serpente e outras de poder tentador, que ligam a mulher ao Mal, são incorporadas em diversos poemas de sua trajetória anterior; inclusive Salomé é reverenciada na abertura de *Mulher nua*, de 1922. No entanto, pela ótica feminina, a figura bíblica é apresentada, não como assassina, mas empenhada em imortalizar o Amor pela nudez<sup>67</sup> e, nesse caso, em chave metalinguística.

Prosseguindo nessa linha, nos “Amores que mentiram, que passaram”, esse Mal afeta o casal de maneira recíproca, na dor e no ciúme, e a culpa original não é apontada como sendo da mulher, mas como algo que lhe é imputado de fora para dentro e, muitas vezes, enquanto condição intensificada pela crueldade do homem, e não o oposto, como atestam os versos citados em que a sensação de ser usada e descartada toma vulto.

Ao terminar essa sequência de poemas, tão cheios de ardor quanto desenganos, expressando as dificuldades e potências das paixões passageiras no embate sensual de mulheres e homens, pelo olhar feminino, o leitor encerra um ciclo que o conduz ao outro, seu contraste: o dos poemas do grande amor. Angélica Soares (1999, p. 110), em *A paixão emancipatória*, sem mencionar a divisão do livro, suprimida nas edições de poesia completa, quando analisa alguns dos poemas da parte que virá, percebe uma transição de um discurso com marcas de

---

66 “Tem me classificado de influenciada por tantos poetas nacionais e estrangeiros que cheguei a pensar não ser eu mesma. Os estrangeiros que diziam influenciar-me eu ainda não os havia lido, e se algum poeta nacional tivesse me influenciado seriam os que eu mais admirava: Castro Alves, Bilac e Raimundo Correia” (Volússia, 1983, p. 161).

67 “Dança, porém, não como a Salomé da lenda, / a lírica assassina; / dança de todo nua, / mas que seja a nudez da dança tua / a imortalização do teu Amor!” (Machado, 2017a, p. 216).

divisão entre carne e espírito, desejo e sua rejeição (“ruína gloriosa de mim mesma”) para um momento em que

a escrita literária, centrada na vivência da liberação do corpo feminino, aponta, então, para um dos caminhos de construção da identidade e de afirmação social da mulher: o caminho de fruição do prazer, como forma de descobrir-se e de descobrir o mundo, fortalecida pelo respeito à sua individualidade e à igualdade de direitos.

### 2.3.3 A língua no corpo, coração e Deus: o grande amor

Nesse agrupamento de versos na segunda parte do livro, a sensação é de, pouco a pouco, sermos arrastados musicalmente por uma correnteza enérgica contínua, sem acidentes, especialmente se a leitura for feita em voz alta, concretizando os sons nela contidos. A poeta chega ao ápice da vertigem amorosa quando se concentra no amor singular, na continuidade a longo prazo do Um com o Outro, própria do “erotismo de corações”. Independentemente de o homem amado estar ou não com a mulher, ter ou não uma relação estável com ela, o sentimento e a fantasia perduram num estado revestido de contínua excitação. É aqui que o corpo toma vulto, se assanha, se encanta, e passa a impregnar todos os versos; corpo físico e corpo do texto se alinham. Como disse Sylvia Paixão (1995) a respeito de Gilka (p. 135), a sua poética se dá “no sentido de promover a ressurreição do corpo” para “conciliar o instinto de morte com o instinto de vida” (p. 164), e recorrendo a Bataille afirma:

[...] porque o corpo é a mais alta expressão de que somos seres descontínuos e incompletos, à procura da outra metade perdida. No momento em que nascemos, a união se rompe e a continuidade se desfaz. A separação e a ausência são formas de se individualizar, e nós temos medo dessa individualização que atesta a nossa descontinuidade (*apud ibidem*, p. 136-7).

Essa parte do livro, com quinze poemas, começa com o eu lírico feminino voltado para si mesmo, aquela que ama, daí saindo para um movimento de busca entrelaçando o outro, o homem amado (“apolo-inspirador”), até voltar, no último poema, para si mesma novamente. No início dessa estrutura circular, ela se apresenta em um soneto, justificando metalinguisticamente a empreitada de cantar esse amor “em mil poemas a se decompor”, trazendo o impasse moral religioso (“penso na culpa desse amor”), que ela contorna, redime, elevando-o ao “grande amor que fez do nada um deus”. No exemplo seguinte, “Trazes do Oriente”, recupera a *ars erotica* oriental que envolve o amado, antes sugestão, agora

apresentado diretamente como “a alma lendária do rei Schariar”, e ela “a Scheherazade tua”. Nele, já se inicia, ainda que de forma parcial, a descrição de partes do corpo amado, ao que tudo indica, um corpo negro (“dois olhos de treva mal abertos”, “cabeleira elastecente / que em seus crespos anéis sugere o corpo do ar”), e, no terceiro “Tu passaste a sorrir para minha agonia”, menciona algumas de suas características apaixonantes, como a alegria que, atada ao sorriso da boca, tocava sua alma: “linda boca de alegria rica”.

Nos próximos seis poemas do conjunto, essa mulher estabelece um verdadeiro passeio sensorial pelas partes do corpo do homem, a serem comentadas pedaço por pedaço, cada um em um poema:

1) cabelos:

Negra, desse negror belo e medonho  
com seus anéis nervosos, serpentinos,  
tua cabeça um ninho de áspides suponho.<sup>68</sup>

Teus cabelos embriagam-me o desejo  
e são tão úmidos e doces  
como favos de mel para meu beijo (4º poema, 2ª parte, p. 292);

2) voz:

se mergulhasse as mãos na tua voz,  
para sempre as teria encharcadas de aroma,  
incendiada de sóis. (5º poema, 2ª parte, p. 295);

3) boca:

Beijas-me tanto, de uma tal maneira,  
boca do meu Amor, linda assassina,  
que não sei definir, por mais que o queira,

---

68 Esse terceto, que abre o quarto poema de “O grande amor”, possibilita diferentes leituras. Pelo fato de Gilka recorrer, em vários momentos, a inversões sintáticas, provavelmente na busca de efeitos sonoros na composição das rimas ou métrica, a palavra “negra” pode ser lida como adjetivo que modifica o substantivo feminino “cabeça”, da seguinte maneira: suponho (ser) um ninho de áspides (a) tua cabeça negra, desse negror belo e medonho, com seus anéis nervosos, serpentinos. Essa interpretação tomada aqui segue a impressão já comentada de que o agrupamento “O grande amor”, em sua estrutura, foi feito de forma contínua, com a manutenção de um mesmo “eu lírico”, ou com desdobramentos desse mesmo eu, diferentemente da parte anterior, que sugeria poemas com vários eus líricos destacados entre si, tendo como fio comum a experiência da mulher erotizada. Também, por isso, o objeto de amor de todo o conjunto supõe-se aqui masculino, como se explicitou nos poemas que o antecedem: no segundo (“Ó meu onipotente senhor!”) e no terceiro (“Eras o homem que passa pela vida”). De maneira diferenciada e também possível, outras pesquisadoras compreenderam o “negra” como o adjetivo dado ao “corpo da mulher a quem o eu lírico feminino se reporta” (Silveira, 2021, p. 287), uma palavra que “adjetiva a musa da persona poética, uma negra bela e medonha” (Borges, 2022, p. 166), desse modo interpretando-o como um poema homoerótico.

teu beijo que entontece e que alucina! (6º poema, 2ª parte, p. 295);

4) mãos:

Tuas mãos são muito quentes, muito quentes  
(mas que arrepios,  
minha carne, sentes, aos seus vadios  
dedos!... ), tuas mãos são muito quentes, (7º poema, 2ª parte, p. 295);

5) olhos:

Dos teus olhos as bocas de veludo  
Falam mais que teus lábios ao meu gosto.  
Ah! – pudesses ouvi-los! dizem tudo  
os poetas negros do teu lindo rosto. (8º poema, 2ª parte, p. 297);

6) língua (que culmina no metapoema em que vai falar desse signo):

Dás corpo ao beijo, dás antera à boca,  
és um tateio de alucinação. (9º poema, 2ª parte, p.299)

Nessa sequência o corpo expande, tudo emana dele, em tudo ele roça. Depois disso, temos mais seis poemas em que o sujeito lírico feminino passa a tematizar a ausência desse amado num soneto (“E abro à tua saudade braços de ânsia”); seguido por seis sextetos dedicados à lembrança de sua boca, que pressente poder estar “voando no desejo de milhões de bocas” (“Tua boca é um voo... Tão distante agora, / gozo-lhe o tateio...”). Seguem um soneto que canta o Adeus (“é na saudade que a afeição se apura”) e outro, com duas estrofes, que suplica que ele venha a ela (“Vem com teu peito vasto”). Na sequência, outro poema longo de descrição do amado, saindo do corpo explícito para o corpo implícito, com símiles de árvore a representá-lo, enquanto ela seria a terra que o envolve:

Se, um dia,  
Num arranco supremo,  
Numa audaz tentativa do mais alto,  
tentares voar  
com as aves  
e com os ventos,  
farrapos do meu corpo subirão  
momentaneamente  
contigo... (14º poema, 2ª parte, p. 304)

Por fim, o sujeito lírico volta a atenção à sua própria voz (“Minha voz / leva lampejos de lâminas / aos teus silêncios”), em seis estrofes livres que entoam nova súplica:

Por que não vens

meu estatuário da volúpia,  
– há em mim linhas imprecisas  
de desejo  
que teu carinho deveria modelar, (15º poema, 2ª parte, p. 306)

É como se o conjunto de “O grande amor”, em seu esqueleto, representasse as etapas do encontro sexual amoroso, com a atração inicial que prende a alma pela visão do amado e pela sua personalidade, e que vai escorregando para o corpo, provando-o pouco a pouco, culminando o êxtase no movimento da língua. Aqui não há menção às partes baixas, incluindo os órgãos genitais, o que seria, num gênero nobre e vindo de uma mulher dos anos 1920, mais do que avançado, mais do que um escândalo para a época.<sup>69</sup> Porém, tudo, principalmente o canto à língua / a língua canto, deixa a imaginação fluir para onde e o que não foi dito. É uma língua que penetra (“do meu Amor penetra a boca”), que se reveste de virilidade fálica, enquanto os lábios, a boca, podem ser também simbolicamente uma vagina. Depois de saciados, homem e mulher afastam-se, concretizando a ausência. A memória da posse passa então a possuir a mulher, ser descontínuo em nostalgia com a plenitude. No início do poema em que ele é árvore e ela terra, a imagem da penetração fálica se adensa em sua lembrança:

Meu amor, como sofro a volúpia da terra,  
atravessada pelas raízes (14º poema, 2ª parte, p. 303)

Mais adiante: “tive-te em minhas entranhas”. Volta a atração excitando a carne, gerando outra súplica para que tudo volte e se repita, como Scheherazade faz.

A ambivalência de corpo físico / corpo linguagem insinua-se em várias das preliminares de “O grande amor”. No primeiro poema, temos o já comentado início da segunda estrofe: “Por

---

69 Mesmo a anarquista Ercilia Nogueira Cobra, em sua obra *Virgindade inútil: novela de uma revoltada*, de 1927, não o faz quando, em meio às experiências puramente carnavais da protagonista, descreve uma única cena de amor entre Cláudia e seu amante. Nela conta a história dessa solteirona, cuja família perdera tudo, que decide abandonar a miséria casta que lhe era reservada para ser livre ganhando a vida como cortesã. Apesar de um tom prosaico, consideravelmente mais rebaixado, Ercilia, referindo-se ao único amor que a prostituta teria tido, usa imagens parecidas, com o erotismo representado pela visão geral de corpos nus, detendo-se, em momentos, às partes da cabeça, dos olhos e dos lábios: “A primeira vez que o moço possuiu Cláudia, achou-se transportada às regiões de ouro das lendas. Ao seu lado, no leito, vendo a sua divina cabeça repousar sobre a almofada, os olhos brilhando meigamente como duas estrelas em noite sem luar, caiu em êxtase, com os dentes cerrados, a língua presa à garganta seca, os nervos tensos como sob ação de um excitante poderoso. Cláudia bebia-lhe o olhar. A claridade do quebra-luz iluminava a alcova com a delicadeza de um crepúsculo. Aos poucos as cabeças se aproximaram e os lábios se uniram num beijo de amor. / Beijos de amor! Beijos de amor! Sois como a esponja que limpa os quadros-negros: num instante apagais da mente todas as tristezas que a brutalidade da vida nela gizou. / A nudez dos corpos se confundia em doce amplexo a cumprir um sagrado e eterno rito. / Um perfume de carne excitada pelo delírio sexual espalhava-se pelo ar de mistura às essências exóticas que embalsamavam o aposento” (Cobra, 2021, p. 161-2).



ti sou a Beleza em forma viva / de arte, em mil poemas a se decompor”, que remete ao ofício da arte poética, retomando a sugestão no último terceto:

penso na culpa deste amor e penso  
no amor que a Deus soube inspirar os mundos,  
no grande amor que fez do nada um deus. (1º poema, 2ª parte, p. 289)

Aqui, a palavra “inspirar” possui triplo sentido: inspirar as pessoas a sorver o amor com satisfação e produzir afeto; inspirar o amor a Deus aos mundos, adentrando no campo do sagrado; o sentido de inspiração para escrever poemas e assim tornar o nada contido no vazio da folha de papel numa criação que seria um deus, um deus com letra minúscula, aproximando-o ao Deus religioso com inicial maiúscula.

Retomando a sugestão das variadas carícias ao Sultão em forma de poemas, no início da primeira parte, a dimensão metapoética instala-se também ao trazer o tradicional gancho que inicia um conto maravilhoso “Era uma vez”, comparando-o à escrita de poemas que está sendo feita, no derradeiro verso:

Trazes do Oriente,  
para que eu seja a Scheherazade tua,  
a volúpia do sonho... Ó meu Onipotente  
Senhor! ‘Era uma vez ...’. E o enlevo continua (2º poema, 2ª parte, p. 290)

Temos outros exemplos no quinto poema:

que ânsia de ser palavra,  
para desfalecer dentro da tua voz!... (5º poema, 2ª parte, p. 294)

Também no sexto, com a bela imagem da poeta que canta querendo ser árvore e sugerindo que os passarinhos nela pousados são os poemas:

Beijas-me e todo o corpo meu gorjeia,  
e toda me suponho uma árvore alta,  
cantando aos céus, de passarinho cheia... (6º poema, 2ª parte, p. 295)

No sétimo poema, as melodias que saem do corpo da mulher podem ser tanto gemidos de prazer quanto poemas eróticos: “meu corpo todo, às tuas mãos macias,/ é um bárbaro

instrumento/ que se volatiliza em melodias...” – ligação confirmada na última estrofe, quando ela coloca lado a lado notas e frases e na utilização da palavra poesia:

Tuas mãos acordam ruídos  
na minha carne, nota a nota, frase a frase;  
colada a ti, dentro em teu sangue quase,  
sinto a expressão desses indefinidos  
silêncios da alma tua  
a poesia que tens nos lábios presa,  
teu inédito poema de tristeza,  
vibrar,  
cantar,  
na minha pele nua.

(7º poema, 2ª parte, p. 296)

Esse emaranhamento metalinguístico amplifica-se no nono exemplo, “Lépida e leve”, pelo fato de o vocábulo “língua” carregar em si duplo poder simbólico, tanto erótico/corporal quanto literário.

Lépida e leve,  
em teu labor, que, de expressões à míngua,  
o verso não descreve...  
lépida e leve,  
guardas, ó língua, em teu labor,  
gostos de afago e afagos de sabor.

És tão mansa e macia,  
que teu nome a ti mesma acaricia,  
que teu nome por ti roça, flexuosamente,  
como rítmica serpente,  
e se faz menos rudo,  
o vocábulo, ao teu contato de veludo.

Dominadora do desejo humano,  
estatuária da palavra,  
ódio, paixão engano, desengano,  
por ti que incêndio no Universo lava!...  
És o réptil que voa,  
o divino pecado  
que as asas musicais, às vezes, solta, à toa,  
e que a Terra povoa e despovoa,  
quando é de seu agrado.

Sol dos ouvidos, sabiá do tato,  
ó língua-ideia, ó língua-sensação,  
em que olvido insensato,  
em que tolo recato,  
te hão deixado o louvor, a exaltação!

– Tu que irradiar pudeste os mais formosos poemas!  
– Tu que orquestrar soubeste as carícias supremas!

Dás corpo ao beijo, dás antra 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 lhe dar a morder em ti meu coração!...

Língua do meu Amor velosa e doce,  
que me convences de que sou frase,  
que me contornas, que me vestes quase,  
como se o corpo meu de ti vindo me fosse.  
Língua que me cativas, que me enleias  
os surtos de ave estranha,  
em linhas longas de invisíveis teias,  
de que és, há tanto, habilidosa aranha...

Língua-lâmina, língua-labareda,  
língua-linfa, coleando, em deslizes de seda...  
Força inferia ou divina  
faz com que o bem e o mal resumas,  
língua cáustico, língua-cocaína,  
língua de mel, língua de plumas?...

Amo-te as sugestões gloriosas e funestas,  
amo-te como todas as mulheres  
te amam, ó língua-lama, ó língua resplendor,  
pela carne de som que à ideia emprestas  
e pelas frases que proferes  
nos silêncios de Amor!...

(9º poema, 2ª parte, p. 298-299)

Em “Lépida e leve”, o eu lírico feminino se refere à língua do seu amor/Amor, podendo ela ser tanto a língua do ser amado (o grande amor, que a beija ou que fala a ela palavras amorosas), quanto também a sua própria língua quando dirigida, física ou linguisticamente, ao seu objeto ou sentimento de Amor (aqui a maiúscula o alça a uma idealização simbólica). Isso dentro de uma intensidade de entrega e posse construída em torno de imagens sugestivas (“rítmica serpente”, “dominadora do desejo”, “estatuária da palavra”, “réptil que voa”, “sol dos ouvidos”, “sabiá do tato”, “habilidosa aranha”).

A pesquisadora Suzane Moraes da Veiga Silveira encontrou no poema três imagens alegóricas de mulheres insubmissas: Eva, Lilith e Aracne. Mais facilmente identificável é a imagem da serpente, com seu “divino pecado”, colando-se à Eva, que, desobedecendo a Deus, comeu o fruto proibido por sua incitação. Porém, Silveira (2021, p.298-9) também nos lembra que uma “serpente alada [...] aparece nas lendas judaicas para caracterizar a figura de Lilith, a primeira mulher de Adão, a qual, segundo Sicuteri (1998), após ter fugido do jardim do Éden, teria voltado furtivamente sob a forma de uma serpente voadora e sussurrado a Eva o segredo

do fruto proibido da Árvore Sagrada, que era o conhecimento do bem e do mal”. Finalmente, outra figura mitológica menos conhecida por ela nos é sugerida, a “habilidosa aranha” que tece “linhas longas de invisíveis teias”:

A imagem da aranha remete a outra referência mitológica dentro do poema, que é a lenda grega de Aracne, uma famosa tecelã da Lídia, numa região da Ásia Menor chamada Meônia, que possuía uma arte tão perfeita que atraiu a inveja dos deuses. Ela, entretanto, ousou desafiar Atena e foi punida, transformando-se no animal que herdou o seu nome (*ibidem*, p.299).

Além da poderosa fanopeia, também a melopeia contida concorre para o impacto do poema, trazendo envolvimento sonoro na presença concentrada de correspondências em rimas perfeitas alternadas, cruzadas ou emparelhadas. Bem como as aliterações, especialmente as em *l*, que ocorrem na primeira estrofe principalmente (“Lépida e leve, / em teu labor”), mas também em outros versos como:

és um tateio de alucinação,  
és o elastério da alma... Ó minha louca!;

linhas longas de invisíveis teias

E na oitava estrofe:

língua lâmina, língua labareda,  
língua linfa, coleando, em deslizes de seda...

Tal recurso potencializa o efeito e o significado do som que compõe a palavra tema, comentado por Ana Paula Costa de Oliveira (2002, p. 84): “Um dos aspectos significativos desses versos são as aliterações de *l* (alveolar, som produzido pelo contato da língua com os alvéolos) [...] cuja pronúncia exige um intenso movimento da língua, enriquecendo a significação do poema”.

Além das rimas e aliterações, é de chamar a atenção a musicalidade que reside no compasso, no ritmo, nas quebras e prolongamentos, tudo criando essa atmosfera de envolvimento sensorial, com a repetição da palavra tema a ecoar por quinze vezes. Janaína Varello Coelho (2021, p.58) comenta que onze dessas repetições são com substantivos formados por justaposição: “‘língua-ideia’, ‘língua-sensação’, ‘língua-cáustica’, ‘língua-cocaína’, ‘língua-lama’, ‘língua-esplendor’, ‘língua-lâmina’, ‘língua-linfa’, ‘língua-labareda’, ‘língua de mel’, ‘língua de plumas’”. Segundo Anélia Pietrani, o dinamismo que essa construção linguística traz remete ao movimento espiral hipnótico do *anémic cinéma* de Marcel

Duchamp (1926) ou a estratégias futuristas do manifesto de Filippo Marinetti (1912), em que se propõe a caracterização da velocidade da vida moderna pelo uso de um léxico em que “cada substantivo deve ter o seu duplo, isto é, o substantivo deve ser seguido, sem conjunção, do substantivo ao qual está ligado por analogia” (Pietrani, 2019, p. 90).

Outro recurso relacionado ao léxico no poema vem do recorrente uso instável, em sua poética, de vocábulos que caminham numa combinação de exemplos mais comuns (mansa, macia, leve) e alguns mais incomuns (elastério, coleando), num tom que é uma combinação de neutro e elevado e que, de repente, explode numa palavra mais rasteira (surtos, cáustico, cocaína, lama, linfa, louca), evocando uma mistura de choque e desmistificação ou ressignificação das referências à carne, fluidos, o corpo e seus sentidos, elevando-as, ao mesmo tempo em que relativiza o que havia do tom elevado. Essa combinação reforça-se na sequência atordoante de versos que, como dito, revelam a carga de materialidade existente nos signos verbais pela “coisificação” poética da língua-linguagem e a carga de significados que se colam à língua-membro.

Lúcia Dal Farra (2017, p.44) comenta que esse poema poderia “muito bem figurar como a referência literária fundante do poema-canção de Caetano Veloso, tão conhecido e admirado”, em que a dimensão de língua/linguagem é mais explorada do que a de língua corpórea, ainda que essa compareça e logo no início da canção, quando Caetano (1984) usa o verbo “roçar”:

Gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luís de Camões.

Essa dupla dimensão também aparece em outros contemporâneos, como, por exemplo, nos dísticos de Edith Derdyk (*Urutau*, 2019, p. 15-16):

língua não se quebra  
liga a saliva debaixo dela

[...]

músculo involuntário informe  
língua, réptil alongado enrola

[...]

o corpo degusta dissolve suga engole  
língua-lâmina e seus rumores

Os exemplos dados não afirmam uma influência direta da língua de Gilka nas línguas de Caetano e Derdyk, especialmente pelo fato de o apagamento dado à “cigarra de fogo”, ao longo do tempo, indicar a probabilidade de esses versos serem desconhecidos dos autores

citados. Porém, o fato de Gilka antecipar em pelo menos cinquenta anos uma representação que se faz produtiva na contemporaneidade mostra o quanto foi e é significativa.

A aproximação entre o exercício erótico e o retórico conduz o leitor a refletir sobre a representação literária, o poder da palavra como liberdade imaginativa, expressiva, simbólica a criar um mundo tão ou mais presente, tão ou mais necessário do que o mundo sensível. O poder da linguagem ao engendrar esse mundo resistente se dá em Gilka na afirmação literária de um erotismo que passa pela domesticação, pelas proibições, sente seus efeitos, atravessando-os e reorganizando-os numa posição transgressiva, não subserviente, não silenciosa, em que o recato passa a ser tolo (“em que tolo recato”) e o pecado glorioso. Em “O grande amor”, fica evidente a subversão da afirmação de que o sexo seria um Mal a que não se poderia resistir, feita por Nelly Novaes Coelho, quando julgou o erotismo precursor de Gilka e suas contemporâneas. Aqui, o Mal diabólico passa a ser algo muito além de irresistível: ele se emaranha na Glória de Deus, colocando lado a lado a dimensão corpórea, a amorosa e a sagrada dos erotismos bataillianos.

#### 2.3.4 Recepção de *Meu glorioso pecado*: o vértice invisível

A representatividade desse poema dentro da completude de *Meu glorioso pecado* teria sido antecipada pelos próprios organizadores do livro quando da sua divulgação, na medida em que o jornal *A Manhã* de domingo, em setembro de 1927, publicou o “Lépida e leve” em sua íntegra, como forma de atrair a atenção dos futuros leitores. Esse poema foi comentado em seguida de forma jocosa, por breves artigos, um na *Gazeta de Notícias*<sup>70</sup> e um em *A Maçã*, em outubro de 1927.<sup>71</sup> No entanto, dado a público em junho de 1928, gerou uma crítica insípida, mínima, se comparada à que Gilka obteve nos três primeiros livros. *Cristais partidos* teria sido

---

70 “Além dos cinco sentidos, que quase todo mundo tem, Gilka possui no seu ser milhares de sub-sentidos, imperceptíveis a olho nu, mas que ela materializa nos seus versos voluptuosos e sensuais. *A Manhã* de domingo último inseriu o hino que a poetisa do pecado dedicou à língua. Nunca pensei que a língua humana, cuja primordial função é falar mal dos outros, cheia de papilos, de glândulas, de freios e músculos hyoglosses e stylo-glosses, umedecida pela saliva que é a Krupp dos perdigotos, nunca pensei que ela pudesse receber tanto elogio e tanta exaltação” (Silva, 1927, p. 1).

71 “[...] a genial poetisa vem de erguer no *Meu glorioso pecado* novo repositório de suas gemas espirituais, um culto fervente, trepidante e entusiasta a este músculo indiscreto que mal nos cabe na boca, decantando-o com ardor e pujança imaginativa inigualáveis. / Gilka, revel às rédeas do convencionalismo passadista e trôpego, como que nos transporta à ilha de Lesbos, quando proclama as virtudes do lépido e leve instrumento de carne, sem osso, que é a seu ver a oitava maravilha do mundo” (O dia da língua, 1927).

o que mais rendeu reações, positivas, negativas ou misturadas.<sup>72</sup> *Estados de Alma* também manteve um interesse considerável,<sup>73</sup> prosseguindo a atenção em *Mulher nua*<sup>74</sup> que, no entanto, se reduz drasticamente em *Meu glorioso pecado*.

Logo após o lançamento, em 8 de julho de 1928, Nestor Vitor, no artigo já comentado, esclarece o motivo da ausência de crítica para o livro:

Não fui só eu quem não leu. Julgo que todos quantos escrevem sobre letras, porque não me lembro de ter visto crítica alguma, propriamente dita sobre esses dois voluminhos.

Nem sobre eles, nem sobre este, em que os poemas apareceram reunidos afinal.

Pode ser que me engane. Em todo caso, o certo é que nenhum ruído se fez em torno destas novas produções da nossa grande poetisa.

Disse-me Dona Gilka Machado, ela concorreu muito para que tal absurdo se desse. Concorreu porque nem da primeira edição nem desta segunda, mandou a quem quer que fosse um exemplar.

Agora mesmo, só depois de tanto tempo, e porque muito instei, é que consegui ter de suas mãos tais poemas.

Explicada está a ausência de crítica. Inclusive, no mesmo artigo, ele também nos esclarece que as vendas das edições bipartidas teriam rapidamente se esgotado: “Também os dois livrinhos em que primeiro apareceram estes últimos poemas de D. Gilka, foram-se logo, embora a crítica não lhes tivesse feito reclame” (*ibidem*). Gilka, num depoimento a Nádia Battella Gotlib e Ilma Ribeiro, em 1978, afirmou que ela mesma vendia o livro para pagar a sua edição que teria encomendado fiado: “Conforme fui vendendo o livro, ia pagando” (Gotlib, 1995, p. 29). Ao que tudo indica, mesmo com o livro completo nas mãos, Gilka teria evitado enviá-lo para os críticos, visto que Nestor Vitor só o teria conseguido depois de muito pedir. De qualquer forma, vemos em meio às notas de divulgação uma resenha curta no *Jornal do Comércio*, com considerações gerais elogiosas e outra um pouco mais descritiva que, ainda assim, se mostrou sem entusiasmo: “praticamente o livro de D. Gilka não pesa na sua produção. É apenas uma pequena fantasia” (Rezende, 24 jul. 1928).

Uma única resenha mais longa, direcionada especificamente ao *Meu glorioso pecado*, foi encontrada no mesmo dia: a de Chrysantheme, que acompanhou a obra de Gilka desde o início. Ela pouco analisa, mas toma a oportunidade do espaço para desabafar, em solidariedade

---

72 Recebendo críticas de Chrysantheme, Lia de Santa Clara, Alexandre Dias, G. B., João Lima, Hélio Oiticica, Isidro Nunes, Antônio Torres, Carlos Maul, Jotagê, Romeu D’Avellar e outros.

73 Foi resenhado ou analisado por Osório Duque Estrada, Salomão Cruz, Fábio Luz, Arnaldo Damasceno Vieira, Francisco A. Sobral, Homero Pinho, Samuel César, Oscar D’alva e outros.

74 Foi resenhado por Stokler de Queiroz, Francisco Galvão, Lobão Filho, Gustavo Neves, Osório Duque Estrada, Júlio Dantas, Henrique Pongetti e outros.

à amiga. Lamenta o então atual desinteresse por poesia em geral, que perde de longe para a atenção dada ao futebol e, especialmente, o triunfo da “hipocrisia e a mediocridade” que ignora o talento da poeta, para ela uma glória nacional. Sente muito por ela estar sofrendo, “lutando com a vida, humilhações diversas”, recebendo rancor e censura pela “fatura original e quente dos seus sonetos, a fama amorosa de suas rimas”. Louva também sua ausência de artificialismo, a naturalidade espontânea de suas produções. Comenta que, sendo a poeta modesta e pobre, sofrerá inevitavelmente a indiferença e malquerença geral, terminando: “Porque, se Gilka Machado, o gênio da poesia, não conseguiu despertar, do nirvana intelectual, o nosso pobre povo, quem o conseguirá jamais?” (Chrysantheme, 1928).

Nestor Vitor e Chrysantheme nos dão a dimensão de como a condição social de Gilka teria afetado sua carreira literária. O primeiro mostrou claramente o desrespeito dos editores para com sua produção. A segunda revela o tanto de malquerença e indiferença, rancor e censura que estaria ela recebendo. Apesar desses problemas, ela ainda seria futuramente bastante comentada e reconhecida, fosse por sua originalidade precursora, fosse pela qualidade de sua execução. Tanto que ganhou o primeiro lugar como “a maior poetisa brasileira” em 1933, no concurso da revista *O Malho*, com cem votos nominais, num total de duzentos intelectuais eleitores. E um ano antes, em 1932,<sup>75</sup> aparece com destaque no livro *Evolução da poesia brasileira* de Agrippino Grieco, sem que ele, no entanto, dê nenhum exemplo de sua produção. Parece incluir *Meu glorioso pecado* quando diz:

Fez-se a bacante dos trópicos e jamais o sol, a floresta, o oceano conheceram uma sacerdotisa sem dogmas e sem ritos que os celebrasse com tal fervor, e por vezes com tamanho furor... Ao invés de mortificações ascéticas, o prazer de atirar-se ao prazer, a todos os prazeres. Não lhe falassem em “tedium seculi”... Basta de lágrimas! – diria ela às nossas carpeideiras dos dois sexos. Provocou uma irrigação de seiva em nosso lirismo (Grieco, 1932, p. 115).

A análise da contribuição transversal dessa “bacante” continuaria a aparecer em periódicos e outras manifestações críticas, mas com uma tendência a trazer mais exemplos dos três primeiros livros, especialmente do primeiro, aquele que teria inaugurado sua ruptura. O

---

75 Ele compara a chegada de Gilka com algo superior num contexto de autoria feminina que avaliou desinteressante: com uma “frigidez e rigidez cadavéricas” em Rosalina Coelho Lisboa; a “açucarada” Elora Possolo; as embebidas de um chá doméstico “intragável” Leonor Posada, Henriqueta Lisboa, Iveta Ribeiro e Maria Sabina; a “artificial” Marina Coelho Cintra. Elogia “a encantadora dicção rítmica da Sra. Maria Eugenia Celso”, ressaltando no entanto que “o Brasil dos últimos tempos só teve uma poetisa realmente superior, digna de ser confrontada aos maiores poetas da época. Queremos falar da Sra. Gilka da Costa Machado” (Grieco, 1932, p. 113-6). Mais adiante, falará de Cecília Meireles, dando a ela mais ressalvas do que qualidades (*ibidem*).



olhar direcionado a *Meu glorioso pecado* enquanto uma produção de vulto viria somente de uma crítica posterior que, no final dos anos 1970, começa a resgatá-la de um esquecimento considerável, com a publicação de suas *Poesias completas* em 1978 e com o prêmio Machado de Assis em 1979.

## 2.4 O tear pela arte

Vimos que a dubiedade atravessou a experiência de Gilka Machado em três aspectos que aqui nos interessam particularmente: sua postura política pública, sua posição social/doméstica e sua postura como poeta. Embora essas instâncias sejam emaranhadas, podemos separá-las enquanto objeto de análise, sem contudo perder a consciência da sua interligação. Do ponto de vista político, Gilka começa muito cedo se engajando numa ousada militância a favor da busca de igualdade política das mulheres, incluindo o direito ao trabalho, ao voto e aos cargos públicos. Com o passar do tempo, à medida em que sua carreira avançava, afirmou duvidar de que o voto seria um avanço para a sociedade do momento até se autoproclamar antifeminista, não sabemos se temendo a punição dos furiosos antifeministas (incluindo mulheres) engastados nas várias esferas de poder, desde a domiciliar à institucional, ou se passou a desacreditar da eficácia daquele movimento apresentado em moldes brancos e classistas, secretamente concordando, de alguma forma, com as feministas anarquistas.

A sua posição social/doméstica partilha dessa ondulação num movimento de avanço e recuo, ou de grito e silêncio, no ambiente que envolvia a sua afirmação literária profissional, ao receber toda sorte de preconceitos impelidos pela acusação de “imoralidade”, considerada inaceitável no seu gênero, intensificados negativamente pela classe e mistura “racial”. Mesmo sem dinheiro e sem patrono, vendia a fiado, livro após livro, estratégia possibilitada pelo sucesso de vendas também duplamente motivado pelo escândalo e pelo talento. Recitava seus versos em saraus e se apresentava sempre muito discreta tanto no trajar quanto nos modos, suscitando a defesa por aqueles que separavam a pessoa da obra. Por diversas vezes acusou o sexismo em entrevistas, mas se calou no que diz respeito à sua ancestralidade e, aparentemente, não se defendeu publicamente dos racismos velados ou explícitos, seja por instinto, seja por saber-se num terreno movediço. Lúcida em sua necessidade de amparo como viúva, aceitou e cumpriu com perseverança uma atuação diária não intelectual como pensionista e cozinheira, mas que possibilitava o sustento da família. Não se casou novamente, apesar de ter tido pretendentes, mantendo sua autonomia “sem um senhor”, e abraçou a maternidade plenamente,

a ponto de dedicar-se quase exclusivamente como guardiã da filha bailarina. Envolvida num caldo de culturas, respeitou o catolicismo dominante assimilado no berço, ao mesmo tempo em que se banhava das manifestações afrodiaspóricas que a cercavam, discretamente, a princípio, e com nítido entusiasmo, mais tarde.

Como poeta trouxe uma produção complexa, incômoda, radiante, com muitas sugestões e possibilidades de interpretação – produção cambiante, altamente transgressiva nos temas e algo atrasada, diante da vida moderna, no que se refere à inovação das formas, ainda amparadas no sincretismo pré-modernista. Múltipla na linguagem, dessacralizante e celebratória, a passear pelo alto, neutro e, por vezes, baixo registro. Também no tratamento metalinguístico do erotismo abordou a atração dos corpos, das preliminares ao gozo, da “pequena morte” ao distanciamento e à reanimação do desejo, tanto nos temas contidos em cada poema, quanto na estrutura do livro *Meu glorioso pecado* como um todo. Nele, acenou, com paradoxal júbilo e agonia, para as três formas de erotismo pensadas por Bataille, o dos corpos, o do coração e o do sagrado, expressando na linguagem algo que o pensador viu na essência da manifestação erótica: o poder de ocultar enquanto mostra, de mostrar enquanto oculta, e sendo, de alguma forma fiel ao que Foucault (1977, p. 12) apontou como tendência moderna:

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

Gilka da Costa Machado tornou-se mãe de Eros, na vida e na lírica. Antecipando a liberdade futura, seus poemas sobre o corpo vibraram no som dançante da voz e se materializaram no corpo dançante da filha, num diálogo direto e indireto, cheio de brilho. Ela é a grande matriarca de Eros na poesia e na dança brasileira.

### 3 MULHER E REVOLUÇÃO EM *PARQUE INDUSTRIAL*, DE PATRÍCIA GALVÃO

[...]  
*Sou um canal*  
*Sabem vocês o que é ser um canal?*  
*Apenas um canal?*

*Evidentemente um canal tem suas nervuras*  
*As suas nebulosidades*  
*As suas algas*  
*Nereidazinhas verdes, às vezes amarelas*

[...]  
Patrícia Galvão (1982), originalmente em *A Tribuna*, Santos, 27 nov. 1960.

Na palestra citada no primeiro capítulo deste trabalho, ao falar dos pontos de contato entre lírica e sociedade, Adorno (2003, p. 73) explicitou uma relação que, vista de forma mais evidente na prosa, existiria também na poesia. Diante dessa relação inevitável, ele enfatiza que

a interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte, não pode, portanto, ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o *todo* de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa (*ibidem*, p.67).

Esse olhar do filósofo alemão esbarra no conceito de lugar de fala, na medida em que reconhece a “posição social ou inserção social” de seus autores, junto aos seus “interesses” como algo a ser procurado, desvendado na interpretação social de uma obra de arte. No entanto, ele adverte que essa procura não deve se estabelecer sem mediação, sem considerar o autor como imerso no “todo de uma sociedade” que é contraditória, que o atravessa para além de suas intenções, posições, vivências e coerências, que podem plasmar-se “no todo” da obra num movimento ambivalente de aceitação e superação. Considerando esse olhar, o primeiro romance de Patrícia Galvão é exemplar na maneira como, usando a convivência e a proximidade que havia vivenciado no bairro operário onde cresceu, junto à sua formação intelectual e política, ela capta e traz a especificidade complexa da existência social feminina de um grupo de mulheres desse bairro e suas adjacências para dentro da estrutura formal da obra, tanto pela obediência quanto pela ultrapassagem daquilo que era dado a Patrícia enquanto modelos de cidadania, escrita e reflexão.

Na época, o Brás era a região de maior acolhimento de imigrantes e operários da cidade de São Paulo, que por sua vez era o maior centro industrial da América do Sul. Em *Parque*

*industrial*, o bairro representa a crescente e incipiente industrialização brasileira, e é a camada humana que compõe esse complexo, especialmente suas mulheres, o grande foco do romance, visto como um organismo coletivo. Lançado no início de 1933, é um romance marcado pela transição e conseqüente instabilidade próprias do momento cultural, social, econômico e político em que foi escrito, tanto no âmbito nacional quanto mundial. Diante da queda da bolsa de Nova Iorque, da crise profunda que se deu em 1930, do golpe de Getúlio Vargas e da desagregação da até então dominante e decadente República Velha, o país oscila entre o seu passado agrário e sua inserção no capitalismo industrial. O mundo oscila entre a crise capitalista exploratória e de enriquecimento individual e as ideias marxistas de viabilização da coletividade e da igualdade. Oscila entre a manutenção da democracia e a imposição de ditaduras. Do ponto de vista cultural, em São Paulo, oscila entre o Modernismo da fase de destruição, demolição de formas antigas e gastas pela apropriação antropofágica de vários “ismos” europeus, com uma grande valorização da poesia, e o caminho para a predominância daquele que seria “o romance de 30”, trazendo em primeiro plano o engajamento social com tendências realistas.

Patrícia Galvão estava plenamente inserida nessa atmosfera de transição. A ambivalência em seu percurso nutre-se tanto da origem pequeno-burguesa de sua família, que balança entre o modo de vida do operário e o da classe média, quanto do trânsito que faria dentro de bondes e fumaças que espiam teares e agulhas, conduzida pelas “baratas” que entram e saem de palacetes aristocratas e hotéis Esplanada da nobre região oeste e também pelas caminhadas cansadas após a lida braçal e anônima de sua proletarização a serviço do Partido Comunista no Rio de Janeiro e em Santos. Esse vaivém se entranharia inevitavelmente no olhar de sua produção, banhada, a um só tempo, de uma pureza de boas intenções, abnegação sincera e intuição trágica em prol dos mais vulneráveis, e de uma tendência à demolição feita com sarcasmo, com a ironia ferina, nada ingênua. Nesse sentido, na medida em que sua experiência se plasma no romance, é produtivo reconstituir o caminho que Patrícia traçou até chegar a ele. Em seguida, pretende-se analisar os elementos temáticos e estruturantes da obra e demais escolhas estéticas que, por um lado, realçam a sua relevância e expressividade e, por outro, ajudam a explicar o motivo de ela ter ficado em desajuste com o sistema literário de então. Uma reflexão sobre a sua recepção na época, problemas e impasses, será feita no sentido de ressignificar sua contribuição a partir do olhar contemporâneo, marcado pela crítica feminista.

### 3.1 Trajetória: a “musa”, a “musa-mártir” e a ficcionista

A vida de Patrícia Rehder Galvão (1910-1962) é parte indissociável de sua produção escrita, na medida em que não só formou sua bagagem intelectual e orientação ideológica, permeando a sua densa atividade jornalística, como também foi aproveitada como ambiente, tema e motivação dos dois romances que publicou em vida. Aqui, pretende-se demonstrar como a construção de *Parque industrial* foi forjada pelos acontecimentos e pessoas que a rodearam. Sua projeção pessoal quase imediata, inicialmente como “musa”, passando depois a “musa-mártir”, iluminou a trajetória da mulher enquanto agitadora cultural e cidadã politicamente engajada, mas ofuscaria sua produção como romancista.

Patrícia Galvão nasceu em São João da Boa Vista, no interior de São Paulo e, por conta de uma crise financeira, sua família mudou-se para a região proletária do Brás, na capital. Segundo Patrícia, a família tentava manter uma imagem social superior, mas sentindo, na prática, o empobrecimento financeiro:

Em casa, conhecíamos toda espécie de privações. Mas não conhecemos a miséria, mesmo porque a mentalidade pequeno-burguesa de minha família não permitiria que ela fosse reconhecida.

Morei no Brás até os 16 anos. Numa habitação operária, com os fundos para a Tecelagem Ítalo-Brasileira, num ambiente exclusivamente proletário. Sei que vivíamos economicamente em condições piores que as famílias vizinhas, mas nunca deixamos de ser os fidalgos da vida operária (Galvão, 2005, p. 56-7).

Depois de se formar normalista, experiência que também traz para o romance, Patrícia tornou-se uma mulher consideravelmente conhecida por sua ligação com o movimento modernista inaugurado em 1922. Ela era definida como uma espécie de “musa” desse movimento polêmico e transformador pelo comportamento anticonvencional que exibia, aliado à beleza e ao talento para recitar versos em eventos literários, comentados nos jornais da época. Também contribuíram para isso o relacionamento e as núpcias que contraiu, em setembro de 1929, com Oswald de Andrade. O fato de esse acontecimento ter ocorrido no auge de sua amizade com o poeta e sua então esposa, a pintora Tarsila do Amaral, contribuiu para fortalecer a imagem de mulher escandalosa, à frente do seu tempo, alinhada com o espírito libertário da estética modernista. Foi nessa época que conviveu com a alta burguesia, já que o movimento havia sido financiado por setores dessa classe, tendo também, em seu grupo de artistas, pessoas provindas da elite, como o próprio Oswald.

Outra faceta que deu visibilidade à sua imagem, acrescentando a ela a denominação “musa-mártir” do Modernismo, feita pelo poeta e crítico Décio Pignatari, foi o crescente enfrentamento que fazia do sistema capitalista e seus agentes, culminando com uma radicalização política de esquerda que foi estampada diversas vezes nos jornais. Criticou duramente os círculos aristocráticos das famílias tradicionais que haviam se colocado como *marchands* da erupção daqueles artistas de vanguarda em troca de prestígio. O seu estilo mordaz recebeu influência considerável da *Revista de Antropofagia* na “segunda dentição”: uma das publicações mais representativas de atuação da vanguarda e considerada a mais revolucionária. Nela, Patrícia colaborou com três desenhos e alguns versos.

Buscando conhecer mais a fundo a ideologia marxista, em dezembro de 1930 foi para Buenos Aires, e de lá voltou com “uma vasta bagagem de livros marxistas e tudo que havia de material editado nos últimos tempos pelo Partido Comunista Argentino” (*ibidem*, p. 73). Havia viajado à procura de Luiz Carlos Prestes, mas só o conheceu pessoalmente de fato numa viagem posterior a Montevideú. Quando enfim o encontrou no Uruguai, ficou encantada pelo seu carisma e a partir daí se entregaria à doutrina comunista:

Tive de Prestes uma impressão magnífica e foi essa impressão que, em grande parte, me jogou na luta política [...] Vi, nessa ocasião, o comunista convicto das suas argumentações, com a força da certeza e, principalmente, coerente com a luta a que se entregara. Um comunista honestamente comunista, um comunista como eu desejaria ser (*ibidem*, p. 75-6).

No periódico panfletário de esquerda *Homem do povo*, que ajudou a organizar junto ao marido em março e abril de 1931, escreveu artigos na seção “A mulher do povo”, dirigindo uma crítica ferina aos valores burgueses, tanto dos homens de famílias abastadas que frequentavam a Faculdade de Direito, quanto das feministas “de salão” (já comentada no artigo “Maltus Além”), incluindo também as suas colegas normalistas, provenientes da pequena burguesia. O pasquim, que foi empastelado pelos estudantes de direito, após confronto com os seus dirigentes, terminou levando seus donos para a delegacia e para as páginas dos jornais. Afastada dos grupos que a recebiam anteriormente, incomodados com suas ideias e comportamento antirreligioso e “imoral”, Patrícia materializa esse rompimento ao tornar-se militante do Partido Comunista Brasileiro.

Ao decidir, no mesmo ano de 1931, mergulhar num ativismo de sacrifício pessoal, Pagu se afastou de seu marido e filho para viver como clandestina prestando serviços ao PC. O Partido havia adotado uma política obreirista, acreditando que a revolução só seria de fato levada a efeito pela classe trabalhadora, vendo com desconfiança qualquer participação das

demais classes, especialmente os intelectuais. Dessa forma, os membros provindos da alta burguesia ou pequena burguesia, que com ela se identificavam, deveriam provar que poderiam se proletarizar abandonando sua vida confortável. É o que ela faz, com coragem e determinação, passando por vários trabalhos braçais extenuantes que, inclusive, a levaram à doença e à fragilização de seu corpo, bem como ao uso sexual desse mesmo corpo como isca para obter informações para o partido. A essa tarefa ela se opôs a princípio, mas acabou por cumpri-la de forma submissa como mais um sacrifício pela causa. Essa experiência de abuso com o PCB e outros percalços que teria sofrido como ativista seriam também incorporados ao enredo de seu segundo romance, *A famosa revista*.

A sua adesão ao PCB fica logo pública, já que, em agosto de 1931, é presa ao participar do primeiro comício comunista do núcleo Socorro Vermelho Internacional em Santos que homenageava os anarquistas Sacco e Vanzetti. Imigrantes de origem italiana, eles haviam se tornado símbolos do movimento operário nos Estados Unidos, sendo perseguidos com uma condenação sem provas e executados na cadeira elétrica em Massachusetts, em agosto de 1927. Tanto o comício quanto uma de suas lideranças políticas, o ensacador de café Herculano de Souza, seriam inseridos como situação e personagem no romance proletário de Pagu, pela tragicidade e significado da experiência, já que Herculano acabou morrendo na manifestação que foi duramente reprimida pela polícia. Nos braços de Patrícia, já moribundo, teria lhe pedido que continuasse a incitação da greve e ela correspondeu assumindo a palavra no palanque. Acabou sendo detida. No dia seguinte ao comício em Santos, com sua fotografia colocada com destaque no *Diário de São Paulo*, Pagu é apontada falsamente como o estopim do tumulto que acabou em violência. Foi decisiva a forte exposição à qual foi submetida nessa prisão, que não teria sido a primeira, nem seria a última de sua trajetória como militante. Pagu passou a ser conhecida como a primeira mulher presa por motivos políticos no país, alternando sua imagem de heroína à de irresponsável ou criminosa, dependendo do ponto de vista.

Essa exibição que teve na imprensa acabou por promover as condições e motivações da escrita do romance *Parque industrial*, pois os dirigentes do Partido, preocupados com os holofotes que ligavam o movimento operário a uma representante pequeno-burguesa, colocaram-na em pausa forçada de sua militância. Após todo esse sacrifício, foi obrigada a parar:

Aceitei a situação. Minha vida era minha vida política. Apesar de contrária à “depuração” arbitrária, não quis desanimar. Trabalharia intelectualmente, à margem da organização.  
Pensei em escrever um livro revolucionário. Assim, nasceu a ideia de *Parque industrial*. Ninguém havia feito literatura neste gênero. Faria uma novela de

propaganda que publicaria com pseudônimo, esperando que as coisas melhorassem (*ibidem*, p. 111-2).

Assim, a obra nasce fora das interações que normalmente se fazem dentro de uma programada carreira literária. Nesse caso, em sintonia com a prática revolucionária e marcada pela experiência de vanguarda que a precedeu, converte-se em um projeto com interesses e crenças assumidamente partidários, “uma novela de propaganda”, o que marcou sua escolha em aventurar-se pelo romance proletário como gênero, ainda inexplorado no Brasil. Essa escolha se evidencia pelo subtítulo na parte inferior da capa: romance proletário. “Não tinha nenhuma confiança nos meus dotes literários, mas como minha intenção não era nenhuma glória nesse sentido, comecei a trabalhar” (*ibidem*, p.112). Muito desse relato sobre sua vida está presente no manuscrito autobiográfico que ela fez para presentear seu segundo marido nos anos 1940 e que foi postumamente publicado em 2005 no livro *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*.

Pagu queria escrever para os operários e as operárias. Ironicamente, três dos principais motivos dados para a posterior desvalorização da obra, por críticos influentes, foram os seguintes: 1) o fato de ela se autoproclamar participante desse gênero, pouco compreendido ou sequer delimitado na ocasião de seu lançamento, caindo, logo após a publicação, inadvertidamente, numa querela motivada pelo lançamento de *Cacau* de Jorge Amado, que incitou a disputa de qual seria afinal o primeiro romance proletário e qual autor poderia valer-se dessa nomenclatura; 2) o fato de a autora ter criado uma instância de narração identificada consigo mesma em que explicita a sua convicção na doutrina marxista e no futuro da revolução, escolha que gerou a acusação de “panfletária”, feita de modo pouco relativizado, desconsiderando a complexidade que esse elemento adquire dentro do movimento geral da obra; 3) o fato de ser uma pioneira no tipo de questionamento literário dado à problemática da mulher na sociedade sexista, desafiando o olhar normativo e falsamente universal do que seria o “oprimido” e do que seriam as “mulheres”.

Futuramente, em meio a uma profícua produção jornalística cultural, ela escreveria apenas mais um romance, em parceria com seu segundo marido Geraldo Ferraz, o mencionado *A famosa revista*, lançado em 1945. Motivados por visões políticas de esquerda modificadas, entre uma e outra produção, pela experiência e pela maturidade da autora, ambos os romances revelam uma escrita a serviço de uma interferência a um só tempo crítica e formal, em que se



vê a mesma preocupação de artistas profundamente engajados do início do século, como o russo Maiakovski, para quem “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.<sup>76</sup>

Diferentemente de Maiakovski e muitos outros escritores de esquerda conhecidos, Pagu seria ignorada como literata. A imagem que viria a plasmar a sua memória predominante no resto do século pelos estudiosos e estudantes da cultura, especialmente até os anos 1980, mas também além, foi a de “musa” do Modernismo, assinalando sua ousada performance, graça e beleza, em meio ao círculo literário vanguardista, e a de “musa-mártir”, destacando sua coragem e desprendimento enquanto militante, especialmente em um de seus encarceramentos que se prolongaria por mais de quatro anos, com tortura e deixando sérias sequelas, como a debilitação do corpo e a depressão ligada a uma tentativa de suicídio. Isso nos leva a considerar o quanto a imagem de “musa”, ou mesmo de “musa-mártir”, se colava muito mais facilmente à construção da mulher na nossa cultura intelectual, do que a imagem de literata, em especial a de uma romancista. Por isso é muito superior o número de livros, artigos, reportagens e afins, atualmente presentes na sua bibliografia, que versam sobre a Pagu musa e musa-mártir, em comparação ao que já se escreveu sobre seus romances.

### 3.2 Pêndulo pérola e pedra

Com o pseudônimo Mara Lobo, *Parque industrial* foi lançado no dia 31 de dezembro de 1932, como nos anuncia a sua primeira resenha, sete dias depois, feita por Geraldo Ferraz.<sup>77</sup> Acabou naturalmente por ser considerado um lançamento de 1933. A data em si, mensurada num determinado dia ou no seguinte, seria um detalhe pouco relevante. Porém, ela passa a adquirir um caráter simbólico ao contrastar a identidade da obra, atravessada pela transição. Ela vem ao mundo no dia que marca o fim de um volta completa da Terra em torno do Sol e o recomeço de outra volta, trazendo uma confusão na marcação do ano de sua estreia. Alguns analistas afirmam que a obra é de 1933, enquanto outros a consideram nascida em 1932. De fato, as duas afirmações são válidas.

---

76 Citação feita por Haroldo de Campos (2013a, p. 49), em estudo de 1961.

77 “O livro de Mara Lobo, *Parque industrial*, saiu no sábado, dia 31 de dezembro, dizendo no anúncio de apresentação, que era um romance proletário, o primeiro de 1933. [...] / A estreia mais bonita e corajosa do fim gostoso de 1932. Apesar de todos os seus defeitos. Talvez por isso mesmo, jovem sinceridade” (Geraldo Ferraz. O livro da semana / No subsolo de *Parque industrial*. *Correio de São Paulo*, p. 2, 7 jan. 1933) (Ferraz *apud* Chareyre, 2018. p. 122).

Essa primeira edição foi financiada pelo marido Oswald de Andrade,<sup>78</sup> “sem conter o nome de uma editora e com tiragem certamente modesta” (Chareyre, 2018, p. 121). A ilustração de capa, sem assinatura, foi por muito tempo atribuída erroneamente à própria Pagu, mas recentemente se revelou, a partir de depoimento de familiares, de autoria de Lívio Abramo. Tal informação consta do ensaio “Uma excelente estreia: a chegada do romance proletário ao Brasil”, do brasilianista e tradutor de Pagu para o francês, Antoine Chareyre. O livro seria reeditado mais cinco vezes em papel: em 1981 pela Alternativa, em 1994 pela Mercado Aberto/EDUFSCar, em 2006 pela J. Olympio, em 2018 pela Linha a Linha e, finalmente, pela Companhia das Letras em 2022. Ganhou também uma edição eletrônica em 2013 pela Editora Cintra.

O bairro proletário onde a autora cresceu, o “Brás do Brasil. Brás de todo o mundo”<sup>79</sup> (Galvão, 2018, p. 81), adquire na obra um *status* privilegiado no corpo da ficção. Tudo emana dessa conjunção de gente enquanto organismo coletivo: a criação de seus “personagens-tipo” e a estrutura de capítulos divididos na maioria das vezes entre os espaços de ação por onde circulam os personagens dentro do bairro (a fábrica, a oficina de costura, a escola normal) e outros de regiões centrais mais abastadas, que vêm como contraponto (o Hotel Esplanada, *garçonnières*, o Automóvel Clube). A exploração do espaço se dá com uma alternância de ângulos provindos do ponto de vista da narração de perspectiva onisciente, ora se estabilizando no plano do diálogo, ora utilizando uma espécie de câmera cinematográfica, ora adotando um discurso marxista de análise. Esse olhar ocorre no tempo presente com seus *zooms*, *close-ups* e panorâmicas explorando as entradas e saídas da fábrica, as saídas das normalistas para as *garçonnières*, células de ativismo, greves, manifestações de rua, confrontos com a polícia. Tudo isso dentro de uma montagem nervosa, inquieta, não linear, absorvendo algo do movimento antropofágico, do telegrafismo e *ready-made* oswaldiano, e das vanguardas europeias do início do século. Além dos *flashes* que são apresentados no presente do indicativo ou mesmo sem mediação de verbo, um após o outro, também a utilização do gerúndio representa essa mobilidade:

A ambulância *tilinta* baixo numa curva da Rua Frei Caneca. Para diante do portão enferrujado da Maternidade. Uma padiola muito branca, um braço muito moreno, *acenando* na polidez do lençol. Mais uma para o pavilhão das indigentes. No vasto quarto, uma porção de camas iguais. Muitos seios à

---

78 São Paulo: Edição do Autor, 1933.

79 A partir desse ponto, todas as citações desse romance serão indicadas pela página correspondente dentro do corpo do texto.

mostra. De todas as cores. Cheios, chupados. Uma porção de cabecinhas peladas, redondas, numeradas (p. 55, grifo meu).

Parte estruturante dessas escolhas tem pontos de contato com as sinfonias urbanas dos anos 1920, que veremos a seguir.

### 3.3.1 A sinfonia do Brás: coletividade fêmea

A escolha e o tratamento do espaço enquanto o grande protagonista da obra se deram, ao que tudo indica, pelo fecundo diálogo que o romance estabeleceu com o subgênero documental cinematográfico “sinfonias urbanas”, que floresceu durante os anos 1920, e que incorpora questões modernistas significativas daquele momento. É um diálogo de ressignificação crítica, bem ao gosto dos antropófagos.<sup>80</sup>

Segundo José Francisco Serafim (2014), tais sinfonias urbanas são uma proposta de renovação dessa linguagem artística iniciada pelos irmãos Lumière, em 1895. O cinema, que havia explorado num primeiro momento o documento de cenas do dia a dia no âmbito familiar, passou, já no início do século XX, a investir fortemente em narrativas ficcionais produzidas em estúdio. Na década de 1920, porém, alguns cineastas reagiram ao desgaste desse gênero voltando ao documentário, que dessa vez procurou ampliar seu objeto para o que havia de novo num mundo por muito tempo dominado pela vida rural e por pequenos povoados: as grandes metrópoles, sua estrutura, tecnologia, ritmo.

---

80 Inspirada na relação entre *Parque industrial* e as técnicas cinematográficas de Vertov, indicada por Sarah Pinto de Holanda (2014), supus o diálogo entre Patrícia Galvão e a cine sinfonia de São Paulo, submetendo parte do texto sobre tal diálogo, aqui recuperado, em agosto de 2022, para a revista eletrônica *Grafias*, que a publicaria em dezembro do mesmo ano, no número 11 (Marinho, 2022a, p. 8-19). Depois de findo o trabalho, no mês seguinte (set. 2022), com satisfação tive contato com o artigo de Maria Pape, da Universidade da Pensilvânia, em que ela propõe a mesma relação proposital entre as obras: “*Si se tiene en cuenta el interés de Galvão por el cine, no es atrevido suponer que conocía el género, sabía de la existencia de São Paulo y muy probablemente la hubiera visto. De hecho, Parque industrial parece inscribirse en el género de las sinfonías de la ciudad y dialogar con São Paulo. Al igual que las películas, la novela elige como protagonista a la gran ciudad en pleno proceso de modernización*” (Pape, 2022, p. 120).

Figura 10 – Capa da 1ª edição de *Parque industrial*



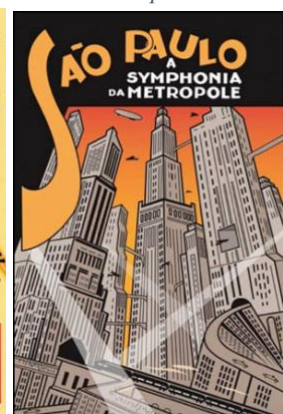
Figura 11 – Cartaz de *Berlim, sinfonia da metrópole*



Figura 12 – Cartaz de *Um homem com uma câmera*



Figura 13 – Cartaz de *São Paulo, sinfonia da metrópole*



Fonte: Furlani e Ferraz (2010).

Fonte: Sapomag Filmes, s.d.

Fonte: Cinevictor (2014).

Fonte: ArchDaily (2013).

Outra importante preocupação desse tipo de filme foi evitar o uso de uma narrativa contínua com desenvolvimento de um conflito principal, entrelaçado de alguma forma por outros secundários. As cine sinfonias sustentavam o seu desenrolar pela apresentação breve, desatada, de vários aspectos dessas cidades, com *flashes* de seus meios de transporte (trens, bondes, automóveis, aviões, zepelins, balsas e barcos), ruas e calçadas, edifícios, transeuntes, fábricas, serviços e máquinas que revolucionaram a vida moderna. Tinham muitas vezes a duração do dia como referência para o andamento do filme, com insistente inclusão do mundo do trabalho, e abusavam de cenas externas e técnicas de montagem que ressaltavam a movimentação urbana.

Como o som só foi incorporado às películas em 1930, são produções de cinema mudo, que eventualmente se utilizam de intertítulos (textos breves em cartelas que se intercalam às imagens) e acompanhamento ao vivo de uma orquestra com música que pode ser colada ao filme ou trocada conforme a apresentação. O primeiro exemplo de que se tem notícia foi *Manhatta* (1921), que usa o poema “Mannahatta” de Walt Whitman em seus intertítulos, com um tom elogioso à natureza de Nova Iorque, seus arranha-céus, trânsito e muita fumaça. Já a partir daí múltiplos planos são explorados, de aéreas para planos de chão/nível, do geral para detalhes.

A metrópole parisiense tem dois exemplos: um de 1926, *Rien que les heures* (*Somente as horas*) (2020), do cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti, e outro de 1928, *Études sur Paris*,

de André Sauvage. Mas aquele que viria a ser considerado o clássico desse gênero veio em 1927: *Berlin: die Sinfonie der Grosstadt (Berlim, sinfonia da metrópole)*, dirigido por Walter Ruttmann. Ele diretamente inspiraria o nosso conservador e algo fascista *São Paulo, sinfonia da metrópole*, de Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny (dois imigrantes húngaros), estreado em setembro de 1929. Nesse mesmo ano, em janeiro, Dziga Vertov lançou o seu inovador *Tchelovek s kinoapparatom (Um homem com uma câmera)*, que retrata quatro diferentes cidades russas. Apesar de Vertov ter produzido sua sinfonia depois, seu trabalho prático e teórico de renovação da montagem documental cinematográfica já existia desde seus primeiros filmes, e sabemos que exerceu grande influência nas outras cine sinfonias, de maneira geral, especialmente em Ruttmann.<sup>81</sup> *Um homem com uma câmera* se destaca dos demais pela ausência de intertítulos, por valer-se de recursos metalinguísticos (é frequente a aparição do *cameraman* fazendo seu trabalho) e pelo fato de equilibrar o enfoque da população trabalhadora masculina e feminina, visto que a tendência das tentativas anteriores concentrou-se na representação dos homens.

Se nos exemplos de sinfonia de Nova Iorque, Paris e Berlim as trabalhadoras já são consideravelmente ausentes, revelando o apagamento da mulher das esferas não íntimas que o patriarcalismo empreendeu, chega a ser chocante observar a absoluta invisibilidade das mulheres e negros em geral na sinfonia de São Paulo. Entre as representações que todos esses filmes fazem das transformações tecnológicas urbanas do transporte, comunicações (jornal), cultura e entretenimento (cinema), há um destaque considerável para a presença da fábrica em imagens externas de chaminés e cenas internas de trabalhadores manipulando máquinas. Na obra sobre São Paulo fica evidente a intenção de ignorar a figura humana das operárias quando se apresenta a indústria fabril. Apesar de sabermos que esse complexo de fábricas é dominado pelo trabalho feminino, na sinfonia dos imigrantes húngaros sua presença fica restrita a uma visão panorâmica paisagística, de cima e de longe, acompanhada de duas cartelas (“para apreciar melhor a cidade fabril: Braz, Móoca, Belém” e “resfolegando pelas chaminés, expluindo fumo negro de fornalhas crepitantes”). Nenhuma cena interna das responsáveis pela atividade nos teares aparece, pois em seguida há um corte para a indústria metalúrgica com um homem operando uma máquina.

---

81 “O cinema soviético teve em Dziga Vertov um defensor do documentário realista. O cineasta criou o *cine-olho*, manifesto que lançava o conceito de associar a câmera ao olho humano, na tentativa de captar os vários lances da realidade. Quando Lenin afirmou que o cinema era o principal veículo de divulgação da nova ordem política, social e econômica, o cineasta se colocou à disposição do comitê de cinema de Moscou em 1918 [...]” (Holanda, 2014, p. 116).

Figura 14 – Visão de Brás, Móoca, Belém em São Paulo, *sinfonia da metrópole*



Figura 15 – Visão de operador de máquina em São Paulo, *sinfonia da metrópole*



Fonte: São Paulo sinfonia da metrópole (2018).

Do ponto de vista político, as cine sinfonias dos três países capitalistas estrangeiros não exploram abertamente uma posição de elogio ou crítica ao sistema, apesar de aparecerem alguns sinais de simpatia socialista pelos explorados e oprimidos, ou pelo menos, o reconhecimento de sua existência.<sup>82</sup> Já a sinfonia de São Paulo faz uma evidente apologia ao militarismo, ao positivismo e à ideologia dominante, evitando qualquer questionamento que envolva a luta de classes, como exemplificam imagens e cartelas na qualificação de presidiários como “enfermos morais”, dizendo também que a religião católica e a disciplina seriam importantes elementos da regeneração da ordem. As imagens que acompanham a cartela mostram que a disciplina aqui referida é a militar, por meio das cenas de prisioneiros em fila, realizando manobras de soldados. Também contribui para esse enfoque ideológico conservador, entre outros exemplos, a reconstituição de movimentos que supostamente antecipariam a ação do Grito do Ipiranga, congelando numa imagem semelhante à do famoso quadro de Pedro Américo, num tom de glorificação da cena como símbolo da liberdade do Brasil. Logo em seguida, outras cartelas também nomeiam a “mão obreira” como “construtores de cidades que fizeram o nosso conforto”. Fica implícito e normalizado que essa liberdade e esse conforto não são daqueles que trabalham, e sim de uma classe, gênero e “raça” privilegiadas, que usufruem.

---

82 No caso de Alberto Cavalcanti, isso se dá de forma mais evidente, apoiado inclusive por intertítulos logo no início: “Não é a representação de uma vida elegante e chique” / corte para uma foto de mulheres bem-vestidas descendo a escada, que em seguida aparece sendo rasgada em pedacinhos / corte para outra cartela: “mas a vida cotidiana dos humildes sem classe”. *Somente as horas*, inclusive, mostra uma ação criminosa, claramente ficcional, em que uma prostituta é pressionada a ajudar o cafetão a roubar e esfaquear uma mulher na rua.

É com esse conjunto de experiências, com suas similaridades e contrastes, que Patrícia Galvão parece dialogar quando escreve sua sinfonia literária do Brás. É difícil ignorar a semelhança entre a capa de Lívio Abramo<sup>83</sup> e a composição imagética dos cartazes desses filmes, que exploram o formato em V do vãos existentes entre os prédios urbanos (sinfonias de Berlim e São Paulo), entre as pernas do tripé da câmera (*Um homem com uma câmera*) e entre as pontas da construção sugerida na capa de Abramo, bem como o V invertido que se apresenta pela iluminação branca em torno dessa construção preta, vinda de cima, como se fosse produzida por um refletor. A “novela de propaganda” de Galvão joga os holofotes de sua representação sobre as operárias tecelãs e outras mulheres ao redor (costureiras, donas de oficina, normalistas, prostitutas, encarceradas). Faz um contraponto provocador à literatura que pouco ou nada retratava as mulheres operárias, especialmente as negras, e à ínfima presença dessa intersecção de classe, gênero e “raça” nas cine sinfonias do mundo capitalista. Nesse aspecto aproximou-se do trabalho soviético de Vertov, mas foi além.

Homens trabalhadores também aparecem, brancos, negros e pardos, porém expostos em menor intensidade, assim como alguns homens e mulheres da alta sociedade. Uma voz em terceira pessoa, identificada com a revolução do proletariado, descreve parcelas de situações e seu cenário, dando prioridade ao Brás, apesar de trazer também alguns poucos redutos da área ocupada pela burguesia paulistana, e o faz enfatizando, com pequenas pinceladas, a plasticidade, as cores, o barulho e a atmosfera geral da ambientação, reforçando esse ritmo com a mudança rápida do foco e da posição à maneira da câmera em movimento, utilizada nas sinfonias. Tudo é trabalhado de modo a não se deter longamente em nenhum personagem ou situação, indicando que a grande protagonista é essa parte da cidade que dá nome ao livro: o parque industrial do Brás.

É importante ressaltar que essa camada humana enquanto coletividade fêmea se dá em consonância com a habitação e exploração preponderante do lugar. Em um artigo de 1993, Jackson (2018) nos apresenta uma série de dados que evidenciam essa presença maciça da mulher no trabalho operário:

Local de grandes fábricas têxteis, o Brás foi um ponto de convergência natural para a imigração italiana, com uma grande força de trabalho feminina constituída de pessoas marginalizadas, que se mudavam para lotes compartilhados e pensões (p. 162).

Mulheres compunham 70% da força de trabalho e 38% dos trabalhadores tinham entre oito e catorze anos de idade (p. 175).

---

83 Augusto de Campos (1982, p. 102) assinala, sobre a capa, a “estilização cubista de uma fábrica, com os títulos ‘art déco’ recortados a mão sobre o fundo preto e branco”.

Em *Parque industrial*, a grande maioria são mulheres. A quantidade, em detrimento da profundidade na sua composição, é uma escolha significativa. A visão de totalidade da engrenagem daquele sistema de exploração, percebida enquanto um conjunto, é materializada pela representação de partes desse todo: figuras humanas incompletas, rasuras, borrões, sempre numa estética fragmentária. Valendo-se da linguagem poética fanopeica, tal qual definida por Ezra Pound, que se apoia em imagens, essas “personagens-tipos” poderiam ser também chamadas, num olhar pictórico, de “personagens-traços”. Isso favorece o distanciamento brechtiano na reflexão que se estabelece entre obra e leitor, prenunciando Brecht, como Oswald de Andrade em *O rei da vela*. A emoção, que poderia borrar a perspectiva racional, materialista, em torno da temática de opressão do romance é evitada pela variedade, inconclusão e agilidade de deslocamento. Entretanto, ainda que se expondo de forma breve e veloz, à distância, o destino dessas mulheres tem poder de gerar comoção.

São, em geral, trabalhadoras oprimidas por constituírem mão de obra barata ou objeto sexual para deleite dos homens, sem posição para reivindicar qualquer esboço de igualdade ou justiça. Algumas são obrigadas a fortalecer esse ciclo degradante por esperteza (Madame), impotência (Ming) ou manipulação (Eleonora). Outras são ingênuas, frágeis e postas à margem, contraindo doenças, sofrendo humilhações ou fome (Corina). Em coerência com o objetivo propagandístico, a resistência política na luta pela causa proletária, nesse conjunto, é ressaltada como a única esperança possível na superação dessa cadeia infinda de dor e alienação que desfila diante dos olhos do leitor, ainda que se sofram as inevitáveis e cruéis retaliações de prisão, tortura e degredo, como acontece com Rosinha Lituana e Otávia.

Dentre os inúmeros pedaços de mulheres presentes nesse grande mural, três personagens são relativamente mais exploradas: Eleonora, a normalista que ascende socialmente pelo casamento; Matilde, a negra operária, depois normalista, que se politiza no decorrer do enredo; Rosinha Lituana, militante estrangeira inspirada em Rosa Luxemburgo. Outras duas vão ainda mais além no acabamento: a inconsciente Corina e a politizada Otávia. Girando ao redor das “camaradas”, temos apenas dois homens relativamente desenvolvidos: o operário morto Alexandre (baseado na experiência do ensacador Herculano de Souza) e o burguês Alfredo, que abandona suas posses para abraçar a causa operária.

Otávia, em sua sincera abnegação, pode ser vista, em parte, como uma espécie de *alter ego* desse aspecto de Patrícia Galvão, enquanto Alfredo espelha tendências de Oswald de Andrade, no sentido de que sua convicção marxista parecia misturar empolgação com desconfiança, permanecendo num terreno movediço. A trajetória de Otávia é posta como



exemplar, na medida em que ela não hesita em ajudar suas colegas, nem se deixa abater com a prisão, ou esmorecer em sua crítica ao sistema e em sua convicção. Poderíamos até considerá-la uma espécie de heroína enaltecida, nos moldes do realismo socialista russo jdanovista,<sup>84</sup> não fosse pelo efeito suspenso e indefinido que prevalece na cena em que Otávia é obrigada a rejeitar o amor de seu então companheiro Alfredo, com quem vivia feliz. O Partido, por intuição, o acusa de hesitante, possivelmente um trotskista. Sem indícios claros, o ex-burguês e agora proletarizado Alfredo é levado à expulsão da organização pela visão obreirista do PCB. Otávia simplesmente obedece, sem nenhuma exploração do impacto que isso teria em sua vida. Esse desfecho não é trabalhado de modo a causar piedade nem aprovação. É mostrado sem tempo de digestão, sem encaminhamento claro, e a falta de apoio para a maneira como esse corte deve ser interpretado desorienta um pouco o leitor, que não é apaziguado com certezas. A dúvida é que paira no ar. Essa passividade traz um senso de desorientação suspeito. É possível que Pagu temesse ser retaliada pelo Partido e, ao mesmo tempo, fosse incapaz de colocar o seu narrador compactuando claramente com esse tipo de desconfiança arbitrária. Adiante, essa cena será mais explorada.

Paralelamente a esse percurso, sempre evoluindo em partes alternadas, na linha fragmentária, corre o drama de Corina, a personagem mais trágica e inquietante do enredo. Num panorama em que o protagonismo não se descola do grupo para pousar em uma única personagem, temos, no entanto, uma que podemos considerar ocupar a espinha dorsal do romance, pela posição do capítulo e pela intensidade sombria nos impulsos e perspectivas que a tomam. Num total de dezessete capítulos, a personagem negra, jovem e sensual, é introduzida no terceiro como uma costureira que mal consegue comer, esmagada de trabalho pela dona do ateliê, abusada pelo padrasto que toma o seu salário e por fim deflorada pelo burguês Arnaldo numa *garçonnière*. No sexto capítulo, a jovem é colocada diante de seu infortúnio, grávida e descartada, expulsa de casa pelo padrasto, demitida pela patroa falsamente moralista e terminando numa casa de prostituição para sobreviver. No oitavo capítulo, seu enredo retorna mostrando a gravidez já avançada em meio ao trabalho de sexo, para, em seguida, bem na parte central do romance, no nono capítulo, aparecer na casa de parir onde dá à luz uma criança sem pele, um “monstro”. Na cena seguinte, Corina aparece na cadeia revelando ter matado, ela

---

84 “O realismo socialista foi lançado no governo stalinista como veículo de regulação da atividade artística [...] Mesmo que já se divulgassem suas ideias, as bases do realismo socialista foram lançadas em 1934, no I Congresso dos Escritores Soviéticos, que teve em Andrei Jdanov (daí o termo jdanovismo) e Máximo Gorki seus mentores” (Holanda, 2014, p. 96).

mesma, seu próprio filho, como uma espécie de Medeia ou Joana<sup>85</sup> do submundo, que elimina seu recém-nascido e é presa para purgar esse crime. No último capítulo, intitulado “Reserva industrial”, ela retorna, saída da cadeia, sem trabalho, depauperada, prostituída por misérias, morta de frio. Troca seu corpo por uma broa, salame e pinga dados pelo garçom Paco.

O Tietê turvo. Barcas ancoradas e andando cheias de troncos e homens grossos com camisas altas cor de canela. Ajeitam-se. A balsa roncando na engrenagem enferrujada. Na moita molhada encharca a fazenda barata do casaco de forro gasto. Os cabelos negros se encaracolam nos cipós. Terra, pedaços de carvão.

O Paco fossa como um porco os seios estéreis de Corina (Galvão, 2018. p.101).

A cena de sexo citada é emoldurada por uma descrição do mato que os envolve na margem do Rio Tietê, com frases curtas, substantivadas, sugestivas. O trecho utiliza-se de uma prosa poética carregada de configurações sonoras, como as aliterações em Tietê/turvo, moita/molhada, Paco/porco, e do cenário imagético que evoca especialmente os sentidos de som e cor: os sons da engrenagem enferrujada da balsa que ronca e do Paco fossando os seios de Corina com grunhidos comparados aos do porco; as tonalidades de marrom da turvação do rio, dos troncos e dos homens com camisas cor de canela, da ferrugem e da terra, ao lado também da cor negra dos cabelos e do carvão. O cenário reforça com significados a crítica política assumida pela narração ao sistema explorador e desumanizador, ao trazer uma água que é turva, uma engrenagem que está enferrujada, homens grossos que, sobre barcas ancoradas junto das barcas em movimento, se ajeitam, o carvão que traz em si a queima, e uma mulher reduzida unicamente ao prazer sexual passageiro proporcionado pelo que restou de suas coxas e corpo. Após o parágrafo em prosa poética, vem em seguida o recurso do diálogo: “– Você não me dá nada?/ – Dio cane! E a broa e o salame e a pinga? Pensa que o teu pito vale mais?”. É o mesmo tipo de diálogo curto, ágil, muito utilizado nesse romance, em que o tom prosaico reforça a crueza e a indiferença nas relações. Esse estágio de degradação exemplifica o que Marx chamou de “verdadeiro proletariado miserando”, citado textualmente na apresentação do capítulo que encerra o romance.

---

85 Personagem da peça *Gota D'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes. A peça recria o mito de Medeia num condomínio de baixo poder aquisitivo no Rio de Janeiro dos anos 1970. Joana é a personagem que encarna Medeia, com alguns ajustes em suas motivações. Um deles é o fato de que explicita uma sugestão, presente na obra de Eurípides, de que, além de motivada por vingança, ela teria também assassinado seus filhos por amor, para poupá-los de cruéis retaliações, e, no caso da Joana, para poupá-los de uma vida desamparada (Marinho, 2013).

A sugestão é que não seria a militante exemplar Otávia a personagem destacada no romance, já que, nessa colagem de dramas, o de Corina é que atinge o clímax bem no meio do enredo e é ele que encerra a obra, desfazendo o possível encaminhamento do romance para uma linha redentora. A linguagem sarcástica, irônica, como “Pensa que o teu pito vale mais?”, frequente na obra, que concorre para fortalecer o olhar descolado e pensante, contrasta com ocorrências de envolvimento mais emocional do leitor, na medida que a verve ácida dá espaço para uma narração intuitivamente trágica, colocando lado a lado o levemente risível e o comovente, o perspicaz e o ingênuo.

Seguindo a imagética das sinfonias, a chaminé se apresenta logo no segundo capítulo:

A rua Sampson se move inteira na direção das fábricas. Parece que vão se deslocar os paralelepípedos gastos.  
Os chinelos de cor se arrastam sonolentos ainda e sem pressa na segunda feira. Com vontade de ficar para trás. Aproveitando o último restinho da liberdade. As meninas contam os romances da véspera espremendo os lanches embrulhados em papel pardo e verde.  
– Eu só me caso com um trabalhador.  
– Sai azar! Pra pobre basta eu. Passar a vida inteira nesta merda!  
– Vocês pensam que os ricos namoram a gente a sério? Só pra debochar.  
– Eu já falei pro Bralio que se é deboche, eu escacho ele.  
– O Pedro está ali!  
– Está te esperando? Então deixa eu cair fora!  
O grito possante da chaminé envolve o bairro. Os retardatários voam, beirando a parede da fábrica, granulada, longa, coroada de bicos. Resfolegam como cães cansados para não perder o dia. Uma chinelinha vermelha é largada sem contraforte na sarjeta. Um pé descalço se fere nos cacos de uma garrafa de leite. Uma garota parda vai pulando e chorando alcançar a porta negra. O último pontapé na bola de meia.  
O apito acaba num sopro. As máquinas se movimentam com desespero. A rua está triste e deserta. Cascas de bananas. O resto de fumaça fugindo. Sangue misturado com leite (Galvão, 2018, p. 15-6).

No trecho citado, chama a atenção a movimentação da câmera narrativa. Começa numa tomada geral mostrando a rua inteira, que pelo recurso da metonímia se move no lugar das pessoas. Depois a câmera vai para o chão de paralelepípedos, focando nos chinelos, depois nas mãos das meninas segurando os lanches e suas falas. Em seguida, aponta para a chaminé, as paredes da fábrica, volta para o chão da chinelinha, do pé descalço, da garota pulando, e de lá para a porta negra. Outra vez para o chão: a bola de meia. Entra na fábrica para mostrar as máquinas se movimentando e pula para a rua agora deserta, para o chão com cascas de bananas, fumaça, sangue e leite. O sangue operário simbolizado pela cor vermelha da bandeira comunista. No embate revolucionário, na busca do leite, derrama-se sangue.

A continuidade desse tipo de enquadramento narrativo também se quebra. Há momentos, como a cena no Tietê, ou esse da entrada da fábrica, em que o narrador mostra as situações criadas com seu olhar seletivo, deixando que elas falem por si, com uma montagem aparentemente solta. Em outros momentos a narração se torna explicitamente mediada pelo discurso do narrador, com comentários, críticas, análises, arriscando previsões de crença no futuro da revolução, com terminologia militante. As inserções assertivas sobre a inevitabilidade da revolução e as explicações de cunho didático sobre o marxismo revolucionário ocupam esse lugar historicamente ingênuo, que menospreza a capacidade de reação do inimigo.

Os vacilantes e os próprios indiferentes são empurrados para a questão social. Não é permitido a ninguém mais se desinteressar. É a luta de morte entre duas classes irreconciliáveis. A burguesia se esfaíla, se divide, se esfale, marcha para o abismo e para a morte. O proletariado ascende, se afirma, se culturiza. Qualquer militante compreende e estuda questões de economia com a mesma facilidade com que uma burguesinha folheia um número idiota de *Femina* (*ibidem*, p. 90).

Quando isso acontece, a câmera hábil, que ele carrega escolhendo e mostrando o que teria fora, volta-se para dentro, disfarçando objetividade, mas inevitavelmente revelando suas próprias expectativas, inconformações, medos, inexperiências. O narrador (ou narradora) funciona como uma projeção da escritora jovem de 23 anos, que se esforça pela submissão ao controle do PC obreirista denunciando a opressão burguesa, louvando a resistência e a capacidade operária militante, lamentando a inconsciência dos despolitizados e corroborando, de certa forma, a desconfiança em relação ao apoio individualista da pequena burguesia intelectual de esquerda, incluindo ela mesma.

Esse aspecto da composição de Patrícia, ao ser apreciado sem levar em conta o que escapava às suas primeiras intenções, recebeu muitas críticas que ajudaram a minimizar a potência da obra. “Descontados os sestros panfletários...” foram as palavras de Augusto de Campos (1982, p. 102) ao analisar o romance, antes de ressaltar as qualidades que teria ali reconhecido. Porém, outro olhar é capaz de perceber que a narradora, inadvertidamente, já em seu aparente alinhamento, denuncia uma igual desconfiança dessa rigidez controladora, dos olhares plenos de certezas. Nesse ponto, também se aproxima do trabalho de Vertov, que, em sua montagem, sugere um elogio ao sistema soviético, por um lado, e denuncia contradições internas, por outro. As cenas em que operárias de teares ou costureiras são expostas mostram alegria, sorrisos, brilho no olhar. Depois do trabalho, ao entardecer, muitas atividades de lazer, na praia, na dedicação aos esportes, constroem a impressão de vigor, competência e realização.

Figura 16 – Operária lidando com tear em *Um homem com uma câmera*



Figura 17 – Mulher esportista em *Um homem com uma câmera*



Fonte: *Um homem com uma câmera* (2016).

Já as cenas de rua flagram as diferentes classes de mulheres transeuntes, com posturas, indumentária e viço físico contrastantes, indicando falhas na experiência comunista soviética em relação à promessa de abolição das desigualdades.

Figura 18 – Mulheres transeuntes na rua em *Um homem com uma câmera*



Figura 19 – Mulher idosa na rua em *Um homem com uma câmera*



Fonte: *Um homem com uma câmera* (2016).

A aproximação que *Parque industrial* estabelece com a sinfonia soviética é, no entanto, relativa, já que *Um homem com uma câmera* seria, no conjunto, um trabalho otimista, como esperado pela cultuada representação socialista russa pós-Stalin. No romance de Patrícia isso não acontece, como veremos adiante. Do ponto de vista da aproximação com as cine sinfonias, o gênero “romance” seria oposto ao documentário cinematográfico, este naturalmente mais próximo, no plano da literatura, da reportagem jornalística, de estudos geográficos ou mesmo pequenas biografias, na medida em que todos eles se propõem a representar a realidade. O

romance, ao trabalhar com histórias, enredos ficcionalizados, estaria distante disso. De fato, ainda que narrando ruas, fábricas, estabelecimentos, situações existentes na São Paulo da época, e usando muito da sua vivência e memória, o enredo composto por Patrícia lida com personagens, falas e ações inventadas, e não se detém no minimalismo puro, pois é explorado um prolongamento de duas trajetórias de personagens: a da militante Otávia e a da inconsciente Corina. De certo modo, a maioria dos outros pequenos nichos de ambientação se cruzam, de alguma forma, com uma dessas mulheres, tornando menos solta a montagem final. Por isso flerta com o romance, mas sem uma estrutura firme, sem acabamento final. No entanto, deve-se ressaltar que não só a novela de Patrícia tem uma natureza híbrida: também as cine sinfonias não seriam documento pleno da realidade, já que a maior parte das cenas com pessoas que nelas aparecem é também ficção, no sentido de serem planejadas e muitas vezes ensaiadas, desde alguns close-ups até cenas de multidão. O resultado final, a montagem, procura esconder um hibridismo que na realidade é parte de sua natureza.

Na dissertação *Um caminho à liberdade: o legado de Pagu*, no capítulo sobre a experiência modernista em *Parque industrial*, a pesquisadora Sarah Pinto de Holanda resalta outros “ismos” que o experimentalismo do romance colhe, para além das técnicas cinematográficas do cinema soviético, já comentadas. Ela chama atenção para o uso de um “futurismo às avessas”, bem como para o uso agressivo da vertente expressionista alemã. De fato, o tom trágico da crueza distorcida de algumas cenas brutas de abuso, degradação e miséria do povo, acompanhado pela linguagem chula, adquire por vezes contornos expressionistas, somando-se a ele esse futurismo desencantado, pois não alinhado com o fascismo, contrapondo-se ao ritmo veloz dos bondes, do “camarão que passa”, do “grito possante da chaminé”, da “limusine do gerente que chispa”. Também um efeito cubista se insinua na construção de um grande mural a representar aquela estrutura moderno-arcaica de São Paulo, resultado da montagem com “personagens-traços”, falas entrecortadas, imagens de lugares, coisas e cores que se sucedem sobrepostas e velozes, parecendo pinceladas colocadas umas sobre as outras.

Porém, é nesse prolongamento de algumas experiências, como a já comentada de Corina e Otávia, que vislumbramos procedimentos da tendência realista. Esse traço espelha o momento cultural de sua escrita, que abandonava o Modernismo antropofágico da devoração transformadora de estrangeirismos, com uma grande valorização da poesia e da prosa contida e simultânea, e caminhava para a predominância daquele que seria “o romance de 30” e seu engajamento social. Conforme palavras de Augusto de Campos (1982, p. 102),

descontados os sestros panfletários, é *uma última pérola modernista engastada na pedreira do nascente romance social de 30*, do qual é um excêntrico e atrevido precursor. Há muito de positivo em seu estilo fragmentário, direto e conciso, influenciado pela “prosa telegráfica” de Oswald. Nos flashes de suas frases curtas faíscam alguns achados fascinantes, das montagens cubistas como “A rua vai escorrendo pelas janelas do bonde” ao inesquecível corte paronomástico “Brás do Brasil, Brás de todo o mundo”, que sintetiza o livro, coroando a pungente poeticidade da utopia proletária de Pagu.

Também Antoine Chareyre (2018. p. 160) ressalta essa ambivalência:

[...] O romance de Pagu joga nesse *espaço indeciso*, entre a vanguarda modernista dos anos 1920, definida como um jogo de poetas e estetas privilegiados de São Paulo, e a emergência do chamado romance social dos anos 1930, portador de um regionalismo supostamente mais autêntico, o de escritores politizados vindos do Nordeste, como Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego.

Segundo María Pape, no artigo “*Cine y massas: una novela le responde a las sinfonías de la ciudad*”, além de dialogar com experimentações da arte mais sofisticada, tanto livresca quanto visual, caso da cine sinfonia, Galvão teria recorrido esteticamente ao cinema, para ajudar a infiltração de sua criação nas massas. Além dessa característica, podemos perceber que Pagu sentiu necessidade de outros elementos que facilitassem a comunicação com essas camadas mais populares, procurando manter a experiência narrada com um pé no reconhecível, no já tradicionalmente familiar da verossimilhança realista, bem como construções muito calcadas na oralidade, e o uso de gírias e expressões populares, ativando o conhecimento de mundo e as variantes linguísticas do povo. Essas escolhas resgatam práticas da arte proletária russa que se voltariam para as grandes massas, a ser detalhada em seguida.

### 3.3.2 O caráter proletário romanesco

Na Rússia comunista, a nova tradição literária surgida com o sistema nascente, com a qual Patrícia Galvão dialoga assumidamente em *Parque industrial*, elegeu a figura do proletário como o centro convergente da inspiração romanesca. Para criar modelos de representação do espírito marxista revolucionário, o governo soviético adotou alguns dos primeiros romances russos produzidos no calor da hora, que documentavam e problematizavam mudanças políticas e sociais decorrentes do processo que culminou na Revolução Bolchevique de 1917, bem como dos acontecimentos em torno da sucessiva Guerra Civil no país, finda em 1921. Tais romances serviriam de parâmetro governamental para a construção de uma literatura “oficial” que

substituísse os valores individualistas burgueses pelos da nova sociedade igualitária, dentro do chamado realismo socialista.

O primeiro, lançado em 1906, ainda na pré-revolução, *A mãe / Mother* (2016) (*Мать*), de Máximo Gorki, é indiretamente citado no capítulo “proletarização”,<sup>86</sup> em que é oferecida no cinema Mafalda uma película russa (“um filme tirado de Gorki” / “um drama proletário”), ao que tudo indica, aquela que adaptou o romance em questão.<sup>87</sup> É nesse programa cultural que Otávia e Alfredo se atraem amorosamente. A militante, no entanto, não se distrai de seus propósitos revolucionários, procurando observar como o público reage ao filme. Para seu desânimo, algumas garotas não politizadas abandonaram o cinema incomodadas, “lastimando alto os dez tostões perdidos numa fita sem amor”. De todo modo, alguns espectadores engajados acompanharam-na entusiasticamente: “– Ninguém compreende aqui esse colosso” (p. 92). O leitor, nesse momento, tem um indício explícito do diálogo proposto entre o romance proletário de Mara Lobo e a matriz da literatura proletária soviética. A obra de Gorki,<sup>88</sup> ambientada na atmosfera pré-revolucionária, traz a mesma apresentação dos operários como vítimas do sistema e, no caso dos protagonistas, politicamente conscientes e resistentes a um *status quo* esmagador de seus interesses e energia vital. Também se inicia com a imagem da chaminé, logo nas primeiras linhas. É provável que Galvão tenha se apropriado diretamente desse início no seu Capítulo 2. Optando por uma abertura pela via da ironia, no capítulo inicial (“da ESTATÍSTICA INDUSTRIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO” 1930), ela faz uso de um parágrafo, como *ready-made*, assinado por “Aristides do Amaral – Diretor”, de forma a

---

86 Os títulos dos capítulos de *Parque industrial* começam todos com letra minúscula.

87 Antoine Chareyre (2018) comenta em nota da tradução para o francês: “Será possível tratar-se de outra coisa que não a adaptação de *Mat’* (1907) por Vsevolod Pudovkin, a partir de um roteiro de Nathan Zarkhi, filme que estreou em 1906? Uma película parece ter circulado pelo Brasil por volta de 1932, uma vez que *A mãe* foi alvo de uma pequena nota crítica (pouco favorável, mas abordando somente o aspecto formal) na seção “A tela em revista”, da *Cinearte* n. 367, de 15 de maio de 1933 (parecer da redação: “Um filme russo que não pode ser levado a sério no cinema. [...] Cotação regular”!). Quanto ao romance de Gorki, não tardou a circular entre os lusófonos, em versão feita a partir da primeira tradução francesa de Serge Persky: *A mãe*, em tradução de Augusto de Lacerda (Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1907); e no Brasil na mesma época de *Parque industrial*, com três edições (tradução revisada por Renato Travassos, Rio de Janeiro: Ed Americana, ‘Coleção de obras célebres’, 1931; Rio de Janeiro: Livraria Marisa, 1931; Rio de Janeiro: Calvino, 1932)”.

88 Há diferenças consideráveis entre o enredo do romance de Gorki e o roteiro cinematográfico que o adapta, de Natan Zarkhi. A que tem maiores consequências é a forma como se dá o processo de conscientização política de Pelagueia, a mãe. No livro ela se converte, pouco a pouco, numa revolucionária lúcida e corajosa, precedendo a perseguição, prisão e julgamento do filho. Influenciada por Pavel, ela o acompanha e, quando é preso, assume suas atividades subversivas, sabendo muito bem do perigo da atividade. No filme, essa conversão só se realiza no fim, quando assume a bandeira vermelha nas manifestações do dia dos trabalhadores, conhecida como “domingo sangrento”. Sua anterior inconsciência influencia negativamente, inclusive, a trajetória do filho, ao entregar pistas de sua militância aos policiais, acreditando ingenuamente que isso o protegeria.



contextualizar o painel que traz os números de produção das fábricas em São Paulo desde 1915 até 1930, demonstrando o salto sete vezes maior alcançado ao fim deste período. O capítulo é complementado por um comentário em caixa alta que sugere a postura crítica engajada a ser dada ao romance.

A ação propriamente se inicia no capítulo que segue (“teares”), indicando, nos dois primeiros parágrafos curtos, qual seria a localização mais exata daquele centro industrial tão produtivo de São Paulo: o Brás. No terceiro parágrafo, temos a já citada entrada dos operários na fábrica, mostrando várias semelhanças com a abertura de *A mãe*. No romance russo, o narrador onisciente antecipa o realce imagético a ser absorvido mais tarde pelas sinfonias urbanas dos anos 1920: a sirene da fábrica como marcador temporal do início e fim do dia de trabalho, com destaque para a pressa dos operários na entrada e sua dificuldade de, rapidamente, transpor o trajeto, aqui dificultado pela lama:

Todos os dias, na atmosfera esfumaçada e grave do bairro operário, o apito da fábrica lançava aos ares o seu grito estrídulo. Então, criaturas toscas, com os músculos ainda fatigados, saíam rapidamente das pequenas casas pardacentas e corriam como baratas assustadas. Na fria meia-luz, iam pela rua estreita em direção aos altos muros da fábrica que os esperava implacável e cujos inúmeros olhos quadrados, amarelos e viscosos iluminavam a calçada lamacenta. A lama estalava sob os seus pés. Vozes estremunhadas ressoavam com roucas exclamações; pragas cortavam o ar; e uma onda de ruídos vagos acolhia os operários: a pesada traquinada das máquinas, o regougar do vapor. Sombrias e mal-encaradas como sentinelas, as altas chaminés negras perfilavam-se acima do bairro, semelhantes a grossos bastões.

À tarde, quando o Sol ia no poente, os seus raios vermelhos iluminavam as vidraças das casarias, a oficina vomitava das suas entranhas de pedra todas as escórias humanas, e os operários enegrecidos pelo fumo, espalhavam-se novamente pelas ruas, deixando atrás de si exalações lentas da gordura das máquinas; os seus dentes esfaimados reluziam. Então havia na sua voz animação e até alegria: os trabalhos forçados tinham concluído por algumas horas; em casa aguardava-os a refeição e o descanso (Gorki, [1907] 2013, p. 9).

Enquanto em Gorki “a lama estalava sob seus pés”, na descrição de “teares” (p.15-20) o chão por onde os trabalhadores pisam também é ressaltado (“Parece que vão se deslocar os paralelepípedos gastos”), com esse pavimento de pedra sustentando os chinelos que se arrastam, a chinelinha vermelha que é largada na sarjeta ao lado e o vermelho do sangue do pé descalço que se fere nos cacos de uma garrafa de leite. Também é agressivo o acolhimento dos muros, tanto na pedra da fábrica russa, com “inúmeros olhos quadrados, amarelos, viscosos”, como na fábrica do Brás, com sua parede “granulada, longa, coroada de bicos”. Outras inúmeras semelhanças:

O apito da fábrica lançava aos ares o seu grito estrídulo (A. M.)  
O grito possante da chaminé envolve o bairro (P. I.);

criaturas toscas [...] saíam rapidamente das pequenas casas pardacentas e corriam como baratas assustadas (A. M.)  
Os retardatários voam [...]. Resfolegam como cães cansados para não perder o dia (P. I.);

Vozes estremunhadas ressoavam com roucas exclamações; pragas cortavam o ar (A. M.)  
As meninas contam os romances da véspera [...] / – Sai azar! Pra pobre basta eu. Passar a vida inteira nesta merda! (P. I.);

a pesada traquinada das máquinas, o regougar do vapor (A. M.)  
As máquinas se movimentam com desespero (P. I.);

as altas chaminés negras (A. M.)  
uma garota vai pulando e chorando alcançar a porta negra (P. I.);

a oficina vomitava das suas entranhas de pedra todas as escórias humanas, e os operários enegrecidos pelo fumo, espalhavam-se novamente pelas ruas (A. M.)  
Novamente as ruas se tingem de cores proletárias. É a saída da Fábrica (P. I.)

Ao passo que o narrador de Gorki segue apresentando a camada de personagens desse contexto e seu dia a dia, com uma descrição que se prolonga em terceira pessoa tomando todo o primeiro capítulo, em quinze parágrafos, Galvão privilegia o retrato com diálogos curtos em primeira pessoa, no entremeio da descrição da entrada na fábrica e da saída. Assim conhecemos a operária Bruna e seu companheiro alertando-a para um acidente de trabalho com sua trança na máquina de tear; o Chefe da Oficina que a insulta; as moças que pedem para ir à latrina e comentam o fascismo no Brasil e de Mussolini; as três negrinhas que se interessam pela página dos namorados na hora do almoço; Rosinha Lituana explicando às colegas o mecanismo de exploração capitalista e recomendando a filiação delas no Partido Comunista. Depois, na saída, vislumbramos o gerente que chispa com sua limusine; Matilde, anunciando que vai entrar na escola Normal; uma menina corada que comenta entusiasmada as reuniões do sindicato regional. Termina dessa maneira o segundo capítulo (o primeiro em matéria de ação) de *Parque industrial*, já afirmando a “propaganda” comunista de Pagu, que dá sequência à ideia de irmandade dos “companheiros” em todo o mundo, ao mesmo tempo em que imprime a diferença regional do Brás do Brasil e sua população.

Além das similaridades na abertura romanesca, ao prosseguirmos as leituras de *A mãe* e *Parque industrial* percebemos outros traços comuns: a ação que se embrenhará na politização de alguns militantes, envolvendo leituras e reuniões proibidas para descobrirem e divulgarem a

“verdade” por detrás de sua situação miserável; a distribuição de folhetos subversivos; a proposta de greve abafada por prisões arbitrárias, perseguição política, denúncias traiçoeiras. No caso brasileiro, a impossibilidade de expandir essa desobediência civil e o fogo revolucionário fica marcada como grande diferencial na sua representação mais ostensiva da vitalidade do pensamento burguês em meio aos pobres e aos mecanismos de cooptação e manutenção da ignorância política dentro da sociedade paulistana, sendo a desigualdade patriarcal fundamental na manutenção desse estado de coisas. Por perceber isso, Patrícia a ela se refere incansavelmente, como veremos a seguir.

Gorki também dá atenção e importância a um de seus aspectos: a violência doméstica dentro do controle patriarcal. A protagonista Pelagueia, que, entre outras coisas, simboliza a maternidade como fraternidade operária,<sup>89</sup> vem para a linha mestra da ação marcada pelos maus-tratos e surras que teria recebido do marido morto, o que era destino comum da mulher.<sup>90</sup> Também denuncia, de forma menos prolongada, os assédios que mulheres sofriam, transformando-as em objeto: “Pelagueia recordava as noites tumultuosas da sua mocidade, as palavras grosseiras dos rapazes que cheiravam mal a álcool, os seus gracejos cínicos” (Gorki, 2013, p. 31). Mesmo dentro de uma relação de companheirismo e afeto, o romance russo não assume o desejo sexual e seus apelos como um valor fundamental da vida; ao contrário, minimiza sua importância e até o coloca como inimigo da liberdade e da revolução:

Casam. É uma união interessante, na verdade, a duma rapariga com um operário!... Vem os filhos... serás obrigado a trabalhar sozinho... e muito. A vossa vida será a de toda a gente, lutareis para ter com que vos sustentardes, para terdes casa onde viver com os filhos. E afinal ambos ficareis perdidos para a obra (ibidem, p. 44).

Algo dessa posição aparecerá também na personagem Otávia de *Parque industrial*, que prioriza a militância em detrimento de sua vida sexual e afetiva, bem como de questões complementares em torno do sexo e suas armadilhas.

Há outro romance proletário russo que também ilumina aspectos de Otávia e de *Parque industrial*. Apesar de não ser abordado diretamente na novela de Galvão, *Cimento* de Fedor Gladkov é outro exemplo<sup>91</sup> de referência assimilada por escritores marxistas no Ocidente a

---

89 “Somos todos nascidos da mesma mãe, da grande, invencível ideia de fraternidade operária, em todos os países da terra” (Gorki, 2013, p. 39).

90 “Ao voltarem para casa os maridos buscavam questões para discutirem com as mulheres, batendo-lhes muitas vezes, sem pouparem suas forças” (Gorki, 2013, p. 10).

91 “A oficialização do realismo socialista no I Congresso da União dos Escritores, em 1934, incorporou uma fusão desses diversos modelos reivindicados como condizentes à nova literatura por meio da adoção de alguns escritores como modelos – Gorki e seu *A mãe*, de 1906; D. Fúrmanov e *Tchapáiev*, de 1923;

partir dos anos 1930, já que, tendo sido publicado em 1925, foi traduzido para o francês em 1928, por Victor Serge, e para o inglês em 1929, por A. S. Arthur e C. Ashleigh. Aqui no Brasil, uma tradução do francês para o português foi lançada em 1933, trazendo inclusive o prefácio de Serge, datado de 1927.

Tal influência, já intuída tanto pela leitura consistente de material marxista feita por Patrícia nos anos de sua conversão política, quanto pela troca intelectual que mantinha com outros artistas e pensadores, dentro e fora do PCB, foi comprovada com a recente publicação dos *Cadernos de Pagu*. Em *Cimento* podemos reconhecer igualmente algumas das influências realistas utilizadas por Gorki e adotadas por ela, tais como a ambientação fabril, a reconstituição de reuniões e discussões em células ativistas, os conflitos com contrarrevolucionários e a preferência por imagens a refletir o sistema de produção industrial moderno, como as máquinas e chaminés das fábricas (“as chaminés mais altas que a montanha” (Gladkov, 1933, p. 19)). Nesse caso, essas imagens estão muito coladas ao material produzido, que dá nome ao livro: “o cimento somos nós, camaradas, a classe operária” (*ibidem*, p. 109). No entanto, há nele outras influências que se destacam do seu predecessor russo: a utilização considerável de linguagem oral regional,<sup>92</sup> bem como a presença de conflitos profissionais e afetivos que expõe e contrapõe uma moral conservadora e exploratória à outra, nascente, não impulsionada pelo capital.

Esse aspecto sexual desenvolvido em *Cimento* nos interessa particularmente, pois é algo que aparece de maneira mais tímida no romance de Gorki.<sup>93</sup> A obra de Fedor Gladkov sofreu reescritas ao longo do tempo, no intuito de acompanhar a política stalinista que, entre outras coisas, deixou de valorizar a emancipação feminina, optando pelo convencionalismo. Assim, denúncias mais explícitas de abusos contra a mulher, como estupros, e a adoção de uma liberdade sexual sem precedentes pela heroína Dasha foram depois esmaecidas ou até suprimidas nas reescritas posteriores.<sup>94</sup> Por esse motivo, avaliamos aqui a tradução via francês

---

F. Gladkov e *Cimento*, de 1925; N. Ostróvski e *Assim foi temperado o aço*, de 1936, entre outros” (Silva, 2020).

92 O que também seria modificado pelo autor nas versões posteriores, submetendo-se às críticas feitas de que o texto resultou em difícil compreensão. Porém, “*the cleansing of dialectisms, vulgarisms, spoken language, and ‘stylistic flourishes’ lowers the expressivity of the text*” (Smirnova *apud* Lahusen, 2006, p. 480).

93 A ênfase dada por Gorki para a questão da violência do homem contra a mulher no ambiente doméstico foi interpretada como uma válvula de escape inconsciente de seu esmagamento como cidadão e não como um mecanismo existente em todas as classes. Também focalizou a renúncia ao sexo como forma de não cair nas armadilhas do sistema de produção, sem chegar a questionar a forma como o sexo é estruturado nas relações humanas patriarcais.

94 “*Although the transition of Dasha from subservient wife of Gleb to model Soviet woman takes place before the events of the novel, it is integral to the shattering of female stereotypes that were pervasive pre-Revolution. Stripped of her traditional femininity, Dasha is portrayed as bold and undeniably loyal*

da primeira edição desse romance em forma de livro, depois de sua aparição seriada em jornal, ainda sem a autocensura de Gladkov, e, possivelmente, a versão que pode ter sido divulgada de alguma forma para a militante Pagu antes da escrita de sua novela.

Em *Cimento*, a filosofia projetada por marxistas para a assimilação da mulher no mundo socialista aparece na quarta parte, Capítulo 2 (“Augusto Bebel e Mótia Savchuk”), em que a operária Dacha<sup>95</sup> lê August Bebel em seu tempo livre, procurando aprender seus ensinamentos:

Ora vamos!... Que ciência estás a ler?  
Ela disse entre os dentes, sem tirar o olho do livro:  
Augusto Bebel: *A mulher e o socialismo*.  
Batuta. E os outros?  
Vê se quiseres. Nós, comunistas, precisamos aprender e aprender.  
(*ibidem*, p. 117)

Entre as propostas do fundador do Partido Social-Democrata na Alemanha, a projeção que teria feito, em 1879, da atuação da mulher no futuro socialista apontava para alguém que, além de social e economicamente independente, fosse capaz de exercer, dentro das mesmas condições do homem, qualquer função profissional, na área que bem lhe aprouvesse, fosse administrativa, científica, artística ou intelectual. No quesito amor, ele prosseguiu, ela escolheria se envolver com quem quisesse na ocasião que desejasse, sendo o laço que a unisse ao sexo oposto impellido apenas por suas inclinações, sem a necessidade de casamento, podendo tal laço ser desfeito a qualquer momento (Bebel, 1923, p. 343). Assim, Dacha se espelha nessa situação de igualdade e liberdade plena idealizada para o mundo socialista e se impõe contrariamente às exigências de fidelidade e submissão sexual feitas pelo marido Glieb. O livro

---

*to the state, seemingly intent on removing her gender altogether as she perceives it to be frustrating her potential. It is important, as Laursen explains, to see Dasha as ‘a strong prototype’ of the Soviet woman because she is not perfect, and this alongside adhering to regime changes, can be seen as causal for Gladkov’s decision to re-write Cement 36 times. This reflection will primarily draw from the edition written in 1929 for Lenin’s Soviet Union, and subsequently contrast the Dasha of the 1920s with that of the 1930s (the version written in 1941). Her character allows for a deeper exploration into the evolution of female opportunities that came with the relative freedom under Lenin, to the return of conservatism under Stalin” (Reilly, 2019).*

95 Desde o retorno do marido e pai de sua filha, Glieb Tchumakov, após três anos de Guerra Civil, Dacha se apresenta transformada, distante afetiva e sexualmente. Glieb, a quem o narrador onisciente se cola na perspectiva adotada, se mostra desconcertado e a princípio exasperado pela ausência de acolhimento ao chegar cansado e orgulhoso de sua atuação no lado vencedor, agora comissário do Exército Vermelho. Ele havia deixado uma mulher submissa e afetuosa e encontra Dacha fria, com uma posição imponente na organização das mulheres, deixando a filha aos cuidados da Casa das Crianças e o lar praticamente abandonado. Nesse trecho, ele quase a estupra quando ela sugere que teria tido aventuras em sua ausência, assim como ela adivinha que ele deveria ter tido também. Dacha consegue se esgueirar e adverte: “não tenho força para a ternura. Acalma-te... Chegará uma hora para nós... Tenho um coração de pedra para a ternura e és ardente, mas ainda não sabes falar comigo. Vamos, deita-te, dorme...” (Gladkov, 1933, p. 63).

entremeia a força de readaptação do homem tanto no esforço de ressuscitar a fábrica de cimento, quanto nas novas relações familiares e amorosas.

No entanto, para além do processo de transformação e aperfeiçoamento da ligação entre o protagonista e a mãe de sua filha, outros conflitos que os afetam demonstram que muito da opressão masculina envolvendo a força e a desigualdade de posição, inclusive para cometer crimes sexuais, tem pouca perspectiva de mudança. O presidente do Executivo do Soviete, camarada Badyń, usa de seu poder dentro da reconstrução administrativa local tanto para tentar estuprar Dacha, num dos episódios em que juntos saem a trabalho, quanto para chegar às vias de fato com Pólia Mikhova. Enquanto o abuso do chefe deixou esta última traumatizada, Dacha parece tolerar, ficando até interessada e entregando-se a ele em outras situações, o que pode ter uma dupla leitura: Dacha poderia estar exercendo sua liberdade de escolha ou, ao contrário, inconscientemente se submetendo ao assédio de um superior no trabalho. Isso não fica claro; o modo insuficiente como a ação é engendrada deixa margens para dúvida, de modo algo similar aos *flashes* de Galvão. É desestabilizador, quando denuncia e confronta Badyń, o fato de Glieb ser neutralizado apenas com a crítica de que, para além da razão, um homem tão produtivo e eficaz na luta revolucionária ainda seja tomado de ciúme e descontrole nesse campo. Ou seja, a problemática de construção do novo homem desapegado da monogamia e da fidelidade, que coloca a causa acima de tudo, levado a cabo pela pena de Gladkov, minimiza o grau de aviltamento da prática do estupro. Badyń não tenta negar ou justificar seus atos, limitando-se a questionar a raiva do rival. No confronto, feito diante da comunidade, o sentimento de humilhação das duas mulheres não é o que salta do conflito como problema maior, mas os impulsos de ciúmes do protagonista. Isso, pois a acusação não nomeia claramente o crime, contentando-se em sugeri-lo pela palavra “conquistas”. Todos sabem, no entanto, do que se trata, mas ninguém reclama para Badyń a prisão ou a demissão de seu posto. Nada acontece, restando aos outros aprender a lidar com isso caladamente, mesmo numa sociedade teoricamente mais igualitária. O desconcerto de Glieb espelha o desconcerto do autor, misturando às boas intenções os receios diante do profundo impacto trazido pela remoção de estruturas patriarcais no início da experiência soviética.

Segundo Luiza Maranhão, inúmeras medidas de gigantescas melhorias para mulheres teriam sido organizadas em menos de oito dias de formação do novo governo. Se até aquele momento era comum um jovem esposo receber do sogro um chicote, deixando-o pendurado em cima do leito nupcial, o imediato esforço conjunto de fazer valer as projeções de Bebel, em Petrogrado, por cerca de 50 mil mulheres, teria testado a capacidade de assimilação dos camaradas homens. Além de conquistas como o direito do aborto,

em menos de um ano, é estabelecida a igualdade de direitos entre o homem e a mulher no Código de casamento, que suprimia também o controle eclesiástico. Ao mesmo tempo é abolida a distinção entre esposas e crianças legítimas e ilegítimas. Para a obtenção do divórcio é suficiente uma declaração do casal, sendo que a pensão alimentar só era paga se um dos cônjuges estivesse sem emprego e impossibilitado de se sustentar. Para as mães solteiras passa a vigorar o “critério da necessidade”. Às donas de casa cabe receber salário pelas tarefas domésticas (Maranhão, [1978] 2021, p. 11).

Infelizmente a Nova Política Econômica (NEP), dando poder aos resquícios machistas, acabou retrocedendo em tais medidas em nome da produtividade, que se beneficiava da presença das mulheres em casa, utilizando a justificativa de que creches seriam muito custosas, entre outras consequências econômicas. Em 1929, ministérios e associações de mulheres são dissolvidas, o aborto é proibido novamente, o amor livre condenado, trazendo de volta o estatuto do casamento e da reprodução. A partir de 1934, a homossexualidade passa a ser crime, benefícios às mães solteiras são abolidos e a posição do pai como chefe da família é restaurada. Tudo isso mantendo a mulher na produção, com dupla jornada e inferioridade no acesso aos postos. Dessa forma, o testemunho por parte de Gladkov das tentativas iniciais de inovação da moral sexual, entremeada por problemáticas políticas, aparece em seu romance, provocando o leitor, tanto nos sinais de inovação quanto na tendência ao retrocesso.

Também Patrícia não temeu expor a prática do estupro, tratando-a, no entanto, com um grau de ocorrência superior, já que a tensão do ato se apresenta inúmeras vezes, dentre as dezenas de outros casos de dominação sexual denunciados em *Parque industrial*. É possível interpretar o encontro de Corina e Arnaldo na *garçonnière* como estupro, não exatamente pela força bruta, e sim pela indução num jogo de controle desproporcional. Há a possibilidade de Corina ter se deixado levar pelo desejo em algum momento apesar de não querer fazê-lo, o que não retira o caráter oportunista de Arnaldo, que se aproveitou de sua inexperiência e fraqueza induzida pelo álcool. A mesma interpretação dúbia pode ser dada à cena entre Matilde e Eleonora, a ser citada mais adiante: sedução ou abuso? Já o defloramento de Eleonora por Alfredo explicita o uso da violência como forma de coação: “Abatida, de olhos úmidos. Ele aperta ainda o corpo machucado” (p. 34). Outras ocorrências claramente forçadas são também relatadas, aumentando o desconforto do leitor e reforçando o caráter de normalização da prática na sociedade: um burguês simula um assalto e viola a garota virgem que desejava, contando o caso no Automóvel Clube: “Eu agarrei a pequena na cama... Virgenzinha em folha... / E a polícia? / Quando é que a polícia perseguiu um filho de político?” (p. 64). Também acontece com Pepe, que apesar de ser homem, é pobre, tornando-se presa desse crime machista. No seu caso ele é colocado à força, durante o carnaval, dentro de um carro cheio de homens, levado

para um palacete da Avenida Brasil para um estupro coletivo e depois jogado numa sarjeta do Jardim América. O olhar dos violadores o enquadra como objeto sexual, estendendo a ele a mesma inferioridade dada à mulher. Aqui, não há, de maneira geral, tentativa de suavizar ou relativizar os ocorridos. O ato, em suas múltiplas ocorrências, apesar de ser apenas mostrado rapidamente, sem grandes comentários ou desdobramentos, é colocado diante do leitor com toda a sua vergonha pelo tom árido adotado, chamando a atenção para a chocante impunidade que o acolhe.

A afirmação do herói positivo<sup>96</sup> nos dois romances russos se coloca de forma evidente, porém um pouco relativizada no caso de *Cimento*. Enquanto Pelagueia e o filho têm uma conduta irreprimível, aliando sagacidade, coragem, perseverança, ética e solidariedade, Glieb e Dacha apresentam, ao lado dessas qualidades exuberantes, algumas fraquezas e impasses. Em *Parque industrial*, Otávia, apesar da constância de sua conduta exemplar, não se destaca na novela com o mesmo impacto que tem o antiexemplo de Corina. E o narrador, em seu apoio à conduta da militante, ora se afirma, ora se ausenta.

Assim, acompanhando paradoxalmente a experimentação vanguardista, Galvão absorve exemplos soviéticos de romance proletário, tratando-os de forma diversa, como dito, sem o prolongamento temporal e apoio na unidade de ação de um romance modelar. São elementos que contribuem para uma significação específica nas combinações de *Parque industrial*, em que a verossimilhança realista na construção de conflitos morais, sexuais, sociais e políticos marca uma posição de denúncia e de adoção de um didatismo partidário nas propostas de solução, cujas brechas insinuam contornos inesperadamente complexos.

### 3.3.3 Sexo e revolução

A constante alusão ao sexo adotada em *Parque industrial*, sempre de forma aberta e despudorada, é um aspecto provocador no romance, naquele momento em que a moralidade convencional imperava, inclusive em grupos intelectuais e artísticos não religiosos e de esquerda. Vai além dos exemplos apontados nas obras russas. Ao lado dos já citados, há muitos

---

96 Segundo a pesquisadora Gabriela Soares da Silva, refletindo sobre o herói positivo na literatura russa, além de conservar características dos arquétipos do herói épico, “no período soviético, esses heróis terão como horizonte principal guiar o povo russo ao comunismo, cumprindo o movimento próprio da História, seu destino em direção a um novo patamar da humanidade, bem como defender a pátria daqueles que se interpõem nesse caminho – contrarrevolucionários, nazistas, fascistas, latifundiários, sabotadores, capitalistas, etc.” (Silva, 2020, p. 303).



outros, sendo desconcertante a frequência e a ênfase com que Pagu nomeava a sexualidade sem rodeio, fazendo reverência parcial ao lema antropofágico da transformação do tabu em totem. No seu caso, o tabu é estilizado pela negação da hipocrisia, que silenciava o assunto seja pela pressão em nome da moral, seja pelo apelo velado ao “bom gosto”.

Alguns exemplos:

Pepe [...] Começa a pensar em religião. Na missa que ele assiste todos os domingos. Naquele barbeirinho que dá quando ele não tem dinheiro pra mulher (*ibidem*, p.43).

[...] Pensa no encontro próximo. Gosta de se aninhar nas suas pernas e sentir o ruído das cuecas de seda enquanto é gozada (p. 45).

[...] Um desempregado onanista se remexe todo na esquina (p. 54).

– Não chegue perto. Te pego doença. Se você visse! Minha boceta é um buraco! (p.59).

[...] Os urros sexuais se ritmando diariamente nos ouvidos dos criados e comentados em todos os apartamentos do andar. Quer rebentar o útero de gozo (p. 67).

[...] O Taliba estava na latrina e ouviu ela perguntar pro Pouca-Roupa se ele tinha enfiado tudo! (p. 69).

No entanto, o tratamento desmistificado dado aos impulsos libidinosos, sob sua pena, não se converte em totem, pois ressalta o lado aprisionador, abusivo e degradante que esses impulsos operam no comportamento da pessoa, indicando o abismo entre o homem e a mulher na sociedade. É a mulher desvirginada quem paga com doenças, maternidade não planejada e perda do respeito e do *status* na vida social e profissional, especialmente se for de origem humilde. E recai somente nela mesma toda a culpa do ato, ainda que tenha sido forçada. Tal deturpação patriarcal oportunista, sistêmica ainda hoje em pleno terceiro milênio, contrasta com o erotismo de Gilka Machado. Aqui não há espaço para o sexo enquanto impulso libertador. O único momento em que ele não aparece como algo problemático ou repulsivo é o momento de entrega entre Otávia e Alfredo, exatamente aquele que não se expressa de modo explícito. Suas preliminares são narradas, mas o ato é apenas sugerido:

– Você quer ser minha companheira, Otávia?

– Quero.

Beijam-se subitamente sexualizados.

Ela se despe, sem falso pudor. Ia se entregar ao macho que sua natureza elegera. Puramente.

E desde esse dia, dormem juntos no quarto proletário (p. 94-5).

O advérbio “puramente” vem para reforçar o caráter de exceção que essa cena de sexo teria no conjunto da obra. De resto, é como se *Parque industrial* rechaçasse qualquer romantização em torno dele, inclusive o tratamento dado ao sexo homossexual, na experiência

lésbica de Eleonora e Matilde, em que a mulher, alçada a uma condição econômica privilegiada, se aproveita da antiga vizinha, ainda pobre. Tal comportamento se posiciona lado a lado aos abusos masculinos.

O risinho infantil desaparece pouco a pouco nos beijos. O almoço foi curto. Ming saiu. Matilde foi despida e amada.

– Não te deixo hoje. Vamos fazer uma farra de noite. Temos que acabar essas garrafas.

O champanhe escorrido ilumina os seiozinhos virgens, machucados.

– Gostas de luxo, Matilde...

– De você...

– Por que nunca quiseste, quando eu estava na escola?

– Não tinhas este apartamento nem essas bebidas gostosas... Eleonora dilacera-lhe os lábios.

– Alfredo chegou... Vai te levar de automóvel.

Matilde se vestiu abatida. A carteira cinzenta está cheia de dinheiro. (p. 61-2)

Os adjetivos “machucados” e “abatida”, bem como a cena seguinte, em que Matilde, chegando ao cortiço onde mora, é encontrada chorando nos braços de Otávia, demonstram o caráter abusivo da relação. Eleonora, agora burguesa, usa o dinheiro e luxos que tem para envolver e comprar o sexo da antiga colega da Escola Normal. Esse ponto mostra fraquezas, mas também coerências significativas. De um lado, o tom resvala numa tendência homofóbica, algo que também foi apontado como presente na literatura de Oswald de Andrade. De outro lado, traz a homossexualidade como outra das formas de opressão entre as próprias mulheres, além daquelas que acontecem fora do âmbito sexual retratadas no romance. Reforça os mecanismos de poder a engendrar as violências nas relações “homem-mulher”, “mulher dominante-mulher subalterna”.

Nesse sentido, Pagu, que não se identificava com o feminismo sufragista por considerá-lo excludente, acaba antecipando em quase quarenta anos um aspecto fundamental do posterior feminismo interseccional. Representa o abuso e a dependência intensificando-se e adquirindo novos contornos na medida em que são conjuntamente voltados para mulheres e pobres, e mais ainda para mulheres, negras e pobres (caso de Corina e Matilde).

### 3.3.4 De onde Pagu fala

O fato de essa reflexão de caráter instável e perturbador ter vindo de uma mulher insubordinada demonstra como é importante a diversidade de olhares na criação de visões dissidentes e na quebra de determinadas epistemologias e modelos arraigados no universo

masculino. Se, por um lado, o gênero de Pagu concorre para isso, sua posição pequeno burguesa não ocupa plenamente a autoridade de lugar de fala<sup>97</sup> desejada pelo feminismo interseccional no combate à predominância da mediação na representação das desigualdades de classe e “raça”.

O aspecto de marcação da origem de classe do autor, em 1933, momento de ascensão do romance de 30, começava a aparecer aqui, de forma incipiente, como algo relevante a ser explorado em algumas discussões e críticas em torno da legitimação nesse tipo de literatura, ainda que sob outra nomenclatura, delimitação e compreensão. *Parque industrial* chegou a ocupar de raspão um espaço nesse questionamento, logo depois de seu lançamento. Assim como Murilo Mendes, Geraldo Ferraz, por exemplo, também discordou que o romance de Mara Lobo fosse obra proletária, alegando que não fora produzido sob um regime condizente.

A leitura não precisaria ser feita para eu escrever aqui que não se trata de um romance proletário [...] Em resumo, o conteúdo pode ter um sentido revolucionário (revolução proletária) mas não será uma obra proletária por isso. Esta só será possível sob o regime determinado pela revolução proletária e deverá corresponder às condições sociais e humanas decorrentes (Ferraz apud Chareyre, 2018. p. 146-7).

Na Rússia comunista, se, por um lado, tanto Gorki quanto Gladkov enveredaram pela representação da mulher na revolução enquanto alteridade, por outro, tinham origem humilde, e isso deu a eles domínio nas questões da classe representada, o que foi valorizado imediatamente por seus tradutores e introdutores da obra no Ocidente. O autor de *A mãe* teve necessidade de trabalhar desde cedo, precisando ser autodidata nas Letras. Tanto sua intimidade com o povo quanto o envolvimento com o marxismo revolucionário, contra o czarismo na Rússia, foram trazidos para o contexto e as personagens das suas obras.<sup>98</sup> Já em 1907, Serge

---

97 No contexto brasileiro, Djamila Ribeiro (2017, p. 58-60) contribui para esclarecer o termo: “é preciso dizer que não há uma epistemologia determinada sobre o termo lugar de fala, ou melhor, a origem do termo é imprecisa, acreditamos que este surge a partir da tradição de discussão sobre *feminist stand point* – em uma tradução literal ‘ponto de vista feminista’ – diversidade, teoria racial crítica e pensamento decolonial. [...] A nossa hipótese é que a partir da teoria do ponto de vista feminista, é possível falar de lugar de fala. Ao reivindicar os diferentes pontos de análise e a afirmação de que um dos objetivos do feminismo negro é marcar o lugar de fala de quem as propõe, percebemos que essa marcação se torna necessária para entendermos realidades que foram consideradas implícitas dentro da normatização hegemônica”.

98 “Durante os protestos que culminaram com 1905, o escritor articulava, promovia reuniões, auxiliava os revolucionários e tornava-se o patrono financeiro dos bolcheviques. Nesse ano, seu apartamento foi transformado em ‘um quartel-general’, durante uma insurreição liderada pelo Soviete de São Petersburgo com a participação de Lênin. Na repressão ao levante de Moscou, seu apartamento foi invadido e ele viu-se obrigado a fugir para a Finlândia” (Acs, 2011, p. 20).

Persky, responsável pela primeira tradução de *A mãe* para o português, juntamente com Augusto de Lacerda, afirma no prefácio:

Filho do povo, ascendendo das mais sórdidas camadas sociais, revolucionário unicamente dedicado ao seu puro ideal de justiça (sempre protestou contra a violência, viesse de onde viesse) Gorki tinha, mais do que outrem, os requisitos para escrever esta página trágica da história contemporânea (Persky, 1907, p. 5).

Diferentemente da opinião de Ferraz, lá, as delimitações em torno do conceito de arte proletária não necessariamente se restringiam ao que teria sido produzido dentro do regime, já que *A mãe*, seu grande exemplo, fora lançado antes da revolução estourar, inclusive rendendo ao autor detenção e apreensão das obras em todo o império.<sup>99</sup> De maneira similar, o prefácio de Victor Serge para a tradução de *Cimento* (versão francesa, 1927) assinala o diferencial dessa literatura, comparando-a com a precedente, “patrimônio das classes abastadas”, em que indica Gorki, inclusive, como uma grande exceção:

O escritor russo anterior a revolução é muitas vezes levado por uma ardente simpatia a tomar a defesa dos fracos, dos oprimidos, dos explorados; chega às vezes a defendê-los com uma força de compreensão e de expressão que atinge a plenitude. Mas hoje – depois que passou o furacão libertador – vamos vendo cada vez mais que só defendeu as classes exploradas com uma alma que lhe era estranha.

Eis porque as primeiras obras de escritores formados pelas massas operárias e camponesas na dura escola da ação revolucionária – [...] nos revelam uma “alma russa” (se for permitido empregar aqui velhas palavras de ressonância mística) que difere profundamente daquela que os seus antecessores nos deram a conhecer.

[...]

Fedor Gladkov estava indicado para escrever este livro. Não cresceu, como a maioria dos escritores do Ocidente, no conforto familiar ou na boêmia, nos círculos literários, nos cafês e relações. Filho de trabalhadores, filho de galé, conheceu a fome, a miséria, a luta pela vida, a luta pelo saber, a luta pelo talento, a luta pela revolução. Atravessou a duas revoluções combatendo. A Guerra Civil que descreve ele a conhece por tê-la feito (Serge, 1933, p. 8-10).

É importante frisar que, para Serge, essa “alma russa operária” se destaca por um otimismo próprio de quem está na posição de vencedor. Segundo a pesquisadora Patrícia Acs, citando Fischer, o que resultou de discussões culturais locais a respeito da marcação de uma obra dentro do espírito proletário russo seria, antes de mais nada, uma “atitude” que a

---

99 “O romance foi escrito 11 anos antes da revolução e quase 20 anos antes dos escritores socialistas beberem na fonte gorkiana e o Realismo socialista ser instituído. Dessa forma, o romance é uma florescência do que se desenvolve posteriormente. Como florescência incipiente, apresenta aspectos que não foram desenvolvidos, que permaneceram muito próprios ao escritor” (Acs, 2011, p. 108).

distinguiria da crítica social realista, feita pelas classes favorecidas do século XIX: “Essa nova atitude socialista é o resultado da adoção pelo escritor ou artista do ponto de vista histórico da classe operária, o resultado da aceitação da sociedade socialista, com todos os seus contraditórios desenvolvimentos, como matéria de princípio (Fischer *apud* ACS, 2011, p. 58).

A origem comum à coletividade trabalhadora representada nessa literatura certamente intensifica e dá vitalidade à adoção de tal atitude, mas é possível que ela venha também da “ardente simpatia” citada, ainda que nela se imprima inevitavelmente sua “alma estranha”. Segundo Maria Pape, ao retratar não a real ascensão dos proletários, mas o processo de proletarização de parte de suas camadas humanas, Patrícia estaria assumindo essa “atitude”,<sup>100</sup> e de maneira precursora no Brasil. Tal desbravamento se confirma, na medida em que a única tentativa anterior de fazer documento romanesco e crítica social da vida operária urbana, nascente no Brasil agrário, claramente não assumiu tal atitude. É o caso de *O Gororoba: cenas da vida proletária no Brasil*, de Lauro Palhano, lançado em 1931.<sup>101</sup> Em 1933, *Parque industrial* teria sido seguido, com diferença de meses, por outras duas iniciativas: uma igualmente banhada na atitude citada por Fisher (*Cacau* de Jorge Amado) e outra dela desprovida (*Os Corumbas*, de Armando Fontes),<sup>102</sup> o que incitou tensões e debates em torno desses lançamentos, tanto no âmbito literário quanto na política do partido, no reclame obreirista por representantes da classe operária. Ambos os contextos mantinham, no entanto, a

---

100 “A pesar de explotar el potencial político de la presentación de las masas, la novela nunca llega a describirlas como unidas y conscientes, protagonistas no sólo de la obra sino de la Historia, como las conocemos, por ejemplo, en La huelga (1924) o El acorazado Potemkin (1925) de Serguéi Eisenstein. Por más que este pudiera ser el deseo del partido comunista, no se ajustaría a una realidad brasileña en que la ‘Revolución’ acaba de ser realizado por Getúlio Vargas y no por los trabajadores. Por eso, Parque industrial no termina con la escena de la gran protesta, sino con la del lumpemproletariado comiendo pochoclo en la cama. Las masas orgánicas siempre están a punto de volverse, en mayor o menor medida, políticas y disruptivas, pero nunca terminan de hacerlo. Existen en el espacio umbral de la politización: son presentables visualmente, pero todavía no representables políticamente. Más que una novela proletaria, entonces, Parque industrial es una novela de proletarización o, en términos más generales, de politización” (Pape, 2022, p. 121).

101 Segundo Denise Adélia Vieira (2004, p. 73), ele seria simpático à causa proletária, mas “ao contrário de outros romances proletários, que conclamam os operários para a luta, incitando-os a conseguir suas reivindicações, *O Gororoba* termina propondo uma solução religiosa pela boca do frei Garnier”.

102 Jorge Amado (*apud* Bueno, 2015, p.164), em *Boletim de Ariel* (ago. 33) discorda de que *Os Corumbas* seja um exemplo de romance proletário: “Primeiro, acho que as fronteiras que separam o romance proletário do romance burguês não estão ainda perfeitamente delimitadas. Mas já se adivinham algumas. A literatura proletária é uma literatura de luta e de revolta. E de movimento de massa. Sem herói nem heróis de primeiro plano. Sem enredo e sem senso de imoralidade. Fixando vidas miseráveis sem piedade mas com revolta. É mais crônica e panfleto (ver *Judeus sem dinheiro*, *Passageiros de terceira*, *Cimento*) do que romance no sentido burguês. Ora, acontece que *Os Corumbas* é um romance de família e não o romance de uma fábrica. Com heróis, com enredo, com as reticências maliciosas da literatura burguesa. A vida das fábricas de Aracaju, os movimentos dos operários, suas ações, tudo é detalhe no livro, tudo circundando a família Corumba”.

perspectiva da mulher sobre sua própria condição como algo irrelevante na sua valorização, o que hoje se contesta. Em comparação aos autores russos, Pagu inverteria a posição de autoridade: maior no trato com a questão feminina e menor no trato com a questão de classe.

Diante desse descompasso de classe na sua experiência, é preciso lembrar que a intelectual de classe média era, em parte, transformada por uma experiência longa de criação em meio à pobreza no bairro do Brás, além do mergulho dado na vida operária, que viveu quando foi clandestina e assumiu trabalhos braçais. Isso a torna uma referência em que o “Outro” e o “Outro do Outro” se aproximam, influenciando aqui, a partir dessa alteridade “oscilante”, um olhar diferenciado, pois que não plenamente mediado, no papel da classe social. Linda Alcoff fala disso em seu ensaio, já comentado, quando traz considerações sobre o que chama de “rituais da fala”, em parte baseadas em Foucault. “Quem fala” e “para quem se fala” é tão importante em termos de significado e veracidade quanto “o que se fala”, e qualquer mudança dessas posições altera o significado do que foi falado. É, portanto, fundamental interpretar a fala levando em conta a escuta, a forma como outros são por ela afetados – considerando o deslocamento de significado ao alçar a posição de um texto para um espaço mais amplo. Uma implicação importante desse olhar é entender o significado como plural e móvel, pela capacidade de um único texto gerar uma multiplicidade de sentidos, dados em múltiplos contextos e marcados por uma identidade que possui alguns contornos não fixos.

Desse modo, as particularidades contextuais da autoria de *Parque industrial* já são suficientes para, em certo aspecto, torná-la mais próxima do ponto de vista dos operários do que praticamente todos os outros escritores e escritoras conhecidos, de classes privilegiadas, que utilizavam a experiência subalterna em suas criações literárias naquele momento no Brasil. A escrita dessa obra alimentou-se de um abalo profundo na experiência e visão burguesa de sua autora, trazendo consigo as marcas dos trabalhos de Patrícia, entre 1931 e 32, em grupos de catadeiras, de remendo de redes de pescar, costura de sacos, trabalhos como engarrafadeira, costureira, arrumadeira, copeira, empregada doméstica, lanterninha e por fim, na metalúrgica, que exigiu o carregamento de tanto peso que Pagu acabou contraindo um desvio do útero e teve que ser afastada. Quando comentou a posterior defesa que a autora faria da renovação e liberdade artística, por volta de 1945 (o que será mais desenvolvido na conclusão dessa tese), Augusto de Campos (1982, p. 127) viria a reconhecer essa particularidade: “[...] É que talvez nenhum escritor, como ela – a autora do nosso primeiro ‘romance proletário’ – tivesse a autoridade moral que lhe davam a militância política e o longo encarceramento, algo mais do que as habituais flores de retórica dos nossos intelectuais ‘participantes’”.

Para além da questão de classe, a crítica aos resquícios racistas da escravidão, como elemento entranhado na exploração sexista daquele contexto, é evidenciada na cor de personagens como a própria Matilde e, principalmente, Corina. Enquanto Matilde pouco a pouco se alinha positivamente ao questionamento e à resistência política, Corina se torna o grande exemplo de vítima cuja fragilidade histórica se potencializa na identificação com o opressor. Em uma palestra sobre a obra, feita por mim recentemente (Marinho, 2022), no bairro periférico da Penha, com considerável público afrodescendente, uma mulher negra se posicionou com certo ressentimento diante da ausência de uma conduta positiva nas personagens negras da obra. Isso, pois o exemplo de Matilde fica ofuscado pela intensidade da experiência trágica de Corina. Em *Parque industrial*, a distância da autora branca em relação a suas personagens negras é inegável, influenciando suas escolhas. Porém, em nenhuma das críticas da época isso foi questionado ou mesmo comentado, revelando como, além da questão de gênero, também a questão racial se mantinha, de certa forma, esquecida das reivindicações de certas legitimidades do autor literário por muito tempo. Tanto personagens e experiências de mulheres, quanto de negros e homossexuais, eram retratados por homens brancos e heterossexuais sem que isso em si fosse ressignificado. É o caso de fazê-lo agora, e cabe ouvir com atenção mulheres negras e/ou homossexuais colocando-se diante do possível “alheamento” em questões afins na construção ficcional de Pagu, assumindo a mobilidade de sentidos adquirida pela interação entre quem fala e quem escuta.

Também o material que eventualmente autores negros, mulheres e homossexuais produziam, na época, sobre sua própria condição ainda não parecia ser publicamente potencializada por essa característica, o que se fortaleceria mais tarde. No caso dos afrodescendentes, isso já apareceria em 1944 com o Teatro Experimental do Negro (TEN) de Abdias do Nascimento e sua inserção afirmativa do negro em aspectos da cultura das quais se encontrava alijado, como o caso do teatro e da escrita. Aparecerá, de maneira ainda problemática, na divulgação de *Água funda* feita pela imprensa, em 1946.

### 3.3.5 Obediência e transgressão

Como vimos, há uma transitoriedade constante na obra de Pagu, um oscilar no espaço do “entre”: entre a sociedade agrária e a urbana; entre diferentes universos do Brás; entre a vanguarda e o realismo; a ironia e a identificação; a linguagem direta e o uso de lirismo; a obra de arte e o panfleto; o presente capitalista e o futuro utópico comunista; a perspicácia e a

ingenuidade; a vida e a ficção. Nesse pêndulo é possível perceber o tratamento crítico pessimista da obra desafiando o tom utópico ou mesmo panfletário ali presente de crença no futuro da revolução. Isso acaba por atualizar o trabalho para nós hoje e perante a trajetória da própria Pagu, que posteriormente se torna uma dissidente do Partido Comunista. Como dito por Adorno na citação inicial, é necessário mostrar em que a obra de arte obedece aos ditames sociais e em que os ultrapassa.

Uma contribuição que complementa essa ambivalência trazida por Adorno, quando fala da literatura, é a fala psicanalítica de Lélia Gonzalez, quando aborda as noções de consciência e memória. Lélia as contextualiza dentro de uma reflexão sobre o racismo, mas os conceitos podem apontar caminhos interessantes para analisar também outros aspectos de uma obra de ficção impregnada de memória, como é o caso de *Parque industrial*, de *Água funda* e mesmo da poesia de *Meu glorioso pecado*.

Como consciência, a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não saber que conhece, esse lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. A consciência exclui o que a memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, a consciência se expressa como discurso dominante (ou efeito desse discurso) numa dada cultura, ocultando memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso ela fala por meio das mancadas do discurso da consciência (Gonzalez, 2019b, p. 240-1).

Pagu, na medida em que viveu de fato uma série de situações e impasses trazidos para o enredo do romance, apresenta, ao lado da consciência daquela jovem militante disposta a obedecer às orientações do PCB para contribuir com a causa, a elaboração de partes de sua memória que questiona, intui e desconfia de sua consciência. Desse modo, na obra, se entranham momentos desestabilizadores, como a já comentada cena em que Otávia é colocada contra a parede de seu afeto pessoal.

Otávia está gelada. Os acusadores apontam fatos inflexíveis. Desvios. Personalismos. Erros. Todos a fitam diante das provas concretizadas. É verdade. Alfredo se deixara arrastar pela vanguarda da burguesia que dissimula sob o nome de “oposição de esquerda” nas organizações proletárias. É um trotskista. Pactua e complota com os traidores mais cínicos da revolução social.

O comitê secreto espera uma palavra dela.

Ela tem a cabeça fincada nos joelhos. Mas o silêncio e a expectativa a interpelam.

Levanta-se. Os seus olhos refletem uma energia penosa.



– Todos os camaradas sabem que ele é meu companheiro. Mas se é um traidor, eu o deixarei. E proponho a sua expulsão do nosso meio! (p. 95)

O ataque antes feito pelos participantes do comitê secreto se prolonga indiretamente nas palavras do narrador para convencê-la. Seriam aquelas que vêm a partir de “É verdade” frases ditas a Otávia? Palavras que ressoam em sua cabeça? Seria ela a pensar? Os fatos inflexíveis, as provas concretizadas, quais são? Desvios, personalismos, erros? É certo que Alfredo, além de sua antiga atuação exploratória econômica, teria abusado quando estuprou Eleonora e no uso sexual da empregada Ming. Porém, a conversão de alguém com um passado tão pesado é uma das coisas que teria encantado Otávia: “A sua adesão na causa proletária a alegra como uma menina. Por quê?” (p. 94). Ele teria sido recomendado a ela: “Saiu definitivamente da burguesia. Mas custou a perder os desvios...” (p. 83). Para se certificar, antes de aceitar o relacionamento, conversaria com ele todas as horas livres para descobrir “uma atitude falsa, um fim oportunista, uma sombra de caudilhismo ou de oportunismo” (p. 84). O único exemplo dado de conduta reprovada em reuniões do sindicato teria sido uma ironia de conteúdo sexual direcionada ao companheiro que afirmou a prostituição como enviada pela França Imperialista para distrair a mocidade da politização (“ópio para tapeação da nossa mocidade inconsciente”, p. 92). Alfredo brinca: “Minete é imperialismo?” e, diante disso, “um proletário rude denuncia nele invencíveis resíduos burgueses” (p. 93). A conclusão de Otávia teria sido de que “os seus desvios são naturais e insignificantes” (p. 94), e a ele decide se entregar. Nessa cena reconstituída de confronto, permanece no leitor a sensação do exagero na prévia condenação de Alfredo, indicando que esses “desvios, personalismos, erros” teriam prosseguido, ao que tudo indica, na mesma linha “insignificante”.

Aqui salta a “mancada” de Gonzalez no discurso, ressoando a arbitrariedade sofrida por Patrícia, injustamente acusada de “agitadora individual, sensacionalista e inexperiente” (Campos, 1982, p. 102). Também, em seguida, essa “mancada” se faz pelos vãos de silêncio e depois pelo que poderia ser uma afirmação categórica, mas que deixa de o ser pois é introduzida por uma conjunção condicional: “se é um traidor, eu o deixarei”. O que pesa no leitor, o que incomoda, é essa brecha, aquilo que não foi dito, mas que fala de alguma forma. Depois disso: suspensão. A partir da decisão de Otávia, o narrador não prolonga, não metaforiza, abandona o discurso sobre o casal. Não mais ouviremos falar de Otávia ou Alfredo nos dois capítulos que seguem para finalizar o romance, o que nos deixa sem confirmação, sem apaziguamento ou drama amoroso. Se, por um lado, isso impede o leitor de mergulhar em um envolvimento irracional, de fuga da realidade, acreditando na propagada desromantização do amor na vida socialista, por outro, essa racionalidade soa arbitrária e insuficiente.

Nesse e em outros aspectos da obra, ao se colocar como porta-voz de uma ideologia com certezas categóricas, Pagu a ultrapassa, contrariando as próprias afirmações do seu narrador, na medida em que, na incompletude do seu “todo”, destaca um gosto frustrado, uma sensação de dúvida em relação aos seus mecanismos de resistência. Enquanto a narradora afirma que a revolução há de chegar para pôr fim a essa desigualdade sombria, a perspectiva exposta em suas microcenas adivinha o aprisionamento, a longuíssimo prazo, persistente num sistema que, até hoje, finge que dá liberdade, que avança, mas segue retrocedendo, munido de inumeráveis armadilhas. Adivinha também, na resistência, sinais de fragilidade e uma complicada mistura de boas intenções e intolerância nos quadros do PCB. Ao se distanciar do aspecto propagandístico, colocando o “documento real” das amarras capitalistas e patriarcais mais saliente do que a perspectiva utópica socialista de Otávia e seus camaradas, o romance destaca exatamente o que Trótski proclamava, ao criticar o realismo social russo: evitar a tradução de uma realidade que ainda não existe e buscar a “afirmação artística do mundo real com sua carne, seu sangue e também com sua vontade e consciência” (Trótski *apud* Acs, 2011, p. 60).

Como leitores atuais da obra, sabemos do fracasso da saída que se acena aqui e ali para o futuro dos oprimidos. Nos sentimos mais experientes, porém mais impotentes e tristes diante da lucidez das denúncias da obra, e envergonhados diante da expectativa desesperada de abertura das portas da prisão capitalista, em um imaginário que, em meio à desigualdade de forças, recusava desistir. Agora perdido, esse imaginário cambaleia à procura de algo que o substitua.

### **3.3 Desajuste na recepção**

Em 1996, a pesquisadora Thelma Guedes, em sua dissertação de mestrado *Revolução contra a Literatura: Parque industrial de Patrícia Galvão*, depois transformada no livro *Pagu – Literatura e revolução*, chama a atenção para a problemática que envolve a recepção do romance, no sentido de que, apesar de ter produzido uma obra singular de grande poder inovador e de alto impacto e relevância nas questões que abordou, a autora teria “fracassado”, permanecendo fora dos padrões canônicos ao desconstruir valores e normas tidos como necessários à obra de arte, impedindo a sua inserção dentro da historiografia literária do país.

Ao assumir um narrador onisciente partidário, Pagu teria incomodado os cultores da literatura descompromissada ou da literatura que se faz compromissada de maneira indireta.

Sua amargura e desilusão, as dúvidas que suscitou diante da criação de uma obra revolucionária não edificante, incomodaram também os adeptos do engajamento mais explícito na arte, incluindo o Partido Comunista. Para estes, a visão subjetivamente pessimista diante do futuro da revolução deveria ser rechaçada, dando lugar a um panfleto objetivo e afirmativo, como fizeram Gorki e Gladkov. Além disso, Thelma Guedes afirma que *Parque industrial* traz em si uma contradição: ao mesmo tempo em que procura se construir como romance, também rompe com o gênero, na medida em que trabalha com o inorgânico, o fragmentário. É impressionante sua análise do bebê sem pele de Corina como uma possível analogia do próprio romance, que se faz pulsante, porém inacabado, algo a ser inevitavelmente descartado, envolvendo a culpa do escritor (segundo Bataille) em relação aos crimes da sociedade:

Mas, em Pagu, a culpa se faz dramática, numa exposição quase insuportável, até para o leitor. Desponta num buraco negro, entre as pernas de Corina: lá está a parte nuclear do seu romance, seu ser-ou-não-ser, a prova de seu crime, sua essência inorgânica, como uma massa sanguínea e sem pele, mas viva. Tem nervos, pois chora, mas não pode viver por não ter a cobertura que lhe daria a inteireza. Seu inacabamento é fruto de uma série de golpes mortais (Guedes, 2003, p. 136).

E ela prossegue, dizendo que esse bebê metaforiza algo mais:

Imagem de uma essência violentada em seu nascedouro – do descarte de um corpo infantil causado por incessantes golpes externos, de um estado de infância abortado em sua origem, de uma esperança traída, enfim, de um absurdo e de uma culpa sem tamanho – o natimorto bebê da mulata de *Parque industrial* parece estar lá como emblema desse proletário desprotegido, abandonado; e de sua consciência sem pele, impossibilitada da comunicação com a realidade que a cerca (*ibidem*, p. 136).

É importante notar que, apesar da estreia de *Parque industrial* não vir comprometida com editoras e revistas de prestígio, trazendo uma autoria escondida por trás do misterioso pseudônimo Mara Lobo, ainda assim a obra gerou certa reação na ocasião do seu lançamento, pois chegou a contar com uma dezena de menções<sup>103</sup> nos jornais ao longo do ano de 1933, sendo positivas aquelas feitas até o mês de agosto. Mas as atenções cessaram depois que *Parque industrial* foi envolvido na querela: qual pode ser considerado o primeiro romance proletário brasileiro? Tal disputa, naquele momento, tendeu a eleger *Cacau*, de Jorge Amado, como o verdadeiro representante desse tipo romanesco entre nós, em detrimento de *Parque industrial*,

---

103 Para uma pesquisa das notas em jornais do Rio e de São Paulo sobre a recepção de *Parque industrial*, a revelação do nome de Pagu por trás do pseudônimo e as críticas negativas a partir do contraste com *Cacau*, de Jorge Amado, ver a lista elaborada por Antoine Chareyre (2019) em sua tradução para o francês de *Autobiografia precoce de Patrícia Galvão*.

que havia sido lançado antes. *Cacau*, diferentemente, encaixava-se melhor na expectativa otimista e redentora da revolução. Mas essa delimitação escondia um componente sexista que deve ser questionado e exposto.

No *Boletim de Ariel*, o crítico Murilo Mendes (*apud* Chareyre, 2018, p.151), em artigo de setembro de 1933, após fazer considerações sobre o livro de Jorge Amado, escreve:

[...] Naturalmente, o escritor que não encontrar motivos de inspiração na vida já em decomposição da sociedade burguesa, terá que observar a vida dos proletários, e, se quiser ser um escritor revolucionário, terá que se integrar no espírito proletário, do contrário fará simples reportagem. O caso recente de Pagu é típico. “Romance proletário” anuncia a autora no frontispício do *Parque industrial*. Houve engano. É uma reportagem impressionista, pequeno-burguesa, feita por uma pessoa que está com vontade de dar o salto mas não deu. Assiste-se a entrada de fábrica, a saída de fábrica, a encontros do filho do grande capitalista com a filha do operário, etc. parece que para a autora o fim da revolução é resolver a questão sexual. Sobre o parque industrial propriamente, pouca coisa se fica sabendo.

Murilo questiona, com razão, a solidez de *Parque industrial* como gênero, reconhecendo nele o caráter impressionista a montar um painel geral com um amontoado de borrões, mais próximos de cenas reais independentes do que de uma criação de fôlego bem armada. Porém, sugere que essa escolha tenha impedido a integração da obra no espírito proletário. Mas a quem é dado definir o espírito proletário? Qual é o espírito proletário, na opinião do crítico? O poeta sugere ainda a invalidez do retrato enquanto representante do proletariado, já que feito pela ótica de alguém pertencente à pequena burguesia, a partir de vanguardas concebidas por uma intelectualidade privilegiada, alguém que está em embate entre o que sonha e o que de fato realiza. Enquanto tentativa de flertar com os primórdios de considerações a respeito da legitimação de um discurso pelo lugar de fala, as palavras de Murilo fazem sentido, mas, nesse ponto, entraria em contradição com o que ele afirmou sobre *Cacau* possuir validade enquanto romance proletário, já que Jorge Amado também foi um pequeno-burguês. Isso indica que, para ele, essa autoridade do lugar social do escritor seria menos relevante, o real incômodo seria outro, que ele insinua logo em seguida quando procura exemplificar o que impediria Patrícia de “dar o salto”: “Assiste-se a entrada de fábrica, a saída de fábrica, a encontros do filho do grande capitalista com a filha do operário, etc. parece que para a autora o fim da revolução é resolver a questão sexual. / Sobre o parque industrial propriamente, pouca coisa se fica sabendo”

A frase “Parece que para a autora” sugere indiretamente questões problemáticas. A primeira é que Galvão não estaria verdadeiramente bem-informada sobre quais seriam os

objetivos da revolução comunista, e que ele, Murilo e também vários de seus leitores saberiam, tornando desnecessário explicar. Naturalmente, ele está falando da dissolução, do desmonte dos privilégios de classe e da extinção da propriedade privada, na busca por um mundo igualitário. Questiona, no entanto, a capacidade de Patrícia em ter essa clareza – ou, o que é pior, a sua honestidade em se alinhar a esse objetivo. O segundo problema, e esse é o mais relevante neste estudo, é a certeza de que a questão sexual não esteja implicada na forma como esses privilégios se dão e se reforçam, como se fossem coisas separadas. Ele trata isso como algo óbvio, que dispensa argumentos. As situações marcadas por *Parque industrial* indicam o contrário, a todo momento demonstrando como estão emaranhados, e convocam o leitor a lidar com essa aparente certeza, a rever o seu entendimento. O crítico, no entanto, não “ouve” e se apressa em deslegitimar a obra. Desautoriza tanto a obra em pretensão de ser romance, quanto sua validade enquanto reportagem no esclarecimento de mecanismos de dominação.

Ora, o papel de um crítico é apresentar sua opinião, usando para isso os instrumentos de que dispõe, suas crenças, sua cultura, e foi isso que fez. Não seria nem a primeira vez nem a última em que um crítico faria uma avaliação equivocada, total ou parcialmente. Isso, isoladamente, não desmerece o trabalho ou a pessoa dele. Destacar esse equívoco aqui é válido por ele ser um sintoma claro do aparato de dominação patriarcal que se impõe nas Letras, mas que se pretende ocultar. Apesar de não engajado com a esquerda, Murilo Mendes identificava-se com a busca da igualdade, era um poeta modernista de sensibilidade. Isso não impedia, no entanto, que fosse um homem imerso em uma cultura sexista conservadora que não supunha, ou não queria supor, o que hoje está bem mais evidente, graças às conquistas feministas que tivemos desde então nesses noventa anos de demandas: a certeza de que, sim, a revolução passa pela questão sexual, pela denúncia da opressão simbólica e prática direcionada às minorias cuja fragilidade reside na posição desigual que ocupam nos papéis e construções identitárias a elas delegados – de tal forma que isso influencia diretamente no acesso aos salários, posses e mecanismos de poder que distinguem e fortalecem as classes no sistema capitalista.

Para os homens em posição dominante não interessava esse questionamento, e assumirem-se como opressores seria imensamente desagradável, especialmente no contexto da esquerda. Restava a eles ocultar essa dura realidade, apelando para as categorias universais de “ser humano” e, nesse contexto, de “oprimido”. Somando-se ao que foi dito anteriormente no Capítulo 1, citando Simone de Beauvoir e outras pensadoras, sobre a relação problemática da ideologia marxista com a emancipação da mulher, é também revelador fazer a análise de trechos das conversas que Lenin manteve com Clara Zetkin, registradas em dezembro de 1920, e inseridas como apêndice do seu livro *O socialismo e a emancipação da mulher*. Essas conversas

podem nos iluminar quanto à forma que Murilo e vários outros leitores interpretaram *Parque industrial*.

Clara Zetkin (2007) ressalta a convicção do líder de que o movimento feminino fosse “parte integrante, e em certas ocasiões, parte decisiva, do movimento de massas”. No entanto, percebemos em vários momentos que o que ele considerava “feminino” era uma construção que não dava margem para as especificidades das mulheres na sociedade, tratando-as como homens de saias. Ao questionar Clara sobre como ia o trabalho comunista no exterior, ele se mostra preocupado com o fato de Rosa Luxemburgo, na Alemanha, estar defendendo as prostitutas:

Foi-me dito que uma comunista muito qualificada publica em Hamburgo um jornal para as prostitutas e tenta organizar essas mulheres para a luta revolucionária. Rosa agiu como comunista ao escrever um artigo no qual tomava a defesa das prostitutas, que são lançadas à prisão por infrações a qualquer regulamento da polícia referente à sua triste profissão. Duplamente vítimas da sociedade burguesa, as prostitutas devem ser lamentadas. São vítimas, antes de tudo do maldito sistema da propriedade, depois do maldito moralismo hipócrita. Somente os brutos ou os míopes podem esquecê-lo. No entanto, não se trata de considerar as prostitutas como, por assim dizer, um setor especial da frente revolucionária e de publicar para elas um jornal especial (Lenin *apud* Zetkin, 2007).

Nesse trecho, a “mancada” comentada por Lélia Gonzalez aparece no segundo parágrafo. No primeiro, ele concorda com o fato de as prostitutas serem duplamente vítimas da sociedade, e só um bruto ou míope poderia esquecer isso. No entanto, no segundo parágrafo, ele qualifica essas mesmas vítimas como “não relevantes”, não merecedoras de um jornal ou de serem inseridas na luta considerando sua condição. Contribui exatamente para que tal condição seja esquecida, fortalecendo a massa de “brutos” e “míopes” na sociedade. Na sequência, Lenin segue repreendendo Clara, exigindo uma explicação. Cabe salientar que ele não espera sua resposta e prossegue expondo outros aspectos de seu desinteresse pelas questões femininas:

“Mas voltemos ao vosso caso particular na Alemanha. O partido não pode tolerar, em nenhum caso, semelhantes atos, não autorizados, por parte de seus membros. Isso confunde as coisas e desagrega nossas forças. Que fizeste para impedi-lo?”

Sem esperar minha resposta, Lenin continuou:

“A lista de vossos pecados, Clara, ainda não terminou. Ouvi dizer que, em vossas reuniões noturnas dedicadas à leitura e aos debates com as operárias, ocupai-vos sobretudo com as questões do sexo e do casamento. Esse assunto estaria no centro de vossas preocupações, de vossa instrução política e de vossa ação educativa! Não acreditei no que ouvi!” (*ibidem*).

Segue atribuindo à reflexão acerca desse tipo de tema uma atitude contrarrevolucionária. “Disseram-me que o folheto de uma comunista vienense sobre a questão sexual tivera amplíssima difusão. Que tolíce, esse folheto!” E Lenin ataca Freud: “A própria teoria de Freud não é senão um capricho da moda”.

Desconfio daqueles que estão absorvidos constante e obstinadamente com as questões do sexo, como o faquir hindu com a contemplação do próprio umbigo.

Parece-me que essa abundância de teorias sexuais, que não são em grande parte senão hipóteses arbitrárias, provém de necessidades inteiramente pessoais, isto é, da necessidade de justificar aos olhos da moral burguesa a própria vida anormal ou os próprios instintos sexuais excessivos e de fazê-la tolerá-los.

Esse respeito velado pela moral burguesa repugna-me tanto quanto essa paixão pelas questões sexuais. Tem um belo revestimento de formas subversivas e revolucionárias, mas essa ocupação não passa, no fim das contas, de puramente burguesa. A ela se dedicam de preferência os intelectuais e as outras camadas da sociedade que lhe são próximas. Para tal tipo de ocupação não há lugar no Partido, entre o proletário que luta e tem consciência de classe (*ibidem*).

Aqui, podemos supor melhor em que contexto se fez o equívoco de Murilo Mendes quando disse ser pequeno-burguesa a “reportagem” de Pagu. A resposta que Clara pôde enfim formular a Lenin é lúcida, mas como a de Pagu, parece não ter sido ouvida:

Fiz notar que as questões sexuais e matrimoniais, no regime da propriedade privada, suscitavam múltiplos problemas, que eram causa de contradições e de sofrimentos para as mulheres de todas as classes e de todas as camadas sociais. [...] A mudança das formas matrimoniais e familiares no curso da História, em sua dependência da economia, constituem um bom meio para varrer do espírito das operárias a crença na perpetuidade da sociedade burguesa. Fazer a crítica histórica dessa sociedade significa dissecar sem piedade a ordem burguesa, desnudar sua essência e suas consequências e estigmatizar além disso a falsa moral sexual. Todos os caminhos levam a Roma. Toda análise verdadeiramente marxista de uma parte importante da superestrutura ideológica da sociedade ou de um fenômeno social deve conduzir à análise da ordem burguesa e de sua base, a propriedade privada; cada uma dessas análises deve conduzir a esta conclusão: “É preciso destruir Cartago” (Zetkin, 2007).

Assim, o romance de Patrícia ataca tanto o capitalismo quanto o patriarcado,<sup>104</sup> no caminho para a destruição de Cartago. Depois dessa crítica de Murilo Mendes, seguida de mais duas igualmente negativas, *Parque industrial* prosseguiu silenciado, tendo motivado um

---

104 Vimos que, embora esses dois sistemas se reforcem, não são a mesma coisa. Dissolver um não implica a destruição do outro, como ficou evidente na necessidade de reescrita e apagamento dos ataques ao patriarcado feito por Gladkov em *Cimento*, para agradar a União Soviética de Stalin que optou por mantê-lo em sua estrutura.

primeiro reconhecimento crítico em forma de ensaio somente em 1978, por Kenneth David Jackson (1982), na Universidade do Texas, em estudo que seria traduzido e publicado no Caderno B do *Jornal do Brasil*, e no mesmo ano, por Antônio Risério (1982) em “Pagu: vida-obra, obravida, vida” na revista *Através* n.2 (uma antologia de obras de Patrícia Galvão com seleção e organização de Augusto de Campos). A partir daí, a qualidade artístico-formal e a diversidade do trabalho de Patrícia Galvão começariam a ser defendidas e desvendadas. Foi Campos quem, em 1982, ao reaproveitar esse material da revista no livro *Pagu vida e obra*, impulsionou fortemente o movimento de resgate de Patrícia no Brasil. Infelizmente, a ressalva que expôs a respeito do caráter panfletário de *Parque industrial* também contaminou muito da crítica posterior que aderiu ao seu resgate, em que incontáveis trabalhos sobre a obra mantêm o mesmo olhar restritivo para uma característica que, em si, não necessariamente impede *insights* enriquecedores nem uma realização romanesca relevante.

Fora do Brasil, o romance contou com as seguintes traduções: para o inglês por Elizabeth e Kenneth David Jackson (Lincoln/Londres: University of Nebraska Press, 1993); para o croata por Jelena Bulic (Zagreb: Naklada Jurcic, 2013), para o francês, com notas, por Antoine Chareyre (*Parc Industriel*, Montreuil: Les Temps des Cerises, 2015) e para o espanhol por Martin Camps (México: Samsara, 2016, atualmente fora de circulação). Nas universidades brasileiras, alguns pesquisadores como as já citadas Thelma Guedes (São Paulo, 1996), Denise Adélia Vieira (Juiz de Fora, 2004) e Sarah Pinto de Holanda (Rio de Janeiro, 2014), além de mais uma dezena de dissertações de mestrado sobre o romance, são encontrados no catálogo da Capes.<sup>105</sup>

Podemos retomar, como conclusão, três características que, entremeadas, se destacam na problematização da recepção da obra, passando a ser questionadas e relativizadas a partir dos anos 1980, ganhando projeção no ambiente literário da Flip 2023, que escolheu a autora como a grande homenageada. Além da significativa estrutura fragmentária, “sem pele”, ressaltada por Thelma Guedes, o desconforto levantado pela assumida propaganda ideológica e a insistência sexual na obra de Pagu teriam também, nesse sentido, contribuído fortemente para a sua rejeição. E o fato de sua intensa intervenção ter sido feita em parte pela observação, em parte atravessada pela experiência pessoal de mulher intelectual, moradora do Brás e ativista pela revolução, teria também acentuado o incômodo. Movida pelo desejo e também pela ação

---

105 Valquíria Lima da Silva (2007), Bianca Ribeiro Manfrini (São Paulo, 2008), Juliana Borges Rodrigues (2009), Larissa Satico Ribeiro Higa (2011), Carmen Silva Araújo e Oliveira (2014), João Carlos Ribeiro Junior (São Paulo, 2015), Taislane Vieira (2019), Allana Bogato Mota (2020), Paola Fernanda Gomes (2022), Carolina Hohm Falcão (2022), Juliane Ramalho Barbosa (2023) e Alison Gonçalves Carvalho (2023).



de se plasmar no outro, ela se descolou e deslocou, sem nunca deixar de ser quem foi, de onde veio. Sua literatura, assim como a de seus pares, foi inevitavelmente banhada por sua condição. A capacidade da autora de transfigurar na forma e no conteúdo do livro essa experiência singular, sendo também porta-voz de grupo, é o que tornou *Parque industrial* um romance igualmente singular e plural. “Certas obras se destacam pela posição singular, algo inassimilável, que ocupam na história literária. Elas se encontram em situação instável, e entre seus aspectos interessantes está a capacidade de perturbar dessa forma nossas categorias” (Chareyre, 2018, p. 159).

Termino com um relato de Augusto de Campos, publicado na nova edição de *Pagu: vida-obra*, em 2013, que começa citando vários nomes de escritoras<sup>106</sup> cujas trajetórias demonstram como Patrícia não estava isolada nesse apagamento da mulher nas letras do início do século, envolvendo preconceito e ambiguidade em sua passagem de forma semelhante. O poeta e crítico finaliza trazendo uma interessante comparação com Clarice Lispector que, ao relativizar o que é menos e o que é mais no acolhimento literário, não propõe, mas aponta para a relevância do convite que esta tese pretende fazer, no final, dirigida à comunidade literária: por um acolhimento não hierárquico.

Agora que Patrícia Galvão passou a “existir” como personalidade literária, e não apenas anedótica, será talvez necessário voltar a considerar seu trabalho, enfatizando não mais a sua vida-obra, mas a sua obra-vida. É preciso colocar em justa medida sua participação no contexto cultural brasileiro, certo como é que sua atuação ousada e tumultuosa, assim como o sofrimento que a condição feminina impôs à sua personalidade inconformista, pesaram bastante em sua realização literária, como o testemunham as tentativas mais ambiciosas, os romances *Parque industrial* e *A famosa revista*, este dividido com Geraldo Ferraz. Djuna Barnes não é Gertrude Stein. Patrícia Galvão não é Clarice Lispector (de quem por sinal era grande admiradora). É menos e é mais (Campos, 2013).

---

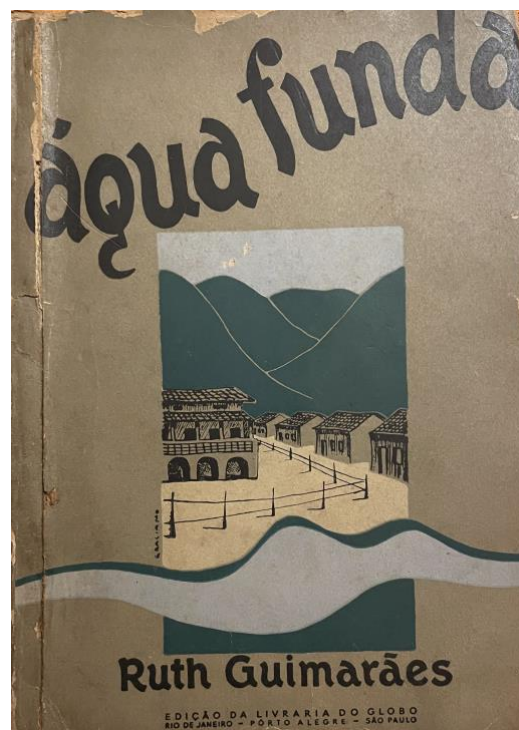
106 “Talvez seja interessante lembrar que o mesmo preconceito e a mesma ambiguidade envolveram figuras femininas relevantes do Modernismo internacional que pairaram à margem dos protagonistas mais evidentes, dos quais foram por muito tempo sombras pouco delineadas. Penso especialmente nas escritoras de língua inglesa exiladas no ‘paraíso perdido’ parisiense dos anos 1920 do século passado: Djuna Barnes, Mina Loy, Hilda Doolittle, Nancy Cunard, intelectuais de primeira plana, e outras ainda, que com maior ou menor talento individual, tiveram participação decisiva nas conquistas literárias e intelectuais do seu tempo, como Natalie Barney, Silvia Beach e Adrienne Monier, Margareth Anderson e Jane Heap, Janet Flanner, Caress Crosby, a baronesa Elsa Von Freytag. Personalidades que ficaram à sombra, no pujante cenário parisiense, ofuscadas pela proeminência de grandes autores, como Joyce, Pound, Eliot, Hemingway, e da própria Gertrude Stein (que aliás tardou muito a ser levada a sério)” (Campos, 2013).

## 4 ONDULAÇÃO CAIPIRA EM *ÁGUA FUNDA*, DE RUTH GUIMARÃES

*Esse corpo que é meu e eu não domino  
Ainda tem qualquer coisa de floresta  
Rugindo no sangue.  
E qualquer coisa de raiva incendiada  
do guerreiro que tomba.  
[...]  
Minha boca tem bruscos arreganhos,  
ainda sustento lembrança de enfeite  
que rompeu a beijola  
de algum cabinda  
ou de um negro de Angola.*  
Ruth Guimarães (2014a, p. 99).

O presente capítulo pretende expor considerações sobre o romance *Água funda* (Livraria do Globo, 1946), da afrodescendente Ruth Guimarães (1920-2014). Assim como *Meu glorioso pecado*, de Gilka Machado, e *Parque industrial*, de Patrícia Galvão, a composição romanesca de Guimarães se caracteriza pela presença desconcertante de uma instabilidade tanto no tipo de experiência humana representada quanto no tratamento estilístico que a acompanha. Na medida em que a pesquisa avançou na hipótese de que essa característica em comum seja, de alguma forma, reflexo da resistência feita enquanto artistas mulheres, tendo a opressão de gênero intensificada pela intersecção com outras dominações sociais que cada uma viveu em seu lugar e tempo, é imperioso relembrar o contexto da contribuição de Guimarães. O seu pertencimento à cultura do Vale do Paraíba e arredores e o fato de ser uma mulher negra, nascida em 1920, em uma família marcada por carências econômicas, compõem um lugar de fala fora da hegemonia masculina branca, cidadina e abastada. Esse lugar da “margem”, de onde provém sua voz autoral, atravessa tanto os temas quanto a forma da obra criada.

Figura 20 – Capa da 1ª edição de *Água funda*



Fonte: Cecília Marinho, 2023.

A cor marrom da capa da primeira edição sugere a presença marcante da terra a enquadrar a imagem de uma construção colonial típica de fazendas da época da escravidão, nas quais a casa grande, construída de forma robusta com três andares e separada por uma cerca, possibilita que os proprietários vigiem do alto as casinhas térreas e mais simples de colonos, que se estendem na propriedade, rodeada pela Serra da Mantiqueira. Cortando essa imagem, que permanece travada num retângulo, vem a água que não tem fim ou começo, podendo transbordar para dentro e para fora da imagem, o que indica seu poder místico nesse universo. A tipografia arredondada utilizada no título e no nome da autora acompanha essa fluidez. A problemática de *Água funda* segue a tradição regionalista, em que a vida social, a linguagem, as relações de trabalho se dão em interação profunda com o meio geográfico rural. Este interfere na conjuntura econômica e dela recebe interferência, com um tratamento que passa pela influência histórica, mas vai além. Não se liga de maneira plena, mas traz aspectos que resvalam tanto no desdobramento mais banhado pela denúncia da opressão, como é o caso da obra já em curso de Graciliano Ramos, quanto no ainda nascente mergulho do sertão como espaço de dimensão mística e de metáfora da aventura humana para além do espaço-tempo imediato, caso da obra rosiana. *Água funda* assimilou experiências do pré-modernista Valdomiro Silveira com o dialeto caipira e algo da estrutura formal do romance de 30 precedente, em que a busca da verossimilhança se apoiou numa reconstituição mais realista e menos ligada às vanguardas do início do século. No entanto, a obra incorpora inovações e desvendamentos inesperados.

#### 4.1 A recepção momentânea

O romance contou com uma série de pequenas notas nos jornais, que se propunham a divulgar e fazer breves comentários em torno do seu lançamento<sup>107</sup> pela Livraria do Globo,

---

107 Antes do lançamento do livro, a partir de março de 1946, os periódicos *Visão Brasileira*, *Vamos ler*, *O Jornal* e o *Correio da Manhã*, todos do Rio de Janeiro, soltaram notas anunciando a estreia de Ruth Guimarães como romancista, veiculando uma aposta esperançosa nessa jovem de 26 anos. *O Jornal*, em 5 de maio de 1946, antecipa ao público o primeiro capítulo do romance, após uma nota em que elogia o “absoluto domínio do estilo e da técnica do romance”, admirando-se por se tratar de uma autora estreante, já que teria conseguido aproveitar “os recursos de sua imaginação” com espantosa segurança. Essa nota também afirma que o ano de 1946 estaria sendo “fértil em auspiciosas estreias no terreno da ficção”, na medida em que *Água funda* estaria saindo logo depois de *Sagarana* de Guimarães Rosa. Sabe-se, por meio da documentação encontrada no arquivo João Guimarães Rosa no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo, que *Sagarana* foi lançado pela Editora Universal em 4 de abril de 1946, no Rio de Janeiro (Sousa, 2013). Não foi encontrada, até o momento, documentação que indicasse quando exatamente teria acontecido o lançamento de *Água funda*, mas podemos ter uma noção aproximada do tempo, levando em conta que, depois desse anúncio do dia 5, é

também entrevistas e depoimentos da jovem autora e, principalmente, análises críticas de fôlego, que ocuparam espaços extensos, assinadas por jornalistas e analistas reconhecidos. Na sua primeira edição, um depoimento da autora, que abre a orelha de *Água funda*, traz pistas importantes sobre sua estrutura e temas: “Esta história foi um gigantesco brinquedo de armar, cujas peças vieram, aos poucos, trazidas por gente contadeira de casos. Testemunhei o fim, entre 1928-1929”. Esse depoimento, além de situar o enredo dentro da experiência pessoal de Ruth Guimarães como testemunha caipira de uma época e lugar, enfatiza também a natureza de colagem impressa na sua composição. Tanto uma quanto outra característica foram recebidas com um misto de encantamento e desvalorização, sendo repetidamente lembradas pelos apreciadores da obra que publicaram críticas na sequência.

A primeira resenha, feita por Nelson Werneck Sodré (19 maio 1946), indicou na obra não uma novidade, mas uma “vitalidade singular”: “Todas as cores e todos os efeitos são buscados no modo de dizer, no modo de pensar e no modo de viver da nossa gente”, ressaltando a mescla de realidade e mistério que esse modo revela. Em julho, Sérgio Milliet (14 jul. 1946) compara *Água funda* com *Macunaima*, no que se refere à presença do folclore, e comenta sua imprevisível arquitetura complexa: “a gente relê e compreende que uma técnica mais simples tornaria monótona a história”. Lúcia Miguel Pereira (entrevistada por Condé em 1º set. 1946) situou no romance “sinais de uma renovação” a superar a geração de 30 que, segundo ela, teria trazido uma contribuição “mais ética do que estética”. Sobre *Água funda*, sustentou que representa “um ponto de equilíbrio entre a naturalidade tão necessária à ficção, e a utilização de recursos estéticos – aqui menos de linguagem do que de estrutura”.

A primeira e única crítica abertamente negativa recebida por *Água funda* naquele momento veio de Monte Brito (1º set. 1946). Ele, num texto longo, acusa a autora de confiar demasiado em si mesma, de não olhar em volta, de ser hesitante e descuidada e de começar “pelo romance malfeito; pelo [...] romance invertebrado” que começa muito bem, para depois “engolfar-se numa progressiva e descosida balbúrdia”. Adiante sustenta: “a autora foge do jogo lógico e preciso das transições e dá para parti-lo e reparti-lo em pedacinhos, separados por espaços em branco, equivalentes às velhas trepes de asterísticos, num processo de pura mutilação”. O trabalho fragmentário na obra *Água funda* é desvalorizado por estar demasiado deslocado da categoria de obra sólida, robusta, idealizada por Brito. Além do incômodo com o recurso formal, o crítico minimiza o alcance da experiência humana da obra. Tal equívoco não

---

em 19 de maio que vem a público a primeira crítica que despontou sobre o romance. É possível concluir então que o lançamento teria acontecido em meados de maio.

teria sido somente por ele empreendido, mas também por vários outros analistas. Trata-se de acreditar que o fatalismo ou peso do destino estaria presente como uma interpretação de mão única naquele universo, aproximando essa vertente a um primitivismo ou ignorância dos caboclos ali retratados, leitura não só superficial como também preconceituosa.<sup>108</sup> Monte Brito termina concluindo que Ruth Guimarães seria uma romancista cuja desordem é “imposta pela sua própria incapacidade de ordem”, sugerindo que a autora, sendo uma caipira proveniente daquela comunidade, não teria capacidade de se distanciar desses elementos culturais que ele desqualifica. O crítico não concebia nem uma filosofia comunitária nem uma forma artística representativa que não fosse pautada pela lógica, “razão”, completude e estabilidade, de acordo com o olhar hegemônico masculino branco eurocêntrico conservador.<sup>109</sup>

Assim como Homero Senna, Brito Broca, em São Paulo, se pronuncia (8 set. 1946b), dialogando com as acusações feitas por Monte Brito: “São bocados de narrativa, ouvidos de um e de outro que a autora reconstrói, encarreirando-os, espontaneamente, na forma de uma ‘Scuite’ [suíte] fragmentária” (Broca, 1946). Broca, no entanto, ressalta que no caso de *Água funda* essa escolha “se justifica admiravelmente”. Em contrapartida, reforça o olhar unilateral da ocorrência da superstição ao afirmar a questão da “bruxaria” sem mencionar a força contrastante da interpretação do mundo via encadeamento causal, também ali presente: “Esse ‘gigantesco brinquedo de armar’ encerra uma história de bruxaria – uma dessas histórias com que a fantasia e a superstição do caipira explicam a decadência do trabalhador rural em zonas atingidas pelas reviravoltas econômicas”.

Em novembro, Antonio Candido (14 nov. 1946) publica uma resenha crítica que, em meio ao reconhecimento de uma série de qualidades, também tomará a incompletude ou a

---

108 “[...] ela sabe transmitir-nos o horror estagnado da gente que vivendo na miséria inerente aos regimes de desigualdade, confunde brumosamente essa miséria terrena com uma destinação celeste e essa condição temporária com uma imanência social. Donde, a sua tendência para o fatalismo, tão caro às classes dominantes, desde que o fatalismo é a certeza da imutabilidade das coisas e, logo, a certeza da inutilidade da luta: o caminho da resignação” (Brito, 1946).

109 Lélia Gonzalez aborda esse preconceito e suas raízes, que desembocariam nas teorias científicas da metade do século XIX, de glorificação da superioridade eurocristã: “Vale notar que tal processo se desenvolveu no terreno fértil de toda uma tradição etnocêntrica pré-colonialista (século XV – século XIX), que considerava absurdas, supersticiosas ou exóticas as manifestações culturais dos povos ‘selvagens’, daí a ‘naturalidade’ com que a violência etnocida e destruidora das forças do pré-colonialismo europeu se fez abater sobre esses povos. No decurso da segunda metade do século XIX, a Europa transformaria tudo em uma tarefa de explicação racional dos (a partir de então) ‘costumes primitivos’, em uma questão de racionalidade administrativa de suas colônias. Agora, diante da resistência dos colonizados, a violência assumirá novos contornos, mais sofisticados; chegando, às vezes, a não parecer violência, mas ‘verdadeira superioridade’. Os textos de Frantz Fanon ou de um Albert Memmi demonstram os efeitos de alienação que a eficácia da dominação colonial exerceria sobre os colonizados” (Gonzalez, 2019a, p. 343-4).

instabilidade da obra como pecando por falta de coesão e equilíbrio, além de igualmente reforçar a aderência do pensamento “primitivo” do caboclo ao destino implacável. Essa sua crítica será retomada aproximadamente cinquenta anos depois, em prefácio à segunda edição de *Água funda*.

Aires da Mata Machado Filho (17 nov. 1946), diferentemente, quebra a restrição dada ao romance pelo seu desajuste a moldes já conhecidos. Começa marcando e aplaudindo a naturalidade, a autenticidade de sua linguagem, ressaltando o material dialetal e geográfico como meio e não como fim.<sup>110</sup> Aires da Mata resgata a plenitude do qualificador “romancista” à autora, considerando sua composição como o feliz resultado do casamento do estilo com o tema, em que o tratamento das personagens, do tom, da ambientação, dos recursos poéticos e da técnica narrativa se potencializam na construção de um romance orgânico e autêntico. Além disso, também soube relativizar a presença do observado fatalismo da mentalidade popular com a “irrecusável dimensão social” e as marcas psicológicas herdeiras da “passagem do latifúndio individual para a propriedade de sociedades anônimas”.

Iniciando o ano, em 25 de janeiro de 1947 Roberto Seidl ressaltou em Ruth Guimarães a tão aclamada naturalidade da linguagem caipira, a indiscutível poeticidade das imagens e comparações, o também reiterado uso expressivo de onomatopeias, somando a isso uma leitura até então inexistente, referindo-se ao narrador como “narradora”. Sem apontar pistas que provam esse olhar, Seidl simplesmente assume a forte impressão geral de que se trata de uma narradora a acomodar todos os acontecimentos, crenças, juízos e medos dentro do olhar “não marcado” de uma mulher. Apesar do tom elogioso, porém, deixa transparecer o já comentado preconceito, quando insiste na acusação do elemento supersticioso, chegando a qualificar o homem do sertão como um “ignorante”, que carrega uma “imaginação doentia”, “mergulhada no medo e no mistério”.

Na sequência, Álvaro Lins (3 jan. 1947) também enche a obra de elogios, chamando seu estilo de “realismo poético”. Aponta, no entanto, uma fraqueza, que nenhum dos analistas anteriores havia mencionado: ter “levado ao absoluto a tese do impessoalismo do autor da obra de ficção”, não dando ao leitor “elementos para sentir de que espécie é a natureza humana da escritora”, revelando “nitidamente a figura literária, mas não a mulher que escreveu o livro”.

---

110 “... o importante é que a feliz adequação de tais recursos formais à vivência estilizada determina o tom geral do romance. [...] No mistério do tom reside nada menos que a sutil adaptação do estilo ao tema. Pois a dosagem artística da contribuição documental, interessa do que há de essencial no livro – a sua qualidade de romance. Da simples tessitura dos episódios e da atmosfera em que transcorreram defluiu a vitalidade dos tipos, uma vez que destoariam finas análises psicológicas. [...] O mais é alcançado mediante o experiente técnico da narrativa” Machado Filho (1946).

Isso que ele chama ali de “indistinção”, de “frieza”, de “excesso de objetividade” é para ele “a principal fraqueza do livro”. Tal incômodo pode talvez ter relação com a afirmação feita por Seidl de que o narrador seria uma mulher, na medida em que, aparentemente, não há vestígios que confirmem essa impressão. No entanto, essa necessidade de possuir “provas cabais” para uma interpretação da identidade da narradora ou mesmo de alguns personagens é também uma característica da tradição racionalista. Lins parece lamentar o fato de a autora não marcar na trama, de alguma forma, sua condição, que sabemos ser de mulher negra, junto à de caipira pobre, esta sim bem assinalada em *Água funda*. Ele, por um lado, como dito, celebrou na obra a ausência de sentimentalismo, bem como de uma posição fortemente política, que Ruth poderia ter, para seu desagrado, enfatizado no livro. Por outro lado, procura uma “subjetividade”, uma “pessoalidade” que não encontra, transformando essa ausência em fraqueza. Na verdade, essa “subjetividade” está o tempo todo presente, mas não de forma evidente, didática, como ele parece buscar.

A recepção de *Água funda*, sustentada durante os nove meses que seguiram ao lançamento, se enfraqueceu a partir daí, apesar do grande interesse suscitado. Algumas notas continuaram a sair em abril, julho, agosto de 1947, mas nada além disso. Outras menções voltadas a *Água funda* viriam a reaparecer na imprensa, em fins de 1949, informando de uma reedição do livro no *Diário de Natal* e em seções especificamente voltadas para a mulher (Livros de Mulher) em *O Jornal*, do Rio de Janeiro, e no *Diário de Natal*, quando o livro é brevemente mencionado junto de *A cidade sitiada*, de Clarice Lispector. Mais adiante, voltaremos aos desdobramentos da recepção da obra, tanto essa que veio logo após o lançamento, quanto a que será depois tardiamente retomada, arriscando algumas explicações para o fato do interesse que a rodeou ter sido descontinuado.

Por ora, o presente trabalho pretende recuperar a trajetória literária de Ruth Guimarães, no sentido de entender de onde veio e como se deu essa característica que tanto surpreendeu os seus leitores: a admirável fluência na reconstituição da vida, da linguagem, da filosofia caipira.

#### **4.2 “aquela filosofia que só se encontra na linguagem do povo”**

As carreiras literárias de Ruth Guimarães e Mário de Andrade seguiram um arco de movimento parecido, cada um vindo de origens opostas, até que se deu o encontro. Mário, que também era afrodescendente, foi um homem que, em sua criação, absorveu e logo dominou a cultura letrada de sua família de classe média, com base eurocêntrica. Participou de grupos e

rodas literárias junto com seus pares, propondo e discutindo ideias e anseios da renovação estética modernista, e o fez percebendo a potência da cultura popular, iletrada, oral, em busca da qual partiu, como algo fora do seu círculo, a ser incorporada ao trabalho, transformando-o, ressignificando-o. Fez viagens etnográficas, dedicou-se ao folclore, questionou a gramática e a posição superior da norma culta, propondo o que ele chamou de “estandarte colorido da radicação à pátria na pesquisa da língua brasileira” (Andrade, 1974b, p. 244). Também incorporou o elemento negro e o indígena fora do campo do exótico em que eles costumavam ser colocados, dentre outras ações. Assim, produziu uma obra literária sofisticada, com temas, linguagem, imagens provindos do mundo popular.

Ruth, uma afrodescendente de família pobre, fez o movimento contrário: absorveu a cultura caipira do Vale do Paraíba, onde nasceu, e do Sul de Minas, onde cresceu. Sem saber que aquilo era delimitado como sendo pesquisa de folclore, muito cedo passou a coletar manifestações orais da sua comunidade. Tendo sido alfabetizada e iniciada na literatura com o pai, que era guarda-livros, registrou essas manifestações e se impôs o projeto de lançá-las em livro. A vida a colocou em São Paulo, e ela, acompanhando seus movimentos culturais, percebeu que Mário de Andrade, já referência notória como pesquisador da cultura popular, poderia ajudá-la. Ao procurá-lo, ela pretendia aprender dicas de conhecimento metodológico, literário, de modo a fazer um tratamento mais elaborado daquele material que tinha nas mãos, buscando legitimação. Deu-se então o encontro: Mário, que partindo do erudito vai em busca do popular, encontra Ruth, que de dentro do popular sai em busca do erudito.

As duas cartas “imaginárias” que Ruth escreveu para o livro *Cartas a Mário de Andrade*, de Fábio Lucas, nos dão várias pistas sobre essa aproximação:

Então escrevi a carta. Nela dava conta de algumas coisas que estava fazendo, que para mim, evidentemente, eram muito importantes. Devo lembrar-lhe de que se tratava de uma pesquisa sobre o Demônio, vivo e atuante no meu Vale do Paraíba. Trabalho sem técnica nenhuma. Acabei descobrindo que aquilo lá era folclore – e tal ciência me era desconhecida. Consultava livros misturando-os de maneira inconcebível. Havia os mestres, sim, havia, mas em meio de muito refugo. Da linguagem nem é bom falar (Guimarães, 2014a, p. 51).

Aqui ela menciona o caráter intuitivo e inexperiente do trabalho ao comentar a falta de técnica e um uso problemático da linguagem, que ela esclarece depois em qual sentido estaria falha:

Fui à sua casa. Você me convidou. Leu o que eu escrevi e disse: “Essa linguagem...”  
[...]



Eu queria ir à rua Lopes Chaves e contar que o linguajar arrevesado, tão português, que eu andava perpetrando era uma espécie de semostração de matuta, que põe sapatos de salto para ir casar na igreja e depois não sabe andar (*ibidem*, p. 51).

Ruth, na sua busca do erudito, comete o erro de copiar a linguagem portuguesa castiça de maneira artificial, em vez de incorporar aspectos dessa linguagem que ajudassem a valorizar a sua própria, de matuta, sem descaracterizá-la. É o que aprende a fazer com os conselhos de Mário:

Você tinha percebido, creio, que eu não era de muito falar. Reescrevi tudo. Alinhei considerações. Conduzi raciocínio. Terminava com uma pergunta: “Está claro o entrosamento de tradições?” Você leu tudo. Até o fim, atento, minucioso. Voltou a uma página já lida. Ergueu aqueles olhos castanhos, insondáveis. Confirmou, como se fosse o fim de uma conversa: “Está claro”. Um dos frequentadores da Baruel chegou com uma novidade:

- Mário anda perguntando por você.
- É mesmo?
- Ele disse: Por que aquela menina não voltou aqui? Achei uns defeitos na escritura do que ela me apresentou e ela reagiu à altura (*ibidem*, p. 51).

Alinhar, conduzir, entrosar. Eis o que Ruth fez nesse trabalho, que só viria ser publicado em 1950 e se chamou *Os filhos do medo*. Modificou a linguagem, de modo a torná-la mais próxima do universo oral que se propôs a reconstituir: ela reagiu à altura.

Outro aspecto desse encontro entre Mário e Ruth é o apego à figura do Malazarte. Mário de Andrade (1982), em seu livro *Contos de Belazarte*, sempre começa as narrativas com a frase introdutória: “Belazarte me contou”. O seu Belazarte, em contraposição ao famoso personagem da tradição oral, Pedro Malazarte, também trabalha com a reconstituição da fala “brasileira” das ruas, contando histórias de gente pobre e desprotegida, porém no ambiente urbano, a partir da perspectiva de quem não faz parte desse grupo retratado e sem colocar as personagens numa posição de “esperto” que se safa no final, como é o caso desse pícaro na tradição. Na maioria dos seus contos, o narrador termina dizendo, sobre as personagens: “e foi muito infeliz”. Já Ruth começa incluindo em seu livro sobre o diabo as histórias que a boca do povo guardou envolvendo o Malazarte da tradição: criatura comum, exclusiva do mundo rural, solitário, esfomeado, insubordinado, surruprador, enganador, sem-vergonha, incapaz de sentir remorso, sem crueldade, justiceiro, ente sobrenatural. Décadas depois, esse mito popular ocuparia o protagonismo de um livro inteiro da autora, lançado em 2006: *Calidoscópico: a saga de Pedro Malazarte*.

Em Ruth Guimarães, o trabalho com o material popular, já dentro de uma construção ficcional moderna, ecoa plenamente em *Água funda*. O romance estrutura-se em dois tempos,

dois núcleos de personagens, com um corte de cinquenta anos entre um e outro. Não são marcados cronologicamente, mas podem ser identificados, pois a experiência retratada gira em torno da exploração da terra num momento de transição entre a economia escravocrata e aquela que se formou após a abolição. O primeiro núcleo é protagonizado pela Sinhá Carolina, dona de uma fazenda de cana, interagindo com seus familiares, funcionários, escravizados e o povo que a circunda. No segundo núcleo, que ocupa aproximadamente dois terços da obra, essa comunidade caipira da base da pirâmide passa ao primeiro plano, com destaque para o casal Joca e Curiango. É um romance sobre os embates dessas pessoas com os papéis a elas destinados naquele sistema socioeconômico e cultural, envolvendo o casamento, a fidelidade, a opressão de classe, “raça” e gênero e a inadaptação decorrente desse jogo com a terra e a sobrevivência, que leva alguns à morte, à doença ou ao que se conhece tradicionalmente por loucura. Tanto Sinhá quanto Joca sofrem um processo de perda da “razão”. Em *Água funda*, os personagens são também “infelizes” e a fatura é estilizada. Antonio Candido (2003, p. 7), em sua segunda e tardia apreciação, nos ajuda a entender melhor esse tratamento:

[...] é um romance, mas escrito como se fosse prosa fiada, como se fosse narrativa caprichosa que vai indo e vindo ao sabor da memória, ao jeito dos contadores de casos. Esta primeira impressão é justa, mas não deve esconder do leitor o que há neste livro de composição deliberada, de técnica bastante complexa, rica em elipses, em saltos temporais, em subentendidos.

Também na carta imaginária, quando se refere a *Água funda*, que ela começou a escrever um pouco depois de *Os filhos do medo*, mas que acabou saindo antes, Ruth menciona os conselhos de Mário acerca da linguagem e da potência do elemento popular como algo diferenciado:

E eu queria contar que, enfim, esporeada pela conversinha do Velho, acabei tirando da gaveta os originais de um romance, em que, ah! você ia se admirar, tenho a certeza, eu escrevia do jeitinho que você recomendava: fácil, sincera, descuidada, prosa brasileira sem nada dentro, mas com aquela filosofia que somente se encontra na linguagem do povo. E tudo isso não por mérito meu, mas porque, modéstia à parte, eu sou caipira mesmo, e era, então, uma caipirinha sem nenhum polimento (Guimarães, 2014a, p. 51).

O fato de ela ser essa “caipirinha sem nenhum polimento” fez toda a diferença. Num prefácio que escreveu em 1974 para uma coletânea de contos do pré-modernista Valdomiro Silveira (1873-1941), ela mesma, sem falar de si, dá as pistas para esse elemento importante que os distingue. Valdomiro é conhecido como o precursor da renovação regionalista, e sendo também da mesma cidadezinha de Ruth, usou antes dela a linguagem dos caipiras valeparaibanos em sua literatura. Segundo a autora,

Mário de Andrade, que não se atreveu a atacá-lo, tal a grandeza de sua estatura de inovador, e a seriedade do seu trabalho, afirma, com alguma ironia, que Valdomiro e Arinos iam até o caipira, desciam até ele.

[...]

Como na lei das impossibilidades de Chesterton, ninguém é capaz de escrever como quem não sabe e o caso é que Valdomiro Silveira sabia escrever demais. De onde o seu caipira ser tão caipira como era índio o índio de Alencar, o que não desmerece nem um nem outro.

Mas a sua verdadeira importância vem de outras vias. Dessas nós pretendemos falar.

Como na questão épica, há séculos atrás, o aproveitamento da linguagem regional andava no ar. Era necessário apenas que um escritor tivesse os requisitos necessários para captar as vibrações da época. Que fosse brasileiro, nacionalista. Que dominasse bem a língua, para discernir nuances. Que amasse o linguajar caboclo, em vez de se divertir com ele. Valdomiro preenchia todos esses quesitos. Fez as primeiras experiências caladamente, como de costume. Faltou-lhe apenas uma coisa: ser caipira. Que, caipira, Valdomiro Silveira não era. Não o era por formação, nem por hábito.

[...] Mas foi Valdomiro Silveira quem teve a audácia, a intuição de se virar para onde se orientava o Brasil de doravante e publicou o primeiro conto de fala nativa, desse falar brasileiro, conservado em termos arcaicos e uma construção de sabores lusitanos. Ainda não era o torneio da fala do caipira, nem o seu inacabado, nem o articular falto de partes finais ou não, com todos os metaplasmos da subtração.

A tal não chegou, nem chegaria, clássico da língua, dono de uma erudição de que não se desfaria de uma hora para outra, e de hábitos tão contrários aos dos demolidores que viriam depois dele. Também, e vamos repetir – isto tem a sua importância – faltou-lhe o ser caipira. Pesquisador cuidadoso, de uma justeza de cientista, viu de fora o brasileiro interiorano, como nos viram os primeiros viajantes (Guimarães, 1974, p. XXIII-XXIV).

Vimos nesse trecho, conforme o olhar de Ruth, a tentativa tida como insuficiente do escritor de origem burguesa, filho de fazendeiro local, que ao trazer a linguagem caipira de fora para dentro, “descendo”, não conseguiu dar-lhe a verossimilhança devida.<sup>111</sup> Em outro prefácio do mesmo volume, Júnia Silveira Gonçalves (1974, p. XI) chama a atenção para a dupla presença da variante culta e da caipira na linguagem de Valdomiro: na narração, “nenhum agravo ao idioma de Camões”; nos diálogos, “um forte pico dialetal”. Esse mover-se de uma variante culta no narrador para outra popular nas falas dos personagens foi comentado por Mário em “O movimento modernista”:

---

111 Um exemplo, do conto “Desespero de amor”, de 1915:

“Porque o Candinho, a falar a verdade, não era homem de muitas posses: tinha alguns selamins de terra bem aproveitados, herança já de pai e de avô, mas, tirante aquela terra e benfeitorias, e o sumo que elas davam, só lhe restava o dia e a noite. Entretanto, se lhe notavam de desatinados semelhantes exageros, por úa moça que, no fim de contas, ia ser tão pobre como as outras, ele respondia com todo o gás:

– Home’, eu não tenho mesmo quaje nada. Mas porém pissuo este meu sanguinho, a nh’Ana, que é a minha riqueza no mundo: já vê que hei de tratar com todo o carinho a riqueza única que eu tenho, pois não é?” (Silveira, 1962, p. 131).

[...] outros mais cômicos ainda, dividiram o problema em dois: nos seus textos escrevem gramaticalmente, mas permitem que seus personagens, falando, “errem” o português. Assim, a ... culpa não é do escritor, é dos personagens! Ora, não há solução mais incongruente em sua aparência conciliatória. (Andrade, 1974b, p. 245)

Esse traço Valdomiro viria a quebrar na obra *Lereias – histórias contadas por eles mesmos*, publicada postumamente em 1945, em que o narrador é também um caipira. Segundo Bernardo Élis (1974, p. XXI), seria a “primeira tentativa de realizar uma prosa artística na língua caipira”.

Ruth usou o conto “Os curiangos”, desse escritor, como uma das inspirações para aspectos centrais de *Água funda*, tornando sua obra um fruto desse pioneirismo de Valdomiro, assim como aconteceu com Guimarães Rosa – estudos apontam que esse “precursor regionalista de Cachoeira Paulista” também influenciaria parte da obra do escritor mineiro (Sperber, 1996).

Ruth, na linguagem caipira de seu primeiro romance, supera alguns dos impasses criados em torno dessa empreitada. Antonio Candido (2003, p. 7-8), no prefácio à segunda edição, comenta:

Quanto à linguagem, a construção talvez seja ainda mais elaborada, porque Ruth Guimarães consegue produzir um discurso de tonalidade espontânea, mas de fato carregado de estilizações bem conduzidas. Aqui não há o desagradável cacoete de muitos regionalistas: o de querer imitar com ânimo de exotismo pitoresco os modismos caipiras foneticamente sugeridos, do tipo “bamo ino” por “vamos indo” ou “entonce num haverá de sê”. Nada disso em *Água funda*, caracterizado pela elaboração arte-ficial de uma linguagem que obedece à disciplina da gramática e, ao mesmo tempo, parece sair da boca do povo rústico. Isso se chama literatura e consiste em inventar uma linguagem suspensa entre o popular e o erudito, fazendo do livro obra que tem o timbre das realizações cheias de personalidade.

Eis um exemplo que demonstra a fluidez, o ritmo da fala popular, começando com uma superstição ligada à proteção da morte e emendando numa informação, que se passa por pergunta. Toda a narração se dá dirigida a um interlocutor apenas identificado pela palavra “moço”.

Que frio! Sentiu? É a morte. Passe, morte, que estou bem forte. Ou então é a alma de Maria Carolina, que Deus guarde, que veio tomar conta do que foi dela. Quem havia de dizer que a dona deste fazendão ia acabar como acabou, pobre e sozinha, numa casa que a Companhia lhe cedeu, por esmola? (Guimarães, 2003, p. 17).<sup>112</sup>

---

112 A partir deste ponto, todas as citações de Guimarães (2003), serão indicadas apenas com o número da página.

O fato de essa linguagem vir de uma “caipirinha sem nenhum polimento”, como dito, fez toda a diferença, na medida em que a voz autoral e narrativa parte de uma pessoa plenamente autorizada dentro do conceito de lugar de fala. Antonio Candido, ao dizer que *Água funda* tem “o timbre das realizações cheias de personalidade”, invoca a questão da diferença, tão cara aos feminismos.

Para ajudar a entender a contribuição singular de Ruth Guimarães em *Água funda*, é produtivo lembrar a carta que começamos analisando. Ela havia dito: “[...] eu escrevia do jeitinho que você recomendava: fácil, sincera, descuidada, prosa brasileira sem nada dentro, mas com aquela *filosofia que somente se encontra na linguagem do povo*” (p. 51, grifo meu).

Ruth Guimarães, por meio da linguagem, reconstitui essa filosofia inerente ao grupo a que pertence, filosofia essa assimilada pela vivência que teve desde que nasceu. Ela precisou de uma ajuda no sentido de introduzir procedimentos estéticos de incorporação dessa linguagem do povo no universo da escrita, no gênero prosa de ficção, tendo que adentrar no universo erudito e selecionar influências que nele fossem relevantes para procurar encaixar a sua criação pessoal nas exigências dos grupos detentores de acesso ao mercado do livro. Por isso foi publicada no ano de 1946, um momento em que esse tipo de escuta não seria somente “fraquíssima”, como teria comentado Heloisa Buarque de Hollanda se referindo aos últimos quarenta anos de demandas pela inclusão das vozes de grupos minoritários. Naquele momento essa escuta era inexistente. No entanto, o mergulho da autora nessa “filosofia” se fez a partir da sua própria história de vida, remetendo ao conceito de *escrevivência* de Conceição Evaristo, em que a vivência pessoal ou coletiva é usada como mote de criação.

Quando eu usei o termo é... *escrevivência* [...] se é um conceito, ele tem como imagem todo um processo histórico que as africanas e suas descendentes escravizadas no Brasil passaram. Na verdade, ele nasce do seguinte: quando eu estou escrevendo e quando outras mulheres negras estão escrevendo, é... me vem muito na memória a função que as mulheres africanas dentro das casas-grandes escravizadas, a função que essas mulheres tinham de contar história para adormecer os da casa-grande, né... a prole era adormecida com as mães pretas contando histórias. Então eram histórias para adormecer. E quando eu digo que os nossos textos, é..., ele tenta borrar essa imagem, nós não escrevemos pra adormecer os da casa-grande, pelo contrário, pra acordá-los dos seus sonos injustos. E essa *escrevivência*, ela vai partir, ela toma como mote de criação justamente a vivência. Ou a vivência *do ponto de vista pessoal* mesmo, ou a vivência *do ponto de vista coletivo* (Escritora Conceição Evaristo..., 2017).<sup>113</sup>

---

113 Transcrição do vídeo.

A partir dessa perspectiva, a “caipirinha sem nenhum polimento” tinha um tesouro nas mãos, e a falta de polimento, nesse sentido, era bem-vinda, pois que parte integrante do tesouro. Ele não se resume ao conjunto temático de histórias memoradas e inventadas que estão presentes no romance, nos processos de “abobamento” da Sinhá e na errância do Joca, nos diversos personagens figurantes ou secundários que passam pela “praga” ou escapam dela. Ele está na filosofia que acompanha o olhar voltado para esses personagens e situações, no caso a incorporação dos elementos ameríndio e nagô junto ao campo eurocêntrico da visão da sociedade.

Em *Água funda*, a voz que narra não é marcada, não se apresenta com dados de gênero, classe, idade, posição. No entanto, algumas pistas aparecem que revelam o seu pertencimento ao grupo de caboclos pobres, de idade não muito avançada, possivelmente uma voz feminina, em parte um *alter ego* da escritora.<sup>114</sup> Assumindo essa possibilidade como referência, farei menção a essa voz sempre como narradora. Ela começa reconstituindo o passado para depois avançar no tempo presente, porém com um ir e vir constante, ora com voltas no tempo mais curtinhas, ora mais longas, chegando a embaralhar a precisão da cronologia.<sup>115</sup> Também mescla a perspectiva de primeira pessoa testemunha com a de terceira pessoa onisciente, utilizando-se

---

114 Logo de início, a narradora estabelece a relação com o interlocutor masculino por meio de um diálogo ao vivo e oral, quando inicia o romance com o eco da pergunta recebida e com a pronta resposta: “Se era boa? Tão boa como mel de Jati” (p.15). O leitor se vê colocado na perspectiva desse “moço”, a quem ela se dirige logo em seguida: “Pois ele bateu a pé, moço, ...”. Como essa conversa nos chega já em andamento, a narradora não se apresenta diante dos leitores. Fica implícito que a apresentação já teria sido feita anteriormente, e, na sua continuidade, não dá dicas claras de qual seria sua idade, gênero ou posição.

115 Começa no tempo do segundo núcleo, percorrendo os cômodos da sede da fazenda Olhos D’Água, compartilhando as reminiscências que aquele lugar incita (“As salas, como se vê, são grandes e tem um mundo de janelas. [...] E o sol entra aqui, sem cerimônia, como gente de casa”, p.17 / “Desça a escada e olhe”, p.19). Seu conhecimento profundo da região e de seus habitantes demonstra ser ela alguém da comunidade que apresenta, de forma enigmática e incompleta, a princípio, a tragédia do Joca, passando o foco logo em seguida para a antiga dona dessa fazenda, Maria Carolina. Volta, nesse trecho, ao tempo do primeiro núcleo (“Mas é melhor contar do começo”, p.15), quando Carolina se casa por amor com o sinhô e avança como sinhá na continuidade desse enlace, até o Capítulo IV.

Em seguida, começando no mesmo Capítulo IV, o corte de cinquenta anos é anunciado e a narração faz um resumo das mudanças principais ocorridas nesse meio tempo: a entrada do novo administrador (“o velho”), trabalhando e inovando em nome dos novos acionistas da Companhia; a cerca de tijolos substituindo o arame farpado; a mudança da internada para o outro lado; a introdução do gado de raça, do campo de sementes, dos eucaliptos na zona sem plantio, de novos prédios para a usina nova, para as refinações do açúcar e para o escritório. No Capítulo V, as mudanças relacionadas ao transporte são anunciadas: a inserção dos ônibus abertos do irmão da Carolina, o Miro (caçambas/jardineiras), terminando, já em pleno segundo núcleo, com a apresentação da Curiango, neta do mesmo Miro. Do Capítulo VI em diante, a narração permanece nesse segundo núcleo, desenvolvendo seu enredo, até quase o término do romance, fazendo várias pontes curtas entre ele e o primeiro. Pouco antes do final, que concentra o desenlace de todas as tragédias de personagens protagonistas ou secundários, o “causo” recua novamente para o tempo escravocrata em trechos dos Capítulos XIII e XIV, para em seguida retornar ao século XX na conclusão do capítulo derradeiro (Capítulo XV).

de relatos de outros habitantes e incorporando a “voz do povo” que cola os acontecimentos à sua interpretação.<sup>116</sup> Essa voz recria essa “filosofia”, ora dentro de uma perspectiva tida como “racional”, ora mergulhada em processos tidos como “racionais”, em uma complexa instabilidade de enquadramento e análise desses movimentos (ver Apêndice 8.2).

### 4.3 Águas fundas e turvas da desrazão

#### 4.3.1 Carolina e a cultura dominante

O romance é construído em quinze capítulos, sendo os três primeiros dedicados ao desenvolvimento do enredo que narra a trajetória de sinhá Maria Carolina. Podemos acompanhar as transformações da personagem ao longo de seu percurso, analisando a carga simbólica dos nomes que se colaram à sua pessoa. É chamada de *Maria Carolina* ou *Sinhazinha Carolina* quando ainda é a filha caçula de proprietários bem estabelecidos que, apesar de contrariados, a encaminharam ao casamento com uma festa de arromba que durou uma semana, com quarenta bois, fandango, fogueteiros, oito violeiros, orquestra, e levando para casa um enxoval de linho português e “Holanda” e uma mucama toda sua.

O casamento confere-lhe ainda mais *status* social, extinguindo o diminutivo *sinhazinha* e presenteando-a com a plenitude da denominação *sinhá*. Sua fazenda, Nossa Senhora dos Olhos D’Água, abrigava plantação de cana, equipamento para o refino do açúcar como o engenho; o espaço de convívio dos proprietários, a casa grande; o espaço destinado aos escravizados, a senzala e o terreiro “onde os negros morriam debaixo do açoite” (p. 16). É nessa posição de proprietária rica que ela cultiva a soberba própria de alguém da classe social privilegiada escravocrata que assimilou a noção de superioridade e crueldade na manutenção

---

116 Dessa forma, a narradora assume o papel de transfigurar essa experiência, em parte pelo material colhido em seu próprio testemunho, em parte com as memórias ou suposições de terceiros pelo ouvir falar do povo e, no caso das ocorrências da época da escravidão, especialmente pelo relato de Seu Pedro Gomes, apresentado como o morador mais antigo do local (“Seu Pedro Gomes, o morador mais antigo do local, ainda se lembra quando o paiol, perto da casa grande, era senzala”, p.16); (“Daquele tempo ainda estão vivos: seu Pedro Gomes, seu Candinho Carapina e Saninha”; p.56). Essa indicação nos sugere que esse narrador não é velho o suficiente para ter testemunhado plenamente as ocorrências do primeiro núcleo. Apesar de construir a narração com o domínio da língua culta, temos a impressão de que seria alguém que teve acesso à educação, mas de origem humilde, pela familiaridade e identificação que tem com a cultura do povo, usando e abusando de ditados populares, e também pela certa distância que demonstra quando se dirige aos mais ricos e seus hábitos. Essa distância é denunciada, por exemplo, em alguns comentários, como este: “O enxoval foi uma beleza, *isso dito por gente acostumada a lidar com coisas finas*” (p.18). Ou quando descreve a lida braçal dos trabalhadores da fazenda usando o pronome em primeira pessoa do plural: “ninguém se avexava de conversar, de rir, de contar história, perto do velho. O velho *era um de nós*. Estava ali, estava trabalhando” (p.71, grifos meus).

de seus privilégios, somando-se a isso uma postura de desesperança e esfriamento com relação aos seus próprios sentimentos, algo que teria se instalado em seu comportamento como proteção, depois de sofrer todas as infidelidades do marido que amava. Esse endurecimento chega ao auge um pouco mais adiante quando a morte do marido a deixa quase autônoma. Por um lado, livre da submissão feminina; por outro, presa a um sistema de valores desumano e hierarquicamente submetida a uma cadeia econômica inflexível. Com um coração duro para consigo mesma e o sentimento de praticidade na condução de seus negócios, ela potencializou a já normalizada insensibilidade diante das dificuldades emocionais dos subordinados.

Esse endurecimento da protagonista remete-nos à imagem da mulher que, para escapar da dominação que sofre no patriarcado ou para amenizá-la, copia os modelos masculinos, levando-os com mão de ferro. Simone de Beauvoir (2016b, p. 411-2) fala desse comportamento:

Não presente nenhum meio de repovoar o céu se abaterem os ídolos propostos por seu pai, seus irmãos, seu marido; esforça-se encarniçadamente por defendê-los. Durante a Guerra de Secessão ninguém entre os sulistas foi tão apaixonadamente escravocrata quanto as mulheres; [...] procuram compensar sua inação pela intensidade dos sentimentos que exibem; em caso de vitória, lançam-se como hienas contra o inimigo abatido; em caso de derrota, recusam-se ferozmente a qualquer conciliação. [...] É somente nas civilizações e nas classes fortemente integradas que a mulher se apresenta assim irreduzível.

Um dos exemplos-chave dessa conduta é a compra de uma escravizada chamada Joana dos Anjos que, segundo a falação do povo, teria punido a insensibilidade de sua dona com uma mandinga. Outros problemas familiares seguem-se a isso: a morte dos seus pais; a briga com a irmã Maria Isabel; a fuga da filha Gertrudes para se casar com o filho do capataz contra a vontade da mãe; a saída desse capataz do seu posto e a contratação de outros que se prestam a substituí-lo, até a vinda do homem que terminaria por conquistar o coração da Sinhá. A curva de sua soberba declina quando enfim entrega o afeto e todas as suas posses ao novo amor sem se importar com o descrédito e baixo *status* desse homem que teria sido expulso pelo pai sem herança e tornado capataz. É instada pelo novo noivo a vender suas terras para a Companhia e iniciar vida nova em outro lugar. Vemos então Sinhá sair da fazenda com suas malas, seu dinheiro e seu pretendente, para não mais dar notícias de seu paradeiro.

Passa a ser conhecida como *Nhá Baldeação*, após adoecer física e psiquicamente, quando se vê sem nenhum conhecido, amigos, família, noivo, terras ou dinheiro, desconectada da ordem social. Tal apelido começa nos remetendo ao ponto trágico de seu percurso, já que, a caminho com seu amado da cidade de Cruzeiro, pararam para fazer baldeação na cidade de Soledade, e aí o homem se aproveitou para fugir com o dinheiro dela. Num momento de



desapego social e material da vida severa de Sinhá, de abertura para uma esperança de renovação e purificação no amor, bem nesse momento, quando ela percebeu sua ingenuidade no roubo e vulnerabilidade no abandono, o desapontamento fez com que se desagregasse: “ficou estuporada, quieta, com os olhos arregalados de gente louca”. A vergonha de voltar para casa e admitir seu fracasso a teria levado a se oferecer para “trabalhar em terra estranha” (p. 199), o que não chegou a acontecer, já que uma piora a levou para a Santa Casa, da qual sai “meio abobada”, adotando um comportamento errante, não se importando se recebia de quando em quando o cuidado benevolente de estranhos ou se ficava sem nada. Recebeu o apelido de *Nhá Baldeação* pelas crianças. Não ralhava, só ria, até, sem sabermos bem como, acabar voltando para a fazenda natal, por “querência dela” (p.191) e lá permanecer até morrer.

Carolina não conseguiu ser feliz nem na dureza de sua posição superior e economicamente autônoma, posição rara a ser ocupada por uma mulher na época, nem na posição de subalterna aos desígnios de seu amado, num ilusório espaço desvinculado da competitividade de valor e condição. Esse seria o seu conflito com as exigências de uma realidade histórico-social, que por si só já explica o seu “abobamento”, a sua “recusa” em voltar para a roda da realidade. Ao tornar-se a *Nhá Baldeação*, ou seja, alguém que passa de uma embarcação para outra num movimento incessante, numa instabilidade contínua, Carolina escapa à paralisia da realidade, dos papéis sociais. A cidade de Soledade foi para ela o espaço a meio caminho, nem o que foi, nem o que seria, marcando o total abandono da sua superioridade social, da sua identidade. Soledade foi o encontro insuportável e ao mesmo tempo libertador da protagonista com a solidão e não solidez de sua estrutura de vida. O vocábulo “baldeação” remete-nos à Nau dos Loucos renascentista mencionada por Foucault (1961, p.16) em seu estudo sobre a loucura, reforçando a imagem do estar continuamente sobre a água, sem destino, como uma condição desconhecida e purificadora. Dentro dessa escolha insensata, alheia, Carolina parece ter enfim encontrado uma espécie de felicidade, já que é descrita como uma vagante não resmungona, que vive a rir de lá para cá.

A palavra “escolha” parece ser inapropriada para a situação, pois a *Nhá Baldeação* em seu estado não teria tido nenhuma opção, sua “baldeação” seria algo a ela imposto. No entanto, se pensarmos no elemento de delírio como algo que acompanha o divinatório, estabelecido por Platão e lembrado por Peter Pál Pelbart, no seu texto *Desrazão e loucura*, *Nhá* poderia sim ter escolhido essa via, não tanto como loucura, mas como desrazão que conduz à libertação. Pelbart (1989, p. 23), ao traçar um complexo olhar para as fronteiras e pontes entre desrazão e loucura, apresenta o olhar de Platão para esse tipo de loucura enquanto “efeito de um fator divino” e

desse modo “a fonte dos maiores bens”, discriminando-a de outras formas que seriam ou “signo de hostilidade divina” ou a loucura humana gerada por desequilíbrios do corpo.

Ao falar da profecia ritual, Platão associaria o delirante (*manikê*) ao discurso oracular, ambíguo e obscuro, que traz a palavra de Deus ou do destino (antes também indicado por *manikê*, depois por *mantikê*). E Pelbart, em seguida, cita Giorgio Colli, que relaciona o delírio à sabedoria e, portanto, o ritual apolíneo a uma espécie de possessão, desmontando parte da oposição neles reconhecida: “[...] não há contradição entre Labirinto e Minotauro, Apolo e Dionísio, palavra e desrazão, pensamento e excesso, sabedoria e delírio, *logos* e *mania*. O que não significa que entre eles haja, ao revés, simples identidade, ou mesmo continuidade” (*ibidem*, p. 31).

O elemento divino, místico da Grécia antiga, via Pelbart, não ilumina *Água funda* como algo distante e sim parente, pois a narração de Ruth Guimarães é, como dito no início, toda entremeadada de lendas, mitos, credences e superstições populares da cultura caipira local, que se entrecruzaram ao longo do tempo, absorvendo muito dessa cultura helênica. A linguagem que dá vida ao enredo de Carolina é sempre ambígua ao sugerir o trânsito entre forças da realidade e forças ocultas como algo que não se resolve. Acompanhando as motivações da queda ou “tombo” de Sinhá Maria Carolina, vemos elementos trágicos em sua trajetória, reforçados por um termo conceitual utilizado, que remete ao tratamento dado ao herói grego. Estudos helênicos (Brandão, 1984. p. 11) apontam elementos importantes na evolução trágica desse herói: ele, ao ultrapassar sua medida (*métron*) pelo entusiasmo (*enthusiasmós*) na busca de algo além de sua condição humana, cometeria excessos de soberba (*hybris*) provocando o ciúme dos deuses (*nemésis*) que o puniriam com a cegueira da razão (*atê*), de modo que seus atos acabam se voltando contra si mesmo.

A falha de Sinhá é apresentada pela narração exatamente com o mesmo vocábulo: soberba (“Era muito soberba, mas bem que se diz que não há beleza sem senão”, p. 17). Dentre as ações que revelam que ela teria ultrapassado sua medida, o momento-chave parece ser quando ela compra a escravizada Joana dos Anjos para cozinheira. O ato de comprar qualquer escravizado já é em si uma quebra de humanidade, e nesse caso isso se intensifica pelo fato de ela ter se negado a comprar simultaneamente seu marido, um “angola reforçado” (p. 21), apesar do pedido insistente da escravizada, bem como do capataz e da própria filha.<sup>117</sup>

---

117 “Na chegada ao Brasil, os casais eram arbitrariamente separados e passavam a conviver, no regime de escravidão, com negros que falavam idiomas estranhos, pois pertenciam a tribos distintas. Essas medidas faziam parte da política escravagista, visando impedir de imediato a organização e revolta dos negros” (Teles, 2017, p. 31) O trecho mostra que a atitude da Sinhá, aparentemente motivada por sua conduta individual, apoiava-se numa política generalizada de manutenção da dominação colonial.

Essa incapacidade de compaixão estende-se ainda mais diante da premência do amor alheio, pois ela não só nega desnecessariamente os pedidos de juntar os amantes como ainda responde com insensibilidade e coisificação do negro escravizado dizendo: “Descanse homem, aqui não há de faltar macho pra ela” (p. 22).

Quando aconteceu o que aconteceu, o povo que está só dando com a língua nos dentes, começou num diz-que-diz-que, que a Joana dos Anjos é que tinha arrumado coisa-feita com um mundrungleiro do Alegre. A Joana não mata nem galinha, mas tinham lá seu motivo de falar, que não há fumaça sem fogo (p. 21).

E daí quando aconteceu o desastre não faltou quem dissesse que a culpada foi a Joana dos Anjos, de parceria com o Cabinda que fazia feitiço no Alegre (p. 22).

O que aconteceu depois, para uns foi castigo, para outros não foi. E não foi mesmo, foi só ensino (p. 23).

O que “aconteceu depois”, o “desastre”, é a morte do Sinhô, que em seguida será detalhada. Ao sair a cavalo, a despeito do sonho premonitório de Sinhá, ele é encontrado caído numa “perambeira com o pescoço quebrado” (p. 24). Então, a narração emenda: “Aí pegaram a falar que foi mandinga. Que mandinga o quê! Aquilo foi o cavalo que passarinho, porque viu alguma cobra no caminho” (p. 25).

Podemos ver que a perspectiva sobrenatural é frequentemente colocada, afirmada e ao mesmo tempo negada pela narração. O ciúme dos deuses (*nemésis*) é que teria provocado o acidente do Sinhô? É o que teria feito a filha Sinhazinha se enamorar e fugir com o filho do capataz? É o que teria punido Sinhá com a cegueira da razão (*até*), tornando aquela mulher, tão esperta e endurecida, incapaz de resistir à tentação e à lábia enganadora do capataz que roubaria o coração e o dinheiro dela? Essa “desgraça” também se anteciparia de outras formas que escapam à razão: o latido do Biguá e a chuva torrencial. O primeiro amparado na desrazão da inocência e do instinto. O segundo na desrazão que liga os fenômenos da natureza ao destino do homem:

Biguá ainda saiu na carreira, atrás do cavalo, latindo. Nenhum de nós desconfiou daquela ojeriza. O Tonho e o Biguá estavam pressentindo ou vendo coisas. Os olhos deles tinham outro poder, que os de nós, pecadores, não tinham. Viam mais. Criança e cachorro nunca se enganam (p. 53).

Nessa noite bateu um temporal como nunca se tinha visto. Frio de gelar os ossos. A chuva barulhava tanto e era um riscar de coriscos, uma trovoada, um despejar de água, que parecia um fim de mundo. “Oh, dilúvio!” ...Mas Sinhá não entendeu o aviso e o moço ficou (p. 55).

A volta para casa engendrada por Nhá Baldeação quando já velha, de Soledade à fazenda Olhos D'Água, e o próprio comportamento que originaria seu segundo apelido no novo-velho lugar de morada, *Choca* ou *Choquinha*, são significativos tanto do ponto de vista psicanalítico quanto poético e místico. Depois de aceitar e cumprir a sua herança na fazenda, depois de negá-la e abandoná-la em busca de uma felicidade mais livre, depois de ser expropriada, abandonada e levada à perda da ilusão, destituída dos laços com a sociedade de manutenção de quaisquer privilégios e do progresso econômico, ela então se volta para si mesma dentro de uma visão poética da vida, efetuando a partir daí o caminho de retorno para casa, o eterno retorno cíclico que ela cumpre por instinto ou simplesmente guiada pelas suas lembranças mais antigas, aquelas que nas grutas do cérebro são as que ficam mais preservadas.

Além de voltar ao espaço da fazenda, à terra carregada de laços ancestrais, ela também passa a adotar frequentemente uma postura curva, voltada para o chão, transformando o ereto em bola, bolo, já que o apelido Choca lhe é dado pelo povo por essa postura lembrar uma ave a chocar os seus ovos, encolhida, à espera do nascimento de novas vidas. “Então, coitada! Foi ficar quieta num canto, de cócoras. É por causa de andar sempre de cócoras mesmo, que chamam a velhinha de Choca” (p. 83). É também uma postura de volta ao útero materno. A narração aponta esse movimento de forma poética:

Sinhá andou o caminho de diante para trás. Foi a borboleta que virou lagarta. [...] Ela era bonitona, inteligente, orgulhosa. Quebrava, mas não vergava. A Choca já é vergada e não endireita mais. Pode o povo dizer que as duas são uma pessoa só. São mesmo. Mas esta Choquinha não é aquela Sinhá. [...] Não sei por que veio. Com certeza porque aqui é a querência dela e isso não se esquece. Mais cedo, ou mais tarde, procura-se o caminho da querência antiga (p. 191).

Seu direcionamento para casa é no romance comparado à história do cachorro Biguá, “Biguá a mo'que tinha alma” (p. 191). Numa caçada, na volta, a chuva torrencial fez dono e cachorro se apartarem, e depois de três dias, o animal aparece cego, machucado, mordido de onça:

Nem sei como escapuliu. Sei que veio de passinho, com os olhos remelando, a língua de fora. Veio vindo, veio vindo... Nos fundos do quintal do dono, uivou e se estendeu a fio comprido no chão (p. 193).

Alguma coisa mostrou o caminho ao Biguá, cego. Alguma coisa guia os perdidos para o caminho de casa. Assim como as águas correm para baixo, a gente segue o caminho que tem que seguir... (p. 195).

A trajetória de retorno cíclico de Carolina, da experiência amarga de manutenção do poder, da ilusória e ingênua busca posterior do amor, da morte metafórica e do retorno transformado, transfigurado pelo olhar poético, se identifica com o caminho de André, personagem de *Lavoura arcaica* (1975) de Raduan Nassar. E ambos, Carolina e André, se identificam com o personagem Heinrich von Ofterdingen, do homônimo romance de formação (1802) de Novalis, que pergunta:

Para onde estamos indo? Estamos indo sempre para casa (Novalis apud Lemos, 2010, p. 92).

A casa aqui não simboliza o familiar, o lugar seguro, mas, antes, a convivência do diurno com o noturno, que só é possível, para Novalis, via transcendência. Esse lugar para onde quer ir bravamente o poeta é o universal insondável e pleno de mistérios, onde se abriga todas as individualidades e ao qual se chega não pela razão, mas pela experiência limite de ultrapassamento da própria individualidade e da realidade empírica (Lemos, 2010, p. 102).

Assim, o que poderia ser lido na trajetória *Sinhazinha/Sinhá/Nhá Baldeação/Choquinha* pela lente negativa da loucura, como degradação psicofísica, ou rebaixamento, queda, punição, “signo de hostilidade divina” (Platão), pode também ser visto pela lente positiva da desrazão: o “efeito de um favor divino” (Platão) ou a transcendência humana poética que conduz à libertação.

#### 4.3.2 Outros cruzamentos em desrazão

Como dito, no seu estudo folclórico *Os filhos do medo*, Ruth (2020c) traça um paralelo entre manifestações orais simbólicas de religiões e culturas distantes no tempo e no espaço, demonstrando conexões entre elas e a rede cultural caipira, nesse caso focalizando as figuras de “demônios da espécie rural”. Começa contextualizando representações do medo da morte, desde os homens das cavernas, os egípcios, indígenas do México, assírios e caldeus, hindus, persas, chineses, germanos, árabes, passando pela mitologia greco-romana (segundo ela “a maior contribuição ao inferno”), pelas fontes ameríndias incas e astecas, os rituais católicos, a teogonia tupi, até chegar na organização de expressões da região propriamente estudada. São metáforas, símbolos, terminologia, adágios, provérbios, credices, superstições, princípios de magia contaminante, ensalmos e esconjuros, contos, enfim, uma gama de exemplos de material

recolhido na região, que a autora delimita logo no início do trabalho.<sup>118</sup> Dentre os exemplos estão o sul de Minas, a cidade de Pedra Branca e as fazendas próximas, exatamente a região onde se passa seu romance.

Como vemos, a consciência desse imbricamento de culturas orais foi uma fonte de inspiração para Ruth Guimarães. Há um dado biográfico relevante para o entendimento dessas influências: nascida em Cachoeira Paulista, Ruth teria se mudado com três anos para a Fazenda Campestre, onde seu pai fora trabalhar como escriturário, lá permanecendo até os oito anos, quando voltou para sua cidade natal. Segundo uma entrevista dada por ocasião do lançamento da obra (Senna, 1946a), é a história dessa fazenda, que ficava ao pé da Serra de São João, no sul de Minas, que ela conta em *Água funda*.

Nesse universo caipira, temos a presença muito evidente da tradição católica nos ritos de casamentos da Sinhá e da personagem Cecília, numa bela descrição de uma missa campal, em cenas de resguardo na quaresma, da reconstituição do Judas no Sábado de Aleluia, da celebração do São João com a fogueira e o pau de sebo (esta de natureza pagã, mas incorporada pela igreja) e em rezas para Nossa Senhora, Jesus Cristo e outros santos católicos. Porém, além da espiritualidade católica, temos também a presença de elementos de outras tradições, especialmente do pensamento de povos originários, que privilegiam a via onírica como uma forma de conexão com uma consciência que transcende o mundo material e suas amarras.

Mário de Andrade comenta essa mistura ao criticar Tristão de Ataíde, que afirmara ser “o sentimento religioso a própria alma brasileira” (deixando implícita a catolicidade do sentimento mencionado). Para Mário, essa religiosidade de orientação cristã seria superficial, uma manifestação muitas vezes mais individualista que coletiva. Por um lado, sua fragilidade poderia ser constatada pela facilidade com que as classes incultas absorvem o protestantismo ou o espiritismo, com uma “complacência e uma disseminação fácilima” (Andrade, 1974a, p. 16). Por outro, a presença incontestável das superstições e da magia “de proveniência ameríndia e africana, o uso das sibilas de todas as vestimentas provam a falta de catolicismo tanto na burguesia, como na massa popular” (*ibidem*, p. 21).

---

118 “Lendas e credices vieram de fazendas, de arraiais, de arredores de cidades do interior, bairros fora do perímetro urbano. A delimitação geográfica é esta: parte da antiga zona de mineração [...]. Vale do Paraíba do Sul, a leste do Estado de São Paulo, na parte impropriamente chamada Norte, compreendendo as cidades de Cachoeira, hoje Valparaíba (NE: atual Cachoeira Paulista), Lorena, Guaratinguetá e adjacências; [...]. Do *Sul de Minas*: baixadas junto à Serra de São João, arredores de Pedrão e Maria da Fé, *Pedra Branca*, servida apenas por estrada de rodagem, e *fazendas próximas*, Baependi, o lugarejo de Alegre, à beira do Rio Lourenço Velho, localidades ribeirinhas, às margens do sinuoso traçado do Sapucaí. Esta a zona principal” (Guimarães, 2020c, p. 15, grifos meus).

[...] A religiosidade se desenvolveu. A catolicidade se corroeu, ficou apenas uma casquinha epidérmica. Enfim, é fácil perceber na grande religiosidade do povo brasileiro, mesmo quando ela se manifesta pelo credo e ritual católico, os processos, os caracteres, as leis psicológicas e sociais que formam as religiões naturais (*ibidem*, p. 24).

A fim de vislumbrar, na espiritualidade e na filosofia de *Água funda*, a presença de elementos culturais dos povos originários em convivência com os de natureza europeia, alguns estudos cosmológicos dessas culturas serão usados como base para identificar como isso habita e forma a voz que narra, ainda que amenizado, transformado ou dentro de uma convivência conflitante.

#### 4.3.3 A cultura ameríndia – Joca e Curiango

O representante tapuia Kaká Werá Jecupé, dedicado à difusão dessa cultura, para fins didáticos captou alguns aspectos recorrentes nas várias etnias e tribos brasileiras, tanto da matriz tupi, predominante no litoral, quanto da matriz tapuia, predominante nas terras centrais do Brasil. Ele sustenta que a vida, para muitos desses grupos, tem três planos: o “mundo do alto”, o “mundo do meio” e o “mundo do baixo”, que é aquele que acessamos pelos cinco sentidos. Ao sonhar, o homem estaria dormindo para o “mundo do baixo” e acordando para o “mundo do meio”, no qual ele pode se comunicar melhor com o “povo da pedra”, o “povo da árvore” e o “povo animal”, e assim obter informações para o cuidado do seu corpo, de sua cadeia de relacionamentos no mundo sensível, bem como atingir uma consciência da integração desses mundos, seguindo a sabedoria ancestral de que a alma seria imortal, transcendendo a casca física. Para muitos de nossos povos originários, o estado onírico é que seria o estado de vigília. Segundo eles, há outras formas de acessar o “mundo do meio” fora do sono: o uso das invocações e evocações de vibrações sonoras, ativando o poder do som nos cantos, além do recurso do silêncio e da respiração num modo mais meditativo (Diálogos na Mário..., 2020). Essa descrição pode ser constatada nos indígenas amazônicos, que também se utilizam de plantas de poder psicodélico, como a ayahuasca, para acessar esse mundo onírico. Davi Kopenawa, sendo um xamã dos ianomâmis (habitantes da região amazônica que faz fronteira com a Venezuela), relata em *A queda do céu* (Kopenawa; Albert, 2015) tanto o poder do sonho como os efeitos de um rapé alucinógeno chamado *yãkoana* na constituição desse estado de “vigília”. O alucinógeno e o sonho agem em conjunto para intensificar seus efeitos.

Para além desse quadro geral feito por Kaká Werá, cabe questionar qual ou quais grupos indígenas habitavam a região que influenciou o romance aqui analisado para colher alguns aspectos mais comprovados dessa herança cultural local. O livro *O indígena do Vale do Paraíba*, de Paulo Pereira dos Reis, faz uma descrição de um grupo que foi identificado como tendo grande presença por lá, especialmente na margem esquerda do Paraíba, que alcança o Sul de Minas. Trata-se do grupo puri.<sup>119</sup> Foram classificados como dentro do grupo jês orientais e descritos como tendo uma língua própria e tendo uma tez de cor “vermelho cúprico”, cabelo negro escorrido, quase sem pelos no corpo, em geral largo, baixo, robusto e musculoso. As suposições de que seriam ferozes e de que comeriam carne humana não se comprovaram, inclusive com relatos de que seriam “índios de boa índole e medrosos” (Reis, 1979, p. 70).

O adjetivo “medrosos” também foi contestado pelos recentes estudos do Projeto Txemim Puri, iniciativa autônoma de integrantes da etnia, empenhados em revitalizar a língua, a história e a cultura desse povo no século XXI. Nesse resgate, discordam da atribuição etimológica dada ao nome de seu grupo como sendo “pequeno” ou “manso”, informação que a própria Ruth Guimarães (2020a) teria compartilhado no seu *Contos índios*. Eles esclarecem que puri de fato significa “ousado” (Puri, 2020, p. 78), pela forma surpreendente de ataque ao oponente, e atualizam a sua trajetória. Teriam permanecido consideravelmente isolados até o início da extração de ouro em Minas Gerais (século XVII). Com o deslocamento da lavoura cafeeira, do Rio para o interior, houve uma expansão agrícola sobre os sertões do Vale do Paraíba, nos séculos seguintes, forçando os sobreviventes puri a uma diáspora, fugindo do genocídio e etnocídio. Houve, inclusive, um apagamento dos documentos oficiais que registraram a continuidade viva desse povo, para que o Estado pudesse justificar a expropriação dos seus territórios. Felizmente, seguem resistindo, afirmando sua identidade, sua “não extinção”, e retomando sua língua.

Com relação aos costumes e crenças, os relatos antigos afirmam que tinham uma noção coletiva de propriedade, sendo desapegados, sem a necessidade de guardar alimentos para o dia seguinte. Com “um indomável amor à liberdade e à vida nômade” (Reis, 1979, p.73), quando

---

119 A pesquisa de Reis apresenta uma confrontação de dados colhidos nos relatos de viajantes, cronistas, missionários e nomeados do governo local que conheceram e estudaram tribos indígenas no século XVI, como Diego Garcia, Padre Manuel da Nóbrega, Hans Staden, José de Anchieta, Jean de Léry e outros. Segundo Reis, por volta de 1598, fugiram para as matas do interior tupinambás e tamoios, remanescentes da revolta contra os portugueses. Porém tem-se notícia de que os tamoios, enquanto grupo autônomo, viriam a desaparecer das terras do Vale do Paraíba. Escavações em sítios arqueológicos também demonstraram que a presença tupi nessas terras foi esparsa e não predominante. Já o grupo puris-coroados e seus aparentados coropós foram identificados como as tribos que ocuparam o Paraíba “para o Norte até Minas e Itapemirim” (Reis, 1979, p. 63).



escravizados se tornavam apáticos e taciturnos. Acreditavam em vários seres poderosos e seus rituais fúnebres atestam sua crença na continuidade da alma, que iria “para uma agradável mata, cheia de pés de sapucaia e de caça, onde fica contente em companhia de todos os mortos” (*ibidem*, p.80). Chamou especial atenção o relato quinhentista de que temiam alguns astros, principalmente a lua, usada para a contagem do tempo e considerada a “fonte de todo o mal e de todo o bem”. Os Puri atuais reafirmam a grande importância da lua (*petara*) na cosmovisão da etnia, preferindo usar o termo “respeitar” no lugar de “temer” e destacando o lado benéfico de seu culto: “Há, na tradição oral Puri, a prática das crianças recém-nascidas serem oferecidas à lua para proteção e a preparação de algumas medicinas inclui a exposição à luz do luar” (Puri, 2020, p.90).

José Miguel Wisnik (1998, p. 160-70; 2005), ao referir-se à natureza dos recadeiros na novela de Guimarães Rosa (1944b), *O recado do morro*, lembra que a palavra “lunático”, usada para descrevê-los, estaria sendo empregada remetendo-se à lua: aquele que sofre a influência da lua, no sentido de estar aberto à natureza primitiva, emocional, não racionalizável. Ou seja, seriam pessoas que estariam operando, não tanto na condição de loucura, mas na de desrazão. Esses elementos estão fortemente presentes na composição do caboclo Joca e sua ligação com Curiango, em especial no fato de ele ter, como os indígenas puri, uma vida apegada ao nomadismo, herança que Joca recebeu da mobilidade do tropeiro, com difícil adaptação ao trabalho fixo. A influência da lua no modo de olhar os signos ao redor é abordada por Ruth Guimarães (2020c, p. 27) em trecho de *Os filhos do medo*, em que assinala o quanto o culto lunar foi assimilado pelo caboclo: “O nosso caboclo guardou muito do culto lunar. Relaciona a lua a todas as fases da vida e a todos os acontecimentos. Não corta sapé na lua nova, por exemplo”.

Em *Água funda*, no início do segundo núcleo, há uma passagem, quando o casal Joca/Curiango está sendo apresentado ao leitor, em que a lua se ilumina, percorre ali o imaginário do povo até se tornar símile de Curiango. Filha de um sobrinho de Sinhá com uma curiboca, ela encarna a idealização da mulher comum caipira.

O luar também faz doer feridas antigas. [...]  
Muitos dizem que esse negócio de lua é bobagem. Bobagem? Sapé cortado na minguante não floresce. Para plantar, é na minguante; para colher, é na minguante. Para curar doença da vista, não há nada como arruda dormida no sereno, em noite de lua. Quando serena, em ocasião de lua cheia, é chuva (*idem*, 2003, p. 78).

Pois o mar que é o mar, tem maré, por causa da lua! [...]  
Curiango é também como o tempo, quando está para chover, e é como a lua (p. 79).

Além do lado poético da lua, enquanto força primitiva da natureza, Curiango também encarna o seu lado aterrorizador, na medida em que desestabiliza, com sua beleza, o ideal de castidade e de submissão esperado da mulher no imaginário masculino patriarcal. Essa figura feminina e a de seu admirador Joca foram possivelmente inspiradas em um conto de Valdomiro Silveira, já mencionado. Em “Os curiangos” (pássaros de vida noturna), Valdomiro também criou um personagem masculino, Pedro Mariano, que, como Joca, é assombrado pela figura da mulher amada.<sup>120</sup>

Sabemos que curiangos é um pássaro pertencente à ordem dos Caprimulgiformes, cujo nome seria provindo de *Kurianga*, termo quimbundo (língua africana falada no noroeste de Angola) que significa “preceder”. Em *Água funda*, Curiango seria o apelido dado a essa sobrinha neta de Sinhá: “Por que canta quando todos os passarinhos estão calados? Por que mora em beira de estrada, entre árvores, numa casa que é ver um ninho? Por que levanta de madrugada cantando?” (p. 75). O apelido toma o lugar do nome próprio, a ponto de o leitor somente no fim ficar sabendo qual seria o seu nome de batismo. Descrita como uma “moça bonita, viva”, que ergue a cabeça com aprumo e “não sabe de onde lhe veio o ar de rainha”. Alguém que “não é dizer que seja bonita de admirar. Nem é bem boniteza. É uma coisa que puxa os olhos da gente, que arrepia, que enleia, que aquece, e que umas mulheres têm e outras não têm” (p. 75). Uma “rosinha vagabunda, que dá em qualquer chão e trepa em qualquer cerca”, a “mais alegre, a mais vistosa, a mais simples, a mais pobre, ao mesmo tempo a mais bonita das rosas”. “Tinha candonga na fala. Tinha candonga naquele corpo com jeito de água

---

120 No caso do conto, a imagem da mulher, recém-morta, cola-se ao pássaro numa dúbia miragem do protagonista, quando o narrador, em terceira pessoa onisciente, conta que Pedro estava sendo perseguido por um bando de curiangos, aves também conhecidas como bacurau, coriavo, engole-vento ou mariangu. A perseguição iniciou-se quando o protagonista, que era um coveiro/zelador de cemitério, durante o enterro de um corpo apenas coberto por um lençol, reconheceu nele a única mulher da cidade que um dia havia com ele simpatizado e também a “única pessoa no mundo a quem o Pedro Mariano queria bem, era aquela mesma china por nome Valência” (Silveira, 1962, p. 118). Ela teria vindo na carrocinha preta que levava os pobres ao cemitério e havia sido apresentada pelo seu condutor como uma prostituta (“mulher-da-rua”, “mundana”): “Ó seu coveiro, venha me dar um reforço, que esta biraia tem muito pecado, pesa que é um Deus-nos-acuda!” (*ibidem*, p. 122). Diante da descoberta, “sentiu uma bruta vontade de fugir, de correr, de sumir-se nalguma grota, nalgum valo, nalgum fundo de boçoroca” (*ibidem*, p. 124). Numa espécie de apagão, se viu correndo e envolvido, tanto por fora, como por dentro, por uma nuvem de formigas com asas (bitús). Foi perseguido, primeiro por um casal de curiangos, depois por uma multidão deles, esfomeados, atacando ombros e cabeça, a procura dos tais bitús e içás. Tentando em vão se desvencilhar deles com uma faca, o rapaz chegou a uma grota seca e lá viu: “No meio dos curiangos, agora, avultava um, de olhos maiores e asas mais pesadas: aproximou-se, foi-se aproximando, e o Pedro reconheceu uma Valência de penas, que o olhava muito espantada, mas que também tirava seu eito na caça, cravando-lhe o bico, mais fundo, no cucurutu da cabeça, onde mais fervia o formigueiro” (*ibidem*, p. 126-7). Desesperado, Pedro se atira no fundo da grota, quebrando o pescoço.

corrente, virando curva em remanso sereno, ou de cobra que balanceia para dar bote...” (p. 76). Joca, diante dessa mulher extraordinária em sua simplicidade, mas de tal modo perturbadora, tem aquele que seria o seu primeiro ataque ou crise, assim que se vê por ela apaixonado. Como Pedro Mariano, também perde o sentido e termina numa

tranqueira de pau seco, no fundo de uma perambeira medonha. Não se lembrava como tinha caído. Só se lembrava que tinha corrido, cego, no meio da escuridão, e que Curiango vinha correndo atrás com aqueles olhos de jaguatirica esfomeada. Foi milagre não ter morrido com o pescoço quebrado (p. 87).

Muitos são os pontos de contato do casal Curiango/Joca com esse conto, para além do evento de um homem numa perseguição que relaciona o pássaro noturno com a mulher que quer atacá-lo, sugerindo uma linha tênue entre um acontecimento estranho da natureza e o delírio desse homem que “deturpa” os fatos com visões persecutórias. Pedro quebra o pescoço, Joca quase. O conto, como o romance, também é cheio de superstição, envolvendo o olhar do povo que alimenta a crença numa possível praga a rondar o coveiro, homem desde pequeno “macambúzio”, andando sozinho em lugares “soturnos”, parecendo “alma penada”.<sup>121</sup> O conto, assim como o romance, não esclarece o leitor diante do mistério interpretativo na balança que pende entre a praga assombrada e a desagregação psíquica do rapaz. Em *Água funda*, Joca, em seu segundo ataque, transfere a figura persecutória da mulher amada para a figura mítica da Mãe de Ouro. E, se Curiango é símile da lua, Joca também é assim descrito: “tinha o olhar enluarado por natureza. É que a mãe dele ajudou a vestir anjinho quando ele estava para nascer” (p. 93). Aqui, a expressão dá a entender que a mãe de Joca vestiu uma criança morta,<sup>122</sup> para o enterro, conforme costume antigo no Brasil.

Dessa forma o poder da noite, da força da lua, do que ela tem de instintivo, primitivo, não racional, delirante, “fonte de todo mal e de todo bem” ou “algo que deve ser respeitado”, perpassa aspectos da aura da personagem Curiango, da atração e repulsa que exerce no caboclo Joca, até o próprio destino final dele.

---

121 Depois de tomar a ocupação no cemitério, por si assustadora, e de ser visto falando sozinho, perdeu a simpatia da amedrontada Valência, que um tempo depois foge da cidade. “Foi então que rebentaram as primeiras febres” (Silveira, 1962, p. 120), uma epidemia tomou conta do lugar, causando um número crescente de mortes, que foram logo atribuídas a Pedro.

122 Nessa afirmação encontramos outra ligação mórbida ao personagem de Valdomiro, visto que Pedro teria começado a falar sozinho depois que participou do enterro de uma criança: “A primeira vez que lhe acharam uma aduela de menos, foi quando tratavam de enterrar uma criança” (Silveira, 1962, p. 119).

Um representante direto da cultura ameríndia no livro é um personagem secundário, mas muito vigoroso e expressivo, chamado Inácio Bugre. É significativo o fato de ele ser o único personagem mais detalhado, além de Sinhá, que atravessa os dois tempos do romance. Chamado também de “Seu Inácio”, “índio”, “bugre quieto”, “bicho do mato”, “caboclo de pouca fala e de pouco riso”, “bugre brabo”, “homem cor de cuia”, morava num ranchinho de catre de pau, forrado com esteiras de taboa, na “banda das vertentes”, as que “deram nome à fazenda” (p. 32). A apresentação de Inácio<sup>123</sup> o coloca como o elemento indígena que permanece presente, paralelo à vida colonial, interagindo com ela mais como observador, sem assimilar sua cultura e sem se dobrar aos desmandos da Sinhá. O fato de morar nas vertentes que dão escoamento às águas da fazenda simboliza a sua instância originária na geografia e na composição da população. Na medida em que essas águas são comparadas às “lágrimas que a mãe-d’água tem chorado”, relembram a triste desapropriação que os indígenas têm sofrido ao longo do tempo. Quando Sinhá impede a felicidade amorosa da filha com o filho do capataz, o indígena contraria suas ordens, tomando a proteção da menina e de seu novo marido para si. Se afasta dessas terras para só voltar quando Carolina abandona a fazenda: “– Ele tinha que voltar. O Bugre é nativo destas paragens. É cria daqui mesmo...” (p. 66).

Inácio Bugre retorna no segundo núcleo de tempo, com algumas aparições mínimas de passagem no ambiente, vistas pelo Joca e discretamente comentadas. É de fato novamente focado pela narração quando sua morte chega, de picada de urutu preto, o segundo a compor a trama de tragédias que acomete a todos no desfecho do romance, dentro do conjunto ligado pelo narrador à “praga”. Porém, no seu caso, a voz que narra o isenta de culpa: “Esse desconfio que não foi por causa de praga, pois não devia nada” (p. 237), algo de que Seu Pedro Gomes discorda. Naquele dia o Bugre tinha saído sem o seu fumo e, surpreendido pelo animal peçonhento, não pôde aplicar aquela planta de cura, conhecimento acumulado pela sua sabedoria ancestral. Termina dando sinais de que havia expirado tentando uma simpatia de luta de vida e morte contra a cobra:

---

123 “Vivia de tecer esteiras com taboa tirada do brejo, estando sempre de pé no chão e no meio do mato, escapando milagrosamente das picadas venenosas de cobra.” O povo acreditava que “tinha oração de fechar o corpo”, do que a narradora discorda: “o que ele tinha era sangue forte, e fumo do bom para botar na ferida” (p. 33). Ofereceu um amor ilimitado à Gertrudes, filha de Sinhá, amor a princípio ambíguo, mas que acaba se revelando mais paternal do que outra coisa. Presenteava a menina com toda espécie de mimo, e ela os recebia feliz, parecendo estar mais à vontade convivendo com essa cultura originária do que com a riqueza europeizada da mãe. Além de passeios de canoa, entre os mimos havia joás vermelhos em uru de palha trançada, balaio de jabuticabas, galos da serra dentro de gaiolas de taquara e arame fino, latinhas com lambaris de rabo prateado, cesta de pêssego maduro, espiga de milho verde, melancia. Sinhá comenta: “qualquer dia pede a lua e mecê traz. / – É, dona. Se não estivesse tão alto...” (p. 30).

Os da cidade não sabem, mas o povo aqui todo acredita: diz que não há, para mordida de cobra, como arrancar e comer na hora o coração dela. Não digo que é certo, nem que não é. Abusar não presta. É ver que o Bugre fez a simpatia e, pra ele, não adiantou, ou não deu tempo (p. 203).

Há uma sugestão de que, independentemente de estar inocente e alheio àquelas falhas humanas da população local, sua quase extinção seria de qualquer forma marcada pelo tempo histórico e pelas forças de poder social que predominaram naquela terra, o que não o impede de sair de cena lutando com as armas acumuladas pela sua experiência, reafirmando a cosmovisão indígena.

#### 4.3.4 A cultura Nagô – Joca e a mãe de ouro

Também cabe aqui vislumbrar a marca que o elemento nagô deixou nessa comunidade do Sul de Minas. O sociólogo Muniz Sodré, em seu livro *Pensar nagô*,<sup>124</sup> ao expor o saber ético e cosmológico dos africanos, contrastando-o com o pensamento hegemônico eurocêntrico, aponta para sua validade enquanto modo de pensar filosófico complexo, questionando o seu entendimento como algo circunscrito ao campo religioso. Sua especificidade se dá, segundo ele, por comportar uma liturgia que “passa mais pela dimensão de um ativo pensamento de *Arkhé*,<sup>125</sup> do que pelo plano religioso *stricto sensu*” (Sodré, 2017, p. 20) com “fortes pontos de contato *dialógico* entre as diferentes filosofias, isto é, um mútuo atravessamento dos conceitos e das imagens trabalhadas pela *razão*, tanto a instrumental como a sensível” (*ibidem*, p. 29). Esse recurso metodológico, denominado por ele “modulação”, de estabelecer analogias entre os procedimentos afros e outras filosofias, traz “correspondências analógicas que não são necessariamente conciliatórias ou harmônicas, mas que abrem caminho para novos termos nas

---

124 “Nagô tornou-se um nome genérico para a diversidade do complexo cultural, na verdade equivalente à palavra *ioruba*, designativa dos falantes dessa língua, que em determinados momentos teve trânsito mais amplo na África. A insistência na denominação ‘nagô’ – mas também ‘jejê nagô’ – conota, para nós, a pouca familiaridade brasileira com a diversidade étnica dos escravos, mas ao mesmo tempo a preponderância do comércio intenso entre a Bahia e a costa da África Ocidental, portanto, a manutenção do contato permanente entre os nagôs da diáspora escrava e as suas regiões de origem” (Sodré, 2017, p. 132).

125 “É termo grego a ser por nós acentuado tanto no sentido de ‘origem’, como no sentido (aristotélico) de ‘princípio material’ das coisas. [...] Esse *princípio é propriamente filosófico* (pois não se trata apenas de crença religiosa, mas *principalmente* de pensamento cosmológico e de ética, cuja terminologia é variável) com roupagem religiosa, ou seja, pertencente a uma *filosofia trágica*, que afirma o divino como uma faceta da vida, *mas sem teologia*. Nessa composição complexa, uma metade é claramente humana, a outra pertence à ordem do ‘suprarracional’ ou do ‘divino’” (Sodré, 2017, p. 132-3).

disputas de sentido” (*ibidem*, p. 32). O olhar nagô enquanto filosofia da diáspora tem outro modo de elaborar “a experiência vertiginosa do pensador europeu (que inclui o sonho e processos ‘patológicos’) confrontada com a ambiguidade do transe e as metamorfoses de gênero” (*ibidem*, p. 80). É uma cultura (assim como a dos hindus e dos chineses) que não separa o real cósmico do humano, tendo uma diátese filosófica “média” (melopecica e fanopeica), em contraste com a diátese “ativa” logopeica da filosofia platônica e aristotélica. A *arkhé* africana seria um princípio coletivo, uma experiência da alacridade (ou alegria) que transparece nos mitos, nos ritos, nos aforismos,<sup>126</sup> nas invocações, narrativas e cânticos. Dá-se na fala – escrita ou oral – entre um locutor e um ouvinte abrangendo os vivos e os mortos. Sodré (*ibidem*, p. 141) sustenta que, enquanto o sujeito da diátese ativa é o filósofo, o sujeito da diátese média é o sábio, que “não individualiza a autoria de seus pensamentos expressos em máximas, aforismos, ou nos enunciados da memória mitológica, por sua vez constituída como *sujeito coletivo de pensamento*”. Toda a construção narrativa, a *escrivivência* de Ruth Guimarães, se processa por essa *arkhé* africana, abundando aforismos, conexões fanopeicas, melopeicas, e privilegiando o coletivo.

Nessa cultura oral múltipla, o elemento mítico africano apresenta-se, entre outros menos desenvolvidos, na lenda que, a partir do segundo ataque, atravessa o imaginário de Joca, transformando-se em possível causa (e símbolo) de sua fragmentação. Ruth Guimarães viria a documentar essa e outras lendas da tradição oral brasileira em seu livro de 1963 (2019), *Lendas e fábulas do Brasil*. Em 2020, a lenda da Mãe de Ouro foi reeditada na publicação *Contos negros*, dentro de um grupo denominado mitos iorubanos. Segundo ela, um escravizado chamado Pai Antônio, desesperado por não conseguir encontrar ouro para o enriquecimento do patrão e por isso ser açoitado diariamente, teria visto uma aparição “com uma linda cabeleira cor de fogo, uma formosa mulher” (Guimarães, 2020b, p. 19). Essa aparição ajudou Pai Antônio, indicando no rio onde encontraria as pepitas de que precisava. O patrão forçou-o a desvendar esse lugar enriquecedor e levou seus escravizados para lá, a fim de escavar sem trégua até recolher tudo o que havia de ouro. No entanto, o pedaço de ouro que encontraram “se enfiava para baixo da terra, como um tronco de árvore... sem que nunca se pudesse encontrar-lhe a base” (*ibidem*, p. 21). A Mãe de Ouro segredou a Pai Antônio que se afastasse

---

126 Aqui entendidos como “elaborações de valor local que não pretendem coincidir com uma verdade única, mas abertas a conexões associativas. Fazer o pensamento refletir e guardar tanto o visível quanto o invisível do tecido simbólico constitutivo do comum fundamental e inerente ao grupo” (Sodré, 2017, p. 141).

no terceiro dia de escavações, ao meio-dia, quando “desabaram as paredes do buraco, o patrão e os escravos soterrados morreram” (*ibidem*, p. 21).

Segundo prefácio do livro de 1963, Ruth teria colhido histórias de vários gêneros, tanto de origem europeia quanto ameríndia e africana. Afirma que essa parece ser coisa “comprovadamente nossa” e “de exemplo”, já que faz menção à exploração de escravizados africanos, desumana, abusiva e dominada por uma ambição desmedida, que cava, literalmente, sua própria desgraça. A figura da Mãe de Ouro é apropriada, no contexto do romance *Água funda*, pelo personagem Joca, como sendo uma aparição que domina a mente do homem atraindo-o para fora do lar, da família, do sistema e condenando-o a um destino errante – não sabemos ao certo se em busca ou fugindo dessa luz dourada e ofuscante que lhe tira a autonomia e a sensatez. Pelas declarações de Joca, a possível punição por ele ter duvidado e zombado dessa figura o teria levado a primeiramente fugir dela e depois ser por ela irremediavelmente atraído, a ponto de largar tudo e abraçar a estrada que o levaria a seu encontro. Seria a capacidade da Mãe de localizar as fontes de ouro e riqueza, escondidas nas profundezas da terra e da água, que o enfeitiça? Ou a capacidade que ela tem de ajudar e salvar da desgraça uns e punir outros na hora necessária? Por que teria essa figura o poder simbólico de desagregar Joca, de acometê-lo contra a sua vontade, com ataques de fuga, delírio, violência, estupor e mesmo desfalecimento, produzindo uma mistura intensa de medo e atração? Antes de esboçar respostas, é aconselhável reconstituir a forma como essa imagem se entrelaça na história.

No ir e vir cronológico dessa trama, o primeiro momento em que a Mãe de Ouro é mencionada vem logo no início, na segunda frase da obra, na voz da narradora: “É que a mãe de Ouro tinha enfeitiçado o homem”, deixando no ar o entendimento dessa afirmação. No Capítulo 7, uma história, que só mais tarde será indiretamente relacionada à aparição dessa figura, ocorre quando os tropeiros, ao anoitecer, ouvindo o vento bater porteira, começam a contar casos de assombração. Um deles, Antonio Olímpio, disse que viu, junto a um grupo de pessoas, uma luz muito forte, que teria percorrido o espaço e parado num ponto, até que

uma rede de carregar defunto, conduzida por dois homens, passou pelo espaço branco de luar e branco daquela luz, que ninguém soube se era do céu ou se era do inferno. [...] Então caímos ajoelhados, rezando o credo. Quando olhamos outra vez, tinha sumido tudo (p. 104-105).

Nesse contexto, Joca, apesar de presente, permanece aparentemente indiferente à sua contação. Porém isso muda depois do evento já comentado, ocorrido no Capítulo 9, que foi interpretado pela comunidade local, com anuência da narradora, como o momento da grande

“praga” que pegaria num grupo de personagens do segundo núcleo. Essa praga teria sido rogada pelo forasteiro que chegou para atrair pessoas a um trabalho análogo à escravidão, depois de ter sido punido, em retaliação, com requintes de tortura, por meia dúzia de homens (Joca incluso), em nome da comunidade. Depois disso e da reaproximação de Joca e seu amor Curiango, a narradora comenta com o seu interlocutor, retomando a frase lançada no início do livro: “por causa da Mãe de Ouro, Joca esqueceu Curiango”. O capítulo onze desenvolve essa figura, antes dispersa, como o cerne dos problemas que envolvem a sua trajetória:

Onde mora? Mora no fundo da terra. Onde ela está o ouro brota do chão, que nem mato. O fundo do rio onde se acoita é dourado e brilhante que é ver um céu. A areia se estrela de escamas, tudo ouro. Quando vai mudar de lugar, vira uma bola de ouro, tão bonita que parece fogo, riscando o céu. A gente enxerga um minuto só aquilo, avermelhado no ar. Depois some. Eu já vi. Vi com esses olhos que a terra há de comer, a Mãe de Ouro se mudando de Olhos D’Água (p. 147).

Essa explicação nos remete ao caso contado por Antonio Olímpio anteriormente e será seguida por mais uma aparição, numa noite escura de junho, presenciada por Joca e companheiros. No entanto, Joca, dessa vez, debocha: “Mãe de Ouro... Mãe de bosta, com perdão da má palavra. Aquilo é uma estrela que mudou de lugar” (p. 149). A narradora em seguida interpreta isso: “Ele agravou a Mãe de Ouro, porque era abusante como ele só. Mas pagou. Ela escutou a praga e veio. Porque se não fosse a praga, podia bem ser que ele escapasse” (p. 149).

Adiante, Joca toma a palavra. Não sabemos para quem exatamente, possivelmente para si mesmo ou, num movimento de inversão cronológica, antecipando a conversa com o médico que viria a atendê-lo mais tarde, Joca confessa que, por ser católico, não via nem acreditava em nenhuma dessas lendas brasileiras, como Boitatá, Curupira ou Saci. Continua seu relato refletindo sobre seus dois “ataques”, o primeiro e o segundo. Depois disso, casa-se com Curiango, dizendo: “era uma santa e me quis assim mesmo” (p. 150). Antes do nascimento da criança, a narradora comenta: “Quando os ataques pegaram a amiudar, deu de ficar calado, horas e horas [...] olhando para longe” (p. 156).

No Capítulo 12, Joca confessa ao seu compadre: “O mal é um desapego. Não posso mais sentir nem pensar. Tudo se desmancha dentro de mim...” (p. 167-8). Acrescenta que a cada dia tende mais a largar tudo e seguir o chamado da Mãe de Ouro. Outro “estupor” acomete-o, em casa, com Curiango, em que mistura o medo de ser levado pela lenda e o de ser traído pela esposa, como fazia a prima dela com o marido. É significativo que essa lendária figura feminina



tenha sido, a princípio, confundida com a figura da própria Curiango. Em descrição recorrente feita por Joca, ambas teriam olhos atordoantes e ameaçadores, olhos de jaguatirica esfomeada: “ela tem algum poder do diabo naqueles olhos” (p. 88). Sobre a Mãe de Ouro, Joca diz: “alta, com jeito de santa, vestida de amarelo e com os olhos fuzilando” (p. 168). Joca transfere a esses olhos a perda da razão, do equilíbrio, do sentido social, num movimento que vai do ciúme, da possibilidade, sem indícios, de ser pela mulher traído e desonrado, para um medo existencial, que o faz desaparecer de tudo o que o rodeia, o medo da morte. Ele parece se identificar com o Pai Antonio da lenda, um negro escravizado, que é pobre e desprotegido como ele. Esse escravizado seria o único salvo pela Mãe de Ouro. Seus filhos são as pepitas, o ouro, as jazidas, e ela procura punir todos aqueles que tentam se apossar dessa riqueza. Pune tanto os senhores quanto os escravizados que vêm a serviço dos senhores. Somente o Pai Antonio foi salvo, somente ele teria sido tomado para sua proteção, desde que obedecesse às suas ordens de desaparego. E Joca também obedecerá, seguindo-a pelas estradas, levado sem vontade própria. O mito é uma figura feminina ambígua, que não opera na dualidade bem/mal. Sua complexidade reflete a herança nagô, da sabedoria coletiva dos mitos, propagada oralmente e com origem numa experiência da diáspora por excelência, já que é uma lenda que vem da região da mineração, no Sudeste, a partir do Ciclo do Ouro, no século XVIII, quando se intensificou a exploração da mão de obra africana.

O Capítulo 14 fecha o destino de quase todos os personagens envolvidos nas duas “falhas trágicas” enfatizadas no enredo: a do primeiro núcleo feita por Sinhá, transformada na pedinte Choquinha, e a do grupo de homens (e um cachorro) envolvidos na humilhação e tortura do aliciador de trabalhadores semiescravizados. Porém, o fechamento da sina de Joca será adiado para o Capítulo 15, o derradeiro, quando o círculo narrativo se fecha, concluindo para seu interlocutor tudo o que havia sido antecipado. Nesse ponto, a atenção se desloca da dor de Joca para a dor de sua mulher Curiango. É ela que vem a ser o repositório da identificação da narradora, que afirma que nela a praga “pegou de ricochete”, na medida em que sofre a desgraça de Joca por ela, pela filha de ambos e por ele, que nesse ponto já está praticamente fora, não mais se importa.

Curiango, que vinha sendo trabalhada pela narração em uma chave idealizada, com grande concentração de imagens poéticas, parecia a princípio ser a personagem que assumiria o protagonismo de Sinhá no segundo núcleo, inclusive por ser ela a sua herdeira familiar. Porém, sua força de caracterização transfere a Joca, seu admirador, o protagonismo, que ele divide com o grupo que o rodeia, mas sempre mantendo uma posição de foco maior de interesse.

Então, a força simbólica feminina de Curiango retoma o centro das atenções, finalizando a sina do marido pelo seu olhar de esposa. A tragédia de Curiango foi carregar a do marido por amor e pela condição feminina de dependência considerável como mulher e mãe, abandonadas, solitárias e à mercê da sorte de serem marginalizadas. É um caso de inocência que sofre. Numa posição radicalmente inferior à de Sinhá, sua tia avó, econômica e socialmente, Curiango, como personagem, não teria tido nem uma fazenda, nem uma *hybris* para chamar de sua. A fraqueza que herda é a fraqueza do marido, que pagaria mais do que os outros a praga rogada, e o que o tornaria mais vítima dessa praga, segundo uma das conclusões já mencionadas, feita por essa narradora ziguezagueante, seria o fato de a praga ter se somado à descrença na Mãe de Ouro, tomada como desrespeito. A dimensão dessa não crença (que o caipira chama de “abusar”) pode ser entendida a partir de um provérbio nagô: “só aprende quem respeita” (Sodré, 2017, p. 314). O desdobramento desse provérbio é relacionado por Muniz Sodré ao entendimento dado por Wittgenstein ao *ethos* grupal na formação e fortalecimento das crenças e complementado pelo sociólogo baiano:

Na base de toda aprendizagem prática está o *ethos* grupal, ou seja, a vinculação comunitária, que responde pela formação das crenças. Por isso, diz Wittgenstein que, para começarmos a crer em alguma coisa, é preciso que funcione aquele “meio vital” dos argumentos, que não consiste de uma proposição isolada, mas de um “inteiro sistema de proposições”, mutuamente apoiadas, de tal maneira que “a luz se expanda gradualmente sobre o todo”. O que o filósofo deixa de dizer, porém, mais tarde acentuado por antropólogos, é que esse “meio vital” é intrinsecamente religioso, daí sua força contínua de convencimento e expansão, o que faz da religião, não um sistema cultural à parte, mas um campo simbólico subjacente ao processo de geração e transmissão de significados (*ibidem*, p. 312).

Ali, na cultura caipira, esse “inteiro sistema de proposições” seria um emaranhado de convicções que agregam o elemento africano, o ameríndio e o europeu, ocupando e sustentando o imaginário caipira, a ponto de Joca, na sua lida com o sincretismo, tender a desacreditar a lenda da Mãe de Ouro num primeiro momento, para, em seguida, agarrar-se a ela com fervor religioso, quase como em um transe. Isso demonstra que esse emaranhado de diferentes extratos culturais não ocorre sem conflito. Outro exemplo do efeito desse sincretismo em Joca é o momento em que acreditou ter recebido mau-olhado de Curiango. Para se proteger pediu ajuda da benzedeira de Umbanda. O amigo o aconselha a parar com aquilo, dizendo que ele estaria confundindo paixão com mau-olhado (“Você está é caído pela moça”/ “Que mau-olhado, que nada!”, p. 89).

Perdição, morte, desapego marcam a relação direta do romance com o ensaio folclórico *Os filhos do medo*, que, como já dito, foi escrito também nos anos 1940. Ambos os trabalhos

foram impulsionados pela forma como o homem é marcado pelo medo naquela comunidade e pela maneira personalíssima como uma mulher “caipira, negra e pobre” processa essa experiência naquela variante linguística natal, assimilando as lições do modernista Mário de Andrade e as experiências pioneiras de entrelaçamento da prosa literária com o material folclórico do vale paraibano e seu dialeto, feitas por Valdomiro Silveira.

#### **4.4 Olhar sociológico: o povo e a praga**

Antonio Candido, em *Parceiros do Rio Bonito*, faz um estudo sociológico de caso, entre 1948 e 1954, a partir de uma comunidade caipira paulista exemplar, chamada Bofete, para refletir sobre as mudanças operadas dentro dessa cultura, que ele chama de “caipira tradicional”, depois de serem perturbadas pelo latifúndio produtivo comercializado, o desenvolvimento urbano, o escravizado, o imigrante.<sup>127</sup> Segundo ele, a passagem de uma economia quase autossuficiente para a economia capitalista rompe o equilíbrio ecológico, econômico cultural e psíquico dessa comunidade e como reação produz habitantes que se dividem em três tipos básicos: os que se enquadram nessa mudança, os que tentam conciliar a vida tradicional e a presente e os que são incapazes de se ajustar.

A tradicional ligação das representações religiosas (promessas, conjuros, simpatias) com a vida agrícola, a caça, a pesca, a coleta, e de todas elas com a literatura oral passa a ser combinada com aspectos “racional” da conduta. Entre benzedores e curadores, há uma invasão progressiva da terapêutica dita racional. O isolamento diminui e o sitiante autossuficiente que antes precisava comercializar somente o sal, ao limitar sua produção e aumentá-la em quantidade para vender a sobra, passa a depender cada vez mais do mercado, e para isso precisa multiplicar o esforço físico. A solidariedade de vizinhos, que compensava aquele isolamento, com mutirões e festas, cede a outro tipo de trocas de serviço, e muitos antigos pequenos

---

127 Analisando documentos históricos e interagindo com moradores, Candido faz um traçado desse percurso. Trata-se de uma aglomeração resultante de um processo de incorporação de territórios, as bandeiras, de economia seminômada de subsistência, em simbiose profunda com a natureza, com práticas de presa e coleta, e técnicas rudimentares de cultivo, o que leva a um deslocamento incessante. Com o tempo, fazendas ou sítios foram concedidos para o cultivo da terra formando moradores permanentes, que por sua vez atraíram outros moradores transitórios (agregados e posseiros), enquanto pequenos povoados no entorno, chamados de bairros ou vilas, se estabeleceram para interagir com suas demandas, tendo o caboclo (resultante da mestiçagem entre brancos e índios) como tipo étnico predominante em sua composição.

proprietários perdem suas terras, sendo recrutados como mão de obra servil. A terra passa a ser, cada vez mais, posse de poucos.

Percebemos que a descrição operada por Candido se aproxima muito da cultura sul mineira de *Água funda*, mais ao leste, e que a reflexão sobre o processo de ajustamento do caipira às demandas de urbanização e produção capitalista tem no romance uma representação estrutural, já que trabalha com dois tempos distintos de composição da sociedade caipira, sendo que o mais recente se passa numa época bem próxima ao estudo feito em Bofete. O olhar de Candido é bem-vindo, pois, ao mesmo tempo que contrasta a visão em parte espiritual ou mítica vista anteriormente, a leva em consideração.

No caso de Joca, vimos a sua forte ligação com a herança de mobilidade do caboclo, do tropeiro, arraigada no chamado “caipira tradicional”, lembrando que sua cena de maior felicidade e tranquilidade ocorre justamente quando, depois de chupar um sem-fim de jabuticabas no pé, percorre o vilarejo com seu carro de boi, ao lado de Choquinha, já tornada andarilha nesse ponto do enredo. “Pensou em claridades e em cores novas. Sentiu-se tão leve como..., assim como se estivesse flutuando no ribeirão, nu em pelo, de barriga para cima, deixando a água levar o corpo abandonado” (p. 95). Nesse momento ele sente se descolar um pouco de sua inicial atração/repulsa por Curiango e começa a flertar com Mariana, “a filha extraviada do Quinzote” (p. 98), “tão nova e já fazendo a Vida!” (p. 94). Candido nos lembra que a cultura caipira se manteve conservadora, e isso dá à expressão “fazer a vida” duas conotações. A menina pode simplesmente ter muito cedo se relacionado sexualmente com homens fora do casamento, o que nesse contexto já a coloca no *status* de “prostituta”, ou pode ter de fato experimentado uma exploração de seu corpo em troca de dinheiro. Não temos elementos precisos para saber. Na fatura do enredo, basta entender que, estando tanto numa posição quanto na outra, ela não é uma mulher “para casar”, e é libertadora a atração que Joca sente por esse tipo nesse momento, dispensando-o da intenção amorosa romântica que sentia pela mulher “correta” Curiango, com todos os deveres morais, religiosos, sociais e econômicos que esse enlace acarretaria. Porém, tanto essa aventura com Mariana quanto seu posterior envolvimento com o ambiente mais permissivo do jogo de truco e da bebida trazem ao caboclo uma culpa e um sentimento de inferioridade, que ele procura repudiar, esforçando-se por conquistar Curiango novamente, como parte de um movimento de autopurificação: “Minha jaguatirica bravia! Minha jaguatirica soberba! Você tem razão de me fugir. Eu não mereço você, não. Eu sou um perdido, metido com gente rampeira” (p. 118).

O seu “conserto”, que um tanto depois vira “desconcerto”, acontece especialmente depois da dita “praga” e do embate indireto entre as duas mulheres, que viria a explicitar a

rivalidade existente em torno de Joca, diante da comunidade, logo depois da saída da Missa Campal. Já o disparador do “desconcerto” se deu depois da sua convivência posterior com o trabalho assalariado, servil, em ambiente fechado e quente das fornalhas, que o fragilizou, tornando pequena a influência da dita “racionalidade” na lida com suas angústias e fácil a entrega ao que pode ser lido, nessa chave sociológica, como “sugestionamento” do feitiço da Mãe do Ouro. O Doutor Amadeu passa a acompanhar o caso de Joca, com vivo interesse e cuidado, ao mesmo tempo mantendo um distanciamento prudente próprio da conduta profissional. Encaminha a garantia de ele abandonar a boca de fogo e assumir a tropa na condução da “burrada na serra” (p. 186). Porém, como já visto, ainda assim Joca dá sequência ao já iniciado processo de fragmentação psíquica.

Nas mãos de Curiango, ficam, além da lida na casa, os cuidados com alimentação, sono, observação e apoio afetivo, conforme as recomendações do Dr. Amadeu. Compondo, junto com isso, as rezas, as promessas, o passe espírita, dado por sua insistência, trazem a interpenetração dos planos, já analisada na intersecção de culturas e percebida por Candido em Bofete:

[...] domínio misto da terapêutica, onde se nota invasão progressiva do comportamento racional, sem contudo desaparecerem suas bases mágico-religiosas (Candido, 2010, p. 210).

Como se vê, há interpenetração de planos, em que o passado e o presente, o mágico e o racional, se combinam, sancionando em conjunto, por assim dizer, a validade do ato (*ibidem*, p. 212).

A validade da chamada praga coletiva também é sancionada em conjunto, com explicações tanto imanentes quanto transcendentais. Foi denominado “cambada ruim” o grupo de personagens que participaram da punição desproporcional dada ao contratador de trabalhadores para abrirem estradas no sertão.

A cambada ruim era: o Pais, o Antonio Olímpio, o Joca, o Luís Rosa e o Santana; e mais o Mané Pão Doce que estava puxando a corda.  
E o sem vergonha do Biguá, ajudando a aumentar o alarido.  
O Bebianho, que nunca valeu nada, deu uma rasteira no homem, quando ele passou. E riu, de ver o coitado se estender na poeira (p. 129-30).

São todos homens do povo, dependentes das limitadas possibilidades de trabalho na fazenda e na vila, sem mecanismos legais confiáveis para enquadrar esse abusador. Portanto, a forma que têm para se protegerem e à comunidade tende a ser tomando a correção em suas próprias mãos, pregando ao abusador um susto. Porém, ao contrário do fenômeno de perda de controle típico do linchamento, esse grupo, com o inimigo imobilizado, correu para pedir instruções ao administrador da fazenda (“Quando pegaram o homem, o Pais foi perguntar o que

faziam com ele”, p. 129). Como autoridade dentro da cadeia econômica local, o administrador, além de incitar a expulsão do sujeito (“É escurraçar ele daqui”), também incitou uma espécie de tortura amedrontadora: “Arrumem um jeito de dar um banho nele, no banheiro do gado... Sem afogar... Não há perigo nenhum. Morrer ele não morre. Pode ficar com o couro ardendo, mas é bom exemplar. Outra ele não faz”. A sequência de violências é relatada: “Amarraram o coitado numa corda, como animal, e foram arrastando [...] Foi jogado no banheiro, cheio de remédio de matar carrapato” (p. 130). Então, veio a reação do homem:

O homem que estava com o corpo todo lanhado, queimado, já se abrindo em fendas, brotando sangue e escorrendo água suja. Ajoelhou no chão de cascalho e terra vermelha, forrado de gravetos, gretado por causa da seca, esburacado de casco de burro, com folhas de pontas de cana espalhadas. Com o esforço, o sangue escorreu dos joelhos. Lágrimas corriam dos olhos dele, com água das nascidas. Ajoelhou, e clamou, rilhando os dentes:

– Maldita gente! Maldita a hora em que pus os pés neste lugar excomungado! Malditos! Que o meu sofrimento caia na cabeça desses desgraçados! Que morram de morte feia, sem ter ninguém que acuda! Que passem fome e sede e não achem quem tenha compaixão deles! Malditos!

Chegou a espumar de ódio.

– Que desça o atraso aqui e nada mais vá por diante! (p. 131).

O Bugre se meteu inocente na mira da praga, pois não participou do ato violento, mas interveio para retirar o homem do meio dos agressores e encaminhá-lo para a estrada:

O Bugre, que é um homem às direitas, afastou o pessoal e achegou-se.

– Levante.

Pegou no braço dele, sem dizer mais nada, e foram andando. Lá em cima, quase na virada da serra, o Bugre, carão fechado, como sempre, apontou para baixo:

– O caminho é esse. Vá direto, que vai dar em Maria da Fé. Suma!

Então o homem encarou bem nele e gritou:

– Tu hás de ser o primeiro, bugre do inferno! (p. 132).

A narradora em seguida interpreta:

as coisas pegaram a desandar.

Foi a praga. Pois tudo ia correndo tão bem!

Que dessem uma sova naquele desgraçado, vá. Que dessem um tiro, já digo. Ele veio aqui perturbar, tinha que levar o dele. Mas jogar o homem no banheiro de gado, como boi bichento!... Não. Isso não é coisa que se faça para um cristão (p. 132).

Todos os personagens ligados à praga tiveram um destino infeliz e receberam tanto uma explicação “racional” dada ou sugerida, quanto também uma explicação que tem a praga como certa, vinda de Deus ou outras entidades a conduzir esse destino.<sup>128</sup>

A narradora, bem no finzinho do último capítulo, diz: “Agora que fechou a volta, a praga pode subir a serra atrás de quem a rogou” (p. 238) – já que: “Diz-se que praga, metade cai e metade volta. Por isso quem roga muita praga não tem sorte. Bobagem? Não é não, moço” (p. 237). É interessante notar que, com o administrador, que teria sido justamente aquele que incitou a tortura, nada acontece. A narradora dele se esquece. Ou seria o praguejador que, desconhecendo sua participação, não o colocou na mira de sua língua? Mas se em Curiango, que nem estava lá, nem teria feito nada, a praga “acertou de ricochete”? Com essas incongruências, a certeza de que havia uma ordem justiceira sobrenatural por trás dos desfechos se enfraquece.

A figura da praga, no contexto religioso, tem uma representação bíblica muito forte no Êxodo do Antigo Testamento, nos capítulos 7 a 11, no episódio conhecido como “As dez pragas do Egito”. Nele o Deus hebraico salva da escravidão um povo oprimido por 430 anos em terra estrangeira, por meio de dez pragas que servem para convencer o faraó Ramsés de que o povo israelita deveria ser libertado, sendo as elas uma sucessão de horrores que maltratam a terra, os animais e o homem (águas transformadas em sangue, invasão de rãs, piolhos, moscas, peste nos animais, tumores, chuvas de pedra, gafanhotos, trevas e morte dos primogênitos). Em *Água funda*, além de alcoolismo, cadeia, desemprego, “loucura” e quatro mortes que acometem os sete homens e um cachorro, temos também, como prenúncio das tragédias, bezerros de diferentes vacas que nasceram mortos num mesmo dia e uma geada que queimou o canavial e fez parar as usinas. Não ficou canavial em pé, nem bananeiras, nem nenhuma plantação. Apesar de ser em menor escala, há um paralelo entre as pragas divinas no Egito e essa de *Água funda*. Porém, no Antigo Testamento, as pragas vêm para defender um povo da escravidão, ainda que com uma ética muito diferente da cristã. Seu Deus se mostra muito violento, inclusive forçando a situação para estender sua punição a um ponto quase genocida.<sup>129</sup>

---

128 Ver quadro detalhando essas ocorrências no Apêndice 8.1.

129 Fica claro que esse Deus hebraico poderia ter convencido o Faraó apenas com uma praga, mas esse próprio Deus, a cada praga enviada, endurece o coração do Faraó para que ele não se convença, forçando-o a submeter-se a mais nove, todas muito destruidoras para ele e para todos os egípcios, inclusive os camponeses inocentes.

O Senhor dissera a Moisés: Faraó não vos ouvirá, para que as minhas maravilhas se multipliquem na terra do Egito. E Moisés e Arão fizeram todas estas maravilhas diante de Faraó; mas o Senhor endureceu o coração de Faraó, que não deixou ir os filhos de Israel da sua terra (Êxodo 11: 9,10, grifo meu).

Com ressalva do elemento de crueldade que acompanha a ostentação desse Deus na defesa de seus seguidores e de sua religião, está claro que esse episódio está motivado por uma ética maior de libertação de todo um povo, que acumulou sofrimento e humilhação por um tempo muito longo. Em *Água funda*, no entanto, a validade da maldição não se justifica, em linhas gerais, por uma esfera ética, na medida em que está a serviço do opressor capitalista com a manutenção modernizada da escravidão colonial. Como não comparar, dentro de uma perspectiva divina, a falha desse grupo de homens com a falha do próprio praguejador? Mais grave do que o castigo e humilhação física a ele imposto foi o sistema exploratório com que esse homem compactuou, que maltratava e matava, direta ou indiretamente, vários trabalhadores ludibriados para enriquecer um mandante destituído de quaisquer motivações nobres. É mais provável que essa praga em Pedra Branca/Olhos d'Água, no imaginário religioso, esteja ligada à injustiça do Diabo ou outras forças do mal, que fazem parte desse imaginário como antítese:

Deus era a luz. Veio da luz do sol e do fogo. Era o princípio criador e regenerador de todas as coisas. O diabo, que existia, e pertencia aos mitos da morte, como espírito de maus mortos, é, por assim dizer, recriado, aparecendo como antítese. Tornou-se o destruidor, porém passou também a ser fogo, como sinal de sua nova e divina origem (Guimarães, 2020, p. 34).

Aqui a figura do “diabo” ou do “mal”, dentro dessa crença, parece ser vista como algo a penetrar na fenda aberta pela fraqueza desse grupo “cambada ruim”, que exagerou na dose e na forma como aplicou sua correção. Teria se aproveitado dessa fresta para neles entrar e fazer o seu serviço. Nesse sentido, temos um funcionamento imagético perfeitamente de acordo com a ambiguidade no trato com as figuras míticas de que o caipira se vale em seu sincretismo. Um número enorme de tradições recolhidas no livro *Filhos do medo* traz essas incoerências, desproporções e até inversões éticas entre as forças de Deus e as forças do Diabo, muitas temperadas com uma dose considerável de humor. Isso, de um lado, enfraquece a crença nesses elementos, reforçando o aspecto imanente, a motivação psicológica, histórica, dos acontecimentos que envolveram a “cambada ruim”; de outro, reforça essa tradição pela sua própria continuidade imagética, pelo seu apoio no campo delicado das coincidências inexplicáveis. E ambos, como disse Antonio Candido (2010, p. 212), “se combinam, sancionando em conjunto, por assim dizer, a validade do ato”.

Há também uma relação entre Curiango e a comunidade de Rio Bonito estudada por Candido que merece ser pensada. Assim como boa parte daquela comunidade, ela também descende de fazendeiros que perderam sua terra deixando os netos com forte grau de



dependência social. No seu caso, por ser mulher, mais ainda. Ela fica profundamente desamparada com a perda do marido, tornado andarilho e aparentemente esquizofrênico (pelo olhar da medicina ocidental); isso somado à responsabilidade de criar filhos sozinha, fazendo com que a prostituição ou outra relação “pecaminosa” passe a ser uma forte candidata à sua sobrevivência. Essa possibilidade não é falada explicitamente, mas fica no ar uma leve sugestão melancólica de que ela se “perderia”, do ponto de vista das convenções conservadoras,<sup>130</sup> já que não poderia se casar novamente, com Joca vivo, nem se desquitar<sup>131</sup> de alguém que estaria tomado de doença:

Enquanto o pai foi vivo, foi um cabresto para ela, mas depois que morreu... Não pode contar com o marido e não é mulher pra ficar sozinha. É moça demais e é bonita demais. Tudo no diacho dessa mulher faz a gente lembrar de correnteza (p. 237).

A situação de sinhá Carolina, cuja trajetória se fez a partir da posição superior dentro de uma fazenda escravocrata, tinha pouca ocorrência na região específica do estudo sociológico mencionado por Candido. Já a ocupação agrícola no enredo seguiu o mesmo caminho daquela investigação. A fazenda Olhos D’Água seria vendida para uma companhia que adquiriu outras sete, demonstrando bem como as terras se concentraram nas mãos de poucos.

Em suma, o olhar sociológico de Candido percebe o entrelaçamento do olhar da ciência, da técnica e da filosofia ocidentais com o pensamento cosmológico nagô, o ameríndio e com o pensamento religioso cristão. Os diversos olhares estão no romance, amalgamados em sua irreconciliação, na boca do povo, na de personagens específicos e na da própria narradora, que as conduz de maneira instável.

#### 4.4.1 O povo – coletivo onipresente

Assim como em *Parque industrial*, em *Água funda* o povo é o grande personagem coletivo, que abarca tanto protagonistas quanto secundários e figurantes. Somente no primeiro

---

130 “A moral dessa região ainda é patriarcal. Procura-se manter as aparências” (Guimarães, 2006, p. 17).

131 O desquite veio com o Código Civil de 1916, que instituía a possibilidade de separação de corpos, sem, no entanto, dissolver o vínculo do matrimônio. Ou seja, os desquitados não poderiam casar-se novamente na esfera civil. As Constituições de 1932, 1946 e 1967 manteriam essa indissolubilidade do matrimônio. Somente em 1977 isso seria modificado com a Lei do Divórcio. No campo da religião católica, a união religiosa continua sendo considerada indissolúvel até hoje. Na prática, mesmo no contexto caipira, mais conservador, muitas são as ocorrências de união extracasamento, como a chamada mancebia.

núcleo da história, que ocupa um terço do livro, os personagens da classe dominante<sup>132</sup> se destacam, mas em meio a um ambiente impregnado pelos habitantes da base da pirâmide, apresentados ao leitor por uma narradora desse mesmo grupo. Além dos secundários, como dito, há um rol de muitos outros membros das classes desfavorecidas, que aparecem levemente na ação ou são somente comentados pela narradora.<sup>133</sup> Chama a atenção o fato de serem, em sua maioria, mencionados por seus nomes ou apelidos, demonstrando uma familiaridade entre eles e a narradora, todos pertencentes à comunidade, formando uma forte onipresença na experiência relatada.

Vale ressaltar que, nesse núcleo, o movimento de conquistar atenção e significação pela beira, como trabalhado na tese de Fernanda Miranda,<sup>134</sup> tem grande poder. Já no segundo núcleo, o protagonismo vai para o caboclo Joca e, de certa forma, também para sua mulher, metade curiboca, Curiango, acompanhados de outros secundários e figurantes, em sua imensa maioria provindos das classes populares. Nesses dois terços de narração, temos Mariana (que rivalizou com Curiango, p. 93) e outro casal, Antônio Olímpio (p. 101) e Cecília (prima de Curiango, p. 82), a compor um drama à parte e significativo, já que Antônio acaba matando a mulher que aparentemente o traía, o que intensifica a insegurança de Joca. Como contraste, tem uma atuação levemente destacada o administrador da fazenda (ou o chefão, o dono, o manda-chuva de tudo, o velho) e o Dr. Amadeu (p. 174), figuras de autoridade importantes na condução local da economia e da saúde, na medida em que ocupam, cinquenta anos depois, o espaço simbólico antes preenchido pela Sinhá. Ela mesma aqui reaparece como uma habitante incorporada à categoria popular. Nesse núcleo, os demais personagens presentes são todos pertencentes às classes populares, tanto a partir do quarto capítulo quanto em *flashes* curtos dos

---

132 Envolvendo a protagonista Carolina, há personagens secundários que compõem o núcleo familiar, com momentos de atenção do foco narrativo: o marido Sinhô, a filha Gertrudes, o irmão Miro (avô paterno de Curiango), a irmã Maria Isabel, a mãe Siá Maria, o pai Jovino, e o segundo noivo (moço do limoeiro). Fora da família, os holofotes também se detêm um pouco nos personagens Bugre, pela estreita convivência com Gertrudes, e o capataz Joaquim Dias, pai do “noivo” da menina.

133 Temos, por ordem de entrada no primeiro núcleo: Seu Pedro Gomes (p. 16), Seu Pereira (cunhado da irmã, p. 18), a mucama da Sinhá e o filho que teve do Sinhô (p. 19), a escravizada Joana dos Anjos (p. 21), um mundrungleiro/cabinda do Alegre (p. 21), o Angola reforçado (marido da Joana, p. 21), Saninha (p. 35), Dona Eugênia (p. 38), cinco capatazes (que sucedem Joaquim Dias: o espigadinho, o morenã alto e forte, o caboclo da pá virada, o capenga nortista, o alemão, p. 49), “Meu” Tonho (p. 52), João Rosa (p. 54), Seu Candinho Carapina (p. 56), a avó da Saninha (p. 57), Tonho Piraquara (p. 66) e Seu Alexandre (chefe de escritório, p. 70).

134 “A tessitura rememorada em Água funda traz à tona a perspectiva do silenciado sub-repticiamente mostrando as ruínas vivas dessa cena, seus resíduos impregnados no presente” (Miranda, 2019, p. 93).

primeiros, quando a narradora compara presente e passado. Aparecem mais de cinquenta deles.<sup>135</sup>

A contrastar com essa comunidade, em que a narradora se insere, temos os habitantes de uma cidade que não têm relação de proximidade nenhuma com os de Pedra Branca e, portanto, quase nenhum é nomeado. É o caso do episódio no sertão, onde os trabalhadores vão abrir estrada.<sup>136</sup> Significativo é o fato de somente sabermos os nomes de batismo de Joca e Curiango no fim, quando ela precisa se identificar na Santa Casa: Joca é João José dos Santos (p. 229) e Curiango é Maria da Conceição (p. 230). No contexto da trama e da interlocução entre a narradora e o moço, o que predomina é o apelido, como reforço do aspecto informal na experiência popular.

Quando o povo de Pedra Branca e arredores atua em bloco, a narradora usa termos generalizantes como os negros, as doceiras de fama (p. 18), os violeiros (p. 18), as comadres (p. 34), o pessoal da capina (p. 51), os camaradas (p. 52), a bugrada (p. 67), a rapaziada (p. 85), a caboclada, os tropeiros, os vaqueiros (p. 165), a peonada (p. 164). Tais termos também, aqui e ali, nomeiam o coletivo de poderosos: os acionistas (p. 66), os maiorais da Cia (p. 185).

Esse “povo”, que vai se impondo cada vez mais, à medida que o enredo avança, faz circular os pormenores da ação, acompanhando, relatando, julgando, moralizando, interpretando, fofocando, exagerando, distorcendo, acolhendo, tolerando, amenizando – em suma: criando um relato multifacetado, assimilado e transmitido pela narradora, ali direcionado ao moço.

---

135 Zé da Lucinda (p. 23), Juca Pereira (chefe das máquinas, p. 36), Zé Luiz (das jardineiras, p. 73), Rola (filha do Quinzote, p. 75), Seu Pedro Gomes (reaparece velho, p. 76), Vicente Rosa (p. 78), Os Neto (Zé, João e Joaquim, p. 81), mulher do Joaquim Martins (com três filhas, p. 82), mulher do Santana (com enteada e filho pequeno, p. 82), Candinho Carapina (reaparece velho / avô materno de Curiango e Cecília, p. 82), Saninha (do Seu Candinho – reaparece velha, p. 82), Bebiana (com quatro filhos, p. 82), Zé Pedro (bêbado, p. 82), Tonho Piraquara (reaparece velho), Chico do Aterro (p. 84), Mariquinha Machado (benzedeira, p. 88), Dito Messias (p. 100), Julinha (mulher de má vida, p. 109), Luis do João Rosa (p. 111), homem com parte de levar trabalhador para o sertão (p. 113), Padre (p. 115), Mané Pão Doce (p. 121), Lica (filha do Mané Pão Doce, p. 121), Pais (português, p. 129), Santana (p. 129), Bebiano (p. 130), Quim (filho do Tonho Piraquara, p. 139), Pina (p. 139), Rosa (p. 140), Chiquinha (p. 140), João Rosa (p. 147), Siá Maria (p. 151), Zeca Duarte (p. 158), Nhá Chica Salvador (parteira, p. 159), coronel Carneiro (p. 163), Quinha (do Luis Rosa, p. 183), Maria de Sá Emília (do Bebiano, p. 186), Zé Pedro (p. 194), Zé (foguista, p. 210), zelador da capela (p. 216), o missionário (p. 217), comadre Maria do Taquari (p. 217), vizinha (p. 220), feiticeiro do Alegre (p. 224), moça da portaria do hospital (p. 228), médico (p. 232), João (enfermeiro, p. 234).

136 Patrão (p. 123), chefão, guarda-livros (p. 124), guarda (p. 125), João, Martins, Tião, engenheiros, ajudantes, polícia (p. 126). É também o caso de Soledade, quando da passagem de Sinhá. Lá, o relato nos apresenta o moço dos bilhetes (p. 198), outro empregado, o conferente da estação e sua mulher (p. 199), a molecada (p. 200), Peru (outro bobo, p. 200).

Alguns animais também são incorporados ao convívio dos personagens, ganhando vida. É o caso do baio do Sinhô, sacrificado como punição pela morte acidental do dono, marcando a maneira cruel como Sinhá reage diante de suas perdas. O cachorro Biguá é o mais humanizado e trabalhado como parte integrante do destino da comunidade no atravessamento do tempo, tendo inclusive recebido a praga junto com os da “cambada ruim”. Ele é um e vários, pois todo cachorro de Seu Pedro Gomes é chamado Biguá. Na medida em que um deles morre, outro vem e passa a herdar seu nome: “Não é o mesmo Biguá do tempo da sinhá, que bobagem! Onde se viu cachorro durar cinquenta anos? É sestro de seu Pedro. Quanto vira-lata arranja, bota nome de Biguá” (p. 237). Tal repetição fortalece o aspecto de circularidade da experiência presente em *Água funda*.

A morte do Biguá lembra, de certa forma, a morte de Baleia de *Vidas secas*, publicado em 1938, narrada, a partir de certo momento, colando-se ao ponto de vista da cachorra. O delírio de preás que aparecem para ela antes de morrer, o corpo emagrecido, as chagas tornam sua fome e seu fim, posto em sacrifício, uma representação dura e tocante da fome de seus donos e do povo retirante, escapando da seca. Esse poder que um cão tem de representar o nó existencial dos homens também aparece em Biguá, que simboliza a volta para Pedra Branca feita por Sinhá/Nhá Baldeação quando “abobada” e também a volta costumeira para o lar do alcoólatra Zé Pedro, que mesmo sem os sentidos, mesmo sem enxergar, sempre que sai para beber “volta direito pra casa” (p. 194). A circularidade é reforçada tanto pelos Biguás vira-latas que se sucedem quanto pelo movimento de saída e retorno feito pelo último Biguá, antes de morrer.

Outro evento forte que envolve essa comunidade de Pedra Branca, similar a um episódio de Graciliano Ramos, é a morte de um habitante do povo, queimado, e o efeito de choque que essa morte causa ao observador, no caso a narradora de Ruth Guimarães. Repetindo palavras do Juca Pereira, chefe das máquinas, ela compartilha o relato do acidente de Bebianos nas caldeiras.<sup>137</sup> Em *Infância*, de 1946, Graciliano Ramos (2015) conta do menino diante dos restos de um incêndio numa cabana, onde morrera “uma pretinha” tentando salvar do fogo a imagem de Nossa Senhora.<sup>138</sup>

---

137 “Acharam o corpo bem mais tarde, no meio da cinza, encolhido e preto. Desse tamanhinho assim, feito criança de dez anos. Como foi parar no meio da cinza, não sei. Foi o medo, o desespero, a dor, sei lá, o que fez o homem naquele segundo achar tempo de correr e tentar pular por cima da quadra de entulho. Nem roupa puderam vestir nele. Foi para a chácara de São Pedro enrolado num triste lençol, como Nosso Senhor Jesus Cristo, mal comparando” (p. 212).

138 “Jazia ali um ser humano [...] Nada de humano: tinha a aparência vaga de um rolo de fumo. Isto, rolo de fumo, semelhante aos que meu pai guardava no armazém, umedecidos em líquido viscoso, empacavirados em bananeiras. Apenas aquele não estava úmido nem coberto: estava nu e torrado”. (Ramos, 2015, p. 95)

Ambos os episódios trazem na imagem de um corpo carbonizado um elemento de denúncia. Num deles, temos a demonstração irônica e amarga da miséria da “pretinha” que, tendo quase nada, precisa se colocar em risco de morte para salvar seus poucos pertences, inclusive a imagem tão cara da Nossa Senhora e, para ela, ilusoriamente salvadora. No de Bebiano, a demonstração do descaso exploratório capitalista para com os operários/camponeses, que são expostos a acidentes de trabalho que poderiam ser facilmente evitados. Isso fica evidente quando o narrador relata:

Seu Juca Pereira, chefe das máquinas, tinha avisado que a caldeira não aguentava mais muita pressão: “Eu avisei. Avisei bem em tempo.” Não quiseram escutar. O engenheiro veio com parte de muito sabido e disse que não era sangria desatada, que tinha tempo, que arrebentava mesmo, mas que não era tão já, e até o fim do ano ainda dava. Estão vendo como deu? De mais a mais, a Companhia tem dinheiro, e uma caldeira não custa uma fortuna. O que é um boi para quem tem sete fazendas? De qualquer jeito, agora eles têm que comprar outra mesmo. Pois é. (p. 210)

Outros episódios fortes chamam a atenção, como a morte do Santana baleado em contenda entre o coronel e o administrador, que a narradora descreve com detalhes, iniciando o relato com o “eu vi...”.<sup>139</sup> O efeito de denúncia é claro, quando a narradora termina o capítulo com o parágrafo: “Contando não se acredita. Não levou três meses e o coronel já estava de cama e mesa com o administrador. Era visita pra lá e presente pra cá. Essa gente o que não tem é vergonha na cara” (p. 166).

Por fim, fundamental trazer à luz também outra cena de contraste entre a brevidade do drama relatado e a dimensão profunda que ele alcança. É o caso do feminicídio de Cecília. Olímpio foi alertado por um “amigo” que “abrisse os olhos; que, às vezes, a gente pensa que é uma coisa e é outra; que mulher de tropeiro fica muito sozinha; que a gente precisa ficar de olho, principalmente com os amigos” (p. 204). Diante disso, Olímpio armou uma maneira de pegá-la no flagra para averiguar a traição. Na saída da tropa, voltou para trás sem avisar, ficou escondido esperando Cecília sair, agarrou o “mais velho dos molequinhos” e o fez contar se ela

---

139 “Eu vi quando a morte chegou. Vi na cara do Santana. Tinha escutado os tiros, tinha visto facão luzindo, tinha sentido a raiva que agarrou aquela gente, feito uma tentação do demo. Mas nada disso era a morte. A magra eu vi na cara do Santana. Quando ele se ajoelhou, ela estava chegando. Ele foi largando o ferro, a mo’que alguém estivesse devagarinho abrindo os dedos dele. Quando bateu os joelhos no chão, a alavanca escapuliu de uma vez e fez um barulho seco no chão: téc. Estava em mangas de camisa e um pontinho vermelho foi crescendo, peito abaixo. Então o olhar se apagou e vidrou, fincado na briga” (p. 166).

tinha visto alguém. Recebeu do filho a informação de que Cecília teria conversado com um desconhecido na porta da cozinha no dia anterior:

[...] Pra ele, que já estava com a morte na alma, aquilo foi o mundo e mais o fundo. Deu um safanão no rapazinho, que caiu sentado no chão, chorando. Quando a Cecília chegou, alegre feito um passarinho, tão longe de tudo, que até cantando, ele apareceu feito um louco e enterrou a faca na garganta dela. Moço! Nem lhe conto o horror que foi aquilo. Cecília foi acabar de morrer na estrada. E o Antônio Olímpio gramou a pé para a vila, com o facão sujo na mão e foi-se apresentar na delegacia de polícia. Acharam o menino chorando feito um desesperado, aos gritos, perto da mãe (p. 206).

A palavra feminicídio<sup>140</sup> e o crime que ela enquadra (crime hediondo) são recentes no Brasil, incluídos na Lei n.13.104 de 2015,<sup>141</sup> decretada pela presidente Dilma Rousseff. Isso significa que, nos anos 1940 e, em especial, no contexto caipira do sul de Minas, a prática não só estaria longe de ser combatida por políticas públicas, como também seria socialmente esperada. O Código Penal de 1890 “livrava da condenação quem matava em estado de completa privação de sentidos”, e o código de 1940 “abrevia a pena dos criminosos que agem ‘sob o domínio de violenta emoção’” (Na época do Brasil..., 2013).

A literatura do século XIX e início do século XX tem exemplos clássicos que tematizam o ciúme e o controle da mulher no contexto patriarcal, valendo-se de punições diante do adultério suposto ou real que a marginalizariam, como acontece em obras realistas como *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (1856), *Anna Karenina*, de Liev Tolstói (1877), *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz (1878), e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1899). Este último remetendo à tragédia *Otelo*, de Shakespeare, em que o mouro de Veneza chega ao ponto de assassinar a inocente Desdêmona. Graciliano Ramos (1985) também traz para o romance de 30 a denúncia do ciúme possessivo em *São Bernardo* (1936). Nele, Paulo Honório realiza etapas do chamado “femicídio”, que incluiria ataques de caráter físico, psicológico, sexual e patrimonial que, em muitos casos, culminam com o ato final (esse cunhado feminicídio). No caso de Paulo Honório o assassinato não se cumpriu, restringindo-se apenas ao seu imaginário.<sup>142</sup> No entanto, o suicídio de Madalena foi diretamente influenciado por essas etapas de abuso que normalmente antecipam o ato final.

---

140 Aqui, feminicídio interpretado como crime contra a mulher por razões da condição de sexo feminino, sendo que uma das razões envolve a violência doméstica e familiar.

141 Altera o art. 121 do Decreto-Lei n.2.848, de 7 de dezembro de 1940, Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei n.8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos.

142 “E se eu soubesse que ela me traía? Ah! Se eu soubesse que ela me traía, matava-a, abria-lhe a veia do pescoço, para o sangue correr um dia inteiro” (Ramos, 1985, p. 149).

No contexto popular, há canções caipiras/sertanejas de raiz que, a partir de 1929, representam a institucionalização da prática na cultura local, como “A cabocla Tereza”<sup>143</sup> (Raul Torres e João Pacífico, 1936, tornando-se, em 1945, o maior sucesso em música sertaneja nas rádios), “Justiça Divina” (Tônico e Tinoco), “O ipê e o prisioneiro” (José Fortuna e Paraíso) e “João Palhaço” (poesia declamada de Abílio Vitor).

No caso de Cecília, como outras suspensões já comentadas da trama, fica também em suspenso a sua culpa, na medida em que não há uma cena relatada que flagre alguma traição sua, apenas um comportamento suspeito, atrás de uma moita, observado por Joca, que o considerou suficiente para acusá-la. A própria narradora reafirma sua má-fama, mas não há algo definitivo que demonstre isso. Certo é que a prova obtida por Olímpio teria sido falsa.<sup>144</sup> Admitindo-se que Cecília teria de fato traído (“feito tanto sem acontecer nada”), poderíamos incluí-la numa categoria de mulheres que não se acomodavam dentro dos padrões impostos de submissão e desigualdade na relação com o sexo, pagando com a própria vida, num crime que hoje teria sua pena aumentada em um terço, já que na mesma Lei n.13.104, isso acontece se ele for “praticado na presença de descendente ou ascendente da vítima”. O filho mais velho do casal não só testemunhou a facada como foi pressionado a dar informações que seriam usadas como disparador para o crime, causando no pequeno um trauma triplo: presenciar o assassinato da mãe, ficar sem ela e ter sido levado a favorecer a circunstância da sua morte.

Em suma, os exemplos dados trazem pequenas cenas de embate entre o homem e as forças sociais, a vida e a morte. A diferença entre os episódios de Guimarães e os de Ramos, além das de natureza estética, é que este último não se contamina da perspectiva supersticiosa e mística, mantendo sua denúncia no campo materialista histórico. Já em *Água funda* temos também se insinuando, sem uma imposição definitiva, o embate entre o dom da vida, vindo de Deus, e a praga e o castigo, impostos pelo Diabo (o de dentro e o de fora). Em ambos os escritores, os episódios fortes, espalhados pelo enredo, afetam tanto os personagens neles diretamente envolvidos quanto os protagonistas dos romances, de modo que a trajetória dos mais destacados se costura à trajetória dos personagens menores. Em *Água funda*, essa costura eleva o coletivo povo como objeto privilegiado, incluindo os protagonistas Joca e Curiango e

---

143 “Cabocla Tereza” (autoria de Raul Torres e João Pacífico): “E muito tempo passou/ Pensando em ser tão feliz / Mas a Tereza, doutor / Felicidade não quis // Pus meu sonho nesse olhar / Paguei caro o meu amor / Por causa de outro caboclo / Meu rancho ela abandonou // Senti meu sangue ferver / Jurei a Tereza matar / O meu alazão arriei / E ela fui procurar // Agora já me vinguei / É esse o fim de um amor / Essa cabocla eu matei / É a minha história, doutor”.

144 “E o mais triste é que, quando foram apurar bem as coisas, o homem que tinha estado na cozinha nem tinha sido conhecido nenhum. Foi um andante, que pediu fogo e deu a volta para acender o pito no fogão. Está vendo? A Cecília fez tanto sem acontecer nada, no fim pagou pelo que não fez” (p. 206).

mesmo a Sinhá/Choquinha do tempo presente da enunciação. O que acontece com Maria Carolina, que nasce rica, casa com gente rica e depois perde tudo, é o movimento contrário do que ocorre com Paulo Honório, de *São Bernardo*, que sai da miséria e ruma para um latifundiário ascendente.

#### 4.4.2 Olho no gênero

O olhar da narradora faz um percurso de escolhas que transita entre identidade e alteridade. Ela olha primeiro para Sinhá, alguém com quem compartilha o gênero, mas numa situação de classe e de “raça” oposta, antagônica mesmo, já que Sinhá é uma escravocrata. Sua relação com ela é de crítica, mas numa perspectiva que acompanha o conservadorismo da comunidade, sem embrenhar-se num embate político pela militância de esquerda, calcada numa relação em que a desconfiança não se coloca radicalmente, não se sustenta de maneira teórica, como acontece com *Parque industrial*. É a desconfiança da sobrevivência dentro do *ethos* grupal, que identifica seus inimigos, seus mecanismos de opressão, nesse caso, sem organizar-se em busca de uma ruptura ideologicamente motivada, procurando com eles conviver e aprender a construir uma convivência melhorada, ou mesmo fortalecer uma luta mais silenciosa e subterrânea de caráter revolucionário, que espera pacientemente o momento certo para impor-se. Por isso, vemos a narradora assinalar a soberba, a crueldade de Sinhá, para em momentos seguintes tolerar seus extremismos com compreensão e piedade. Isso dá ao leitor uma personagem esférica, plena de humanidade na desumanidade. A parcela mulher de Sinhá é trabalhada pela narradora no viés da identidade enquanto sua persona social é colocada no viés da alteridade. Esse duplo olhar, a um só tempo, nos aproxima e distancia da personagem, em termos de identificação.

No núcleo seguinte, o olhar da narradora começa se projetando na personagem Curiango, aparentemente a mais próxima dela dentro da intersecção de “raça”, sexo e gênero, além de ser a personagem de projeção do maior número de qualidades que essa intersecção promete. Em seguida, a narradora se transporta para o olhar desse caboclo que, ao contrário de Sinhá, seria seu oposto no gênero e seu igual na classe e, ao que tudo indica, na mistura das três “raças”. No final da trama, seu olhar volta e se deposita plenamente nessa sua “meia-irmã” Curiango que, sobrevivendo ao destino de “alienação” ou “deslocamento” da tia avó e do marido, vislumbra o que lhe cabe de maneira melancólica e dentro de uma passividade agora muito frágil, quase insustentável, prestes a se romper sem, no entanto, prospecções otimistas.



Também, nesse jogo, se somam as cenas e os descaminhos menores e fortes ocorridos com o Mané Pão Doce, Santana, Bebiano, Bugre, Olímpio, sendo contrapostos pelos que ocorrem com Gertrudes e Cecília.

Como escolha metodológica, o presente estudo procurou, em alguns pontos, comparar os temas da desrazão e/ou da opressão trazidos por Ruth Guimarães, em seu primeiro romance, com aspectos de obras de outros autores, publicadas anteriormente ou pouco depois de seu lançamento e que teriam atingido um espaço considerável no imaginário do leitor pelo seu acolhimento no cânone nacional, influenciando o olhar para aquele momento histórico e o contexto rural: Valdomiro Silveira, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa. De alguma forma, trazido ou não pela autora, esse diálogo ficcional se impõe ao leitor que possui tais referências. Não por acaso, são todas obras de autores homens, brancos e com formação eurocêntrica. A despeito de terem sensibilidade para se projetar no outro (feminino, caipira, negro ou pobre), têm eles inevitavelmente o olhar marcado por seu contexto: essas instâncias são representações de alteridade. Ruth, por sua vez, inverte com sua narradora a relação desses autores com suas personagens. Em vários aspectos, aquilo que para eles seria o outro, para ela é o igual, e vice-versa, trazendo uma diversidade inovadora no olhar, na sua apropriação da experiência. E a instabilidade é um elemento que se impõe como diferença.

#### **4.5 A recepção depois: pausa no moço a voz da mulher**

Numa auspiciosa estreia na comunidade literária, em meio a apenas uma resenha crítica negativa (Monte Brito), oito claramente positivas<sup>145</sup> e quatro que traziam elogios juntamente com restrições,<sup>146</sup> vimos no início deste capítulo que a recepção de *Água funda* foi descontinuada do campo mais visível do sistema literário. Isso ocorreu em parte pela falta de manutenção de atenção jornalística e especializada dada na sequência, a partir de 1949, na medida em que a autora não publicou outros trabalhos de ficção logo depois; também, e principalmente, pela ausência de inserção em historiografias e outros mecanismos de divulgação em ambientes leitores, como conteúdos escolares e acadêmicos. A título de exemplo, cabe mencionar o volume *Cinquenta anos de literatura*, de Lúcia Miguel Pereira, de

---

145 Críticos que avaliaram a obra positivamente: Nelson Werneck Sodré, Sérgio Milliet, Lúcia Miguel Pereira, Brito Broca, Aires da Mata Machado Filho, Paulo Oliveira Lima, Araújo Nabuco e Roberto Seidl.

146 Críticos que apontaram qualidades e também defeitos: Homero Senna, Alcântara Silveira, Antonio Candido, Álvaro Lins.

1952, e *História concisa da Literatura brasileira*, de 1970, de Alfredo Bosi, em que não há nenhuma menção a Ruth Guimarães.

O desinteresse que se seguiu à obra parece estar ligado ao fato de que aquele acolhimento teria sido feito com certa condescendência dada aos grupos marginalizados por instituições fortemente voltadas para a consagração das já estabelecidas esferas de poder. Dessa forma, ajustando-se ao sistema econômico que concentra renda, tais instituições construíam e alimentavam um discurso de comprometimento com a igualdade ao compartilhar momentaneamente o prestígio, sem se esforçar de forma consistente e contínua na inclusão profunda desses setores da sociedade. Isso se mantém até hoje e vem sendo crescentemente questionado pelos movimentos de direitos humanos, como o movimento negro, os variados feminismos da atualidade e outros. Seria o chamado “tokenismo”, comentado por Audre Lorde (2019a) como sendo pequenas concessões dadas às minorias para que as instâncias de poder não sejam chamadas de preconceituosas. Ruth Guimarães buscava um espaço de legitimação num país patriarcal, recém-saído da escravidão e, portanto, estruturalmente machista, racista e classista. Mas um país que, a despeito de ser assim, nunca se assumiu verdadeiramente como tal, o que define a “neurose brasileira”, segundo Lélia Gonzalez (2019a). Isso pode explicar o fato de, num primeiro momento, Guimarães ter sido considerada por vários críticos a “grande revelação literária de 1946” e depois ter sido deixada de lado.

Estranhamente, a autora de *Água funda* não é citada em nenhuma linha do jornal *Quilombo* de Abdias do Nascimento (2003) e do Teatro Experimental do Negro, criado com o intuito de questionar essa hegemonia racial, com alianças antirracistas<sup>147</sup>. O periódico circulou de forma descontínua de dezembro de 1948 a junho/julho de 1950, com um total de oito exemplares, tendo saído de circulação por falta de recursos. Nesse ínterim, apesar de já estar fora dos holofotes que cercaram a obra em 1946 e início de 1947, *Água funda* ainda teria alguma visibilidade até pelo menos o fim de 1949, quando em 11 de dezembro, Alcântara Silveira (1949) publica um longo depoimento de Ruth no jornal *Letras e Artes*. E, como já dito, uma segunda tiragem de seu livro teria sido anunciada em outubro desse mesmo ano. O que explicaria, então, o fato de a segunda autora negra de ficção do Brasil,<sup>148</sup> a primeira de projeção nacional ainda em campanha de promoção do seu primeiro romance, ter sido ignorada num

---

<sup>147</sup> Abdias, segundo Florestan Fernandes, citado por Munanga, foi quem pela primeira vez, ao longo de sua carreira, trouxe a ideia “de que o Brasil deveria ser consolidado como uma sociedade plurirracial”, em contraposição à ideia anterior de uma sociedade uniracial e unicultural, “construída segundo o modelo hegemônico racial e cultural branco ao qual deveriam ser assimiladas todas as outras raças e suas respectivas contribuições culturais” (Munanga, 2023, p. 91).

<sup>148</sup> A primeira teria sido Maria Firmina dos Reis, com o romance *Úrsula*, publicado em 1859.

periódico especialmente voltado para a afirmação e difusão da imagem e da cultura do negro? Isso pode ser explicado por alguma disputa interna que desconhecemos ou pelo fato de as entranhas do machismo ali serem ainda pouco questionadas, já que o momento é anterior ao ápice feminista da segunda onda.

Chama a atenção o tanto de espaço dado a promover e divulgar concursos de beleza para mulheres negras, como o Rainha das Mulatas e o Boneca de Pixe, legítimas contrapartidas aos famosos concursos de *miss* nos quais predominava a beleza branca. Tais iniciativas, por um lado, ajudavam certamente a combater um aspecto central do preconceito ligado à autoestima, afirmando a não submissão aos padrões de beleza convencionais. Por outro, exploravam a mulher enquanto objeto de desejo ou mesmo em posições artísticas que ela ocupava como atriz, ao passo que o campo da intelectualidade, da literatura, da direção de artes ficava quase totalmente representado pelos homens, com pouquíssimas exceções.

Outra possibilidade seria esse grupo, que confrontou o racismo velado, ter se incomodado com o fato de Ruth ser uma intelectual que, como diz Fernanda Miranda, não sendo do centro, se posicionava ao redor do centro, na medida em que participava do grupo da Baruel, sendo de lá que surgiram os contatos e apoio para a publicação de seu livro. Ou talvez o fato de Ruth não ter marcado na obra o aspecto de negritude do caipira, apesar de ser ela mesma uma caipira negra. É fato que, no romance, o tipo étnico reiterado é o do “caboclo”, do “bugre”, da “bugrada”, da “caboclada” ou da “não branquitude” nos momentos em que Joca fala: “Que bem m’importa? São brancos, por lá se entendam” (Guimarães, 2003, p. 141). Porém, há a referência direta aos escravizados, em especial à escravizada Joana, que não toma a centralidade da narrativa, mas que a contamina pela beira. Convém lembrar novamente a importante afirmação de Fernanda Miranda (2019, p. 93), segundo a qual *Água funda* seria um exemplo paradigmático de obra cuja “tessitura traz à tona a perspectiva do silenciado sub-repticiamente mostrando as ruínas vivas dessa cena, seus resíduos impregnados no presente”. O silenciado a que Miranda se refere é o negro, a mulher negra.

Em torno dessas possibilidades, é certo que os mecanismos descontínuos de valorização dessa obra influenciaram o congelamento de outras edições por um tempo muito longo, motivando uma redução do seu campo de influência. Somente em 2003 houve a segunda edição de *Água funda*, depois de 57 anos.

#### 4.5.1 Um crítico e dois olhares

Chegamos ao ponto de confronto das duas críticas de Antonio Candido, anunciadas no início. Será que, dentre outras instâncias de legitimação que se somam no caminho para a (não) consagração de um trabalho, teria o crítico contribuído, na época de seu lançamento, para o posterior apagamento de Ruth Guimarães como ficcionista, na medida em que fez uma valorização insuficiente do seu primeiro e único romance? Essa hipótese insinua-se pelo fato de ele ser, dentre a crítica especializada que se pronunciou sobre *Água funda*, um dos senão o mais respeitado, principalmente dentro do ambiente formador da universidade. É possível, e essa desconfiança se reforça pela documentação curiosa levantada por Candido ao se debruçar sobre *Água funda*.

Em meio às outras manifestações em jornais já comentadas, o célebre crítico, como dito, havia escrito uma nota de rodapé sobre a obra no *Diário de São Paulo*, em 14 de novembro de 1946. Nela, afirmou que *Água funda* inova “quanto à área e o material nela colhido, não quanto à maneira de aproveitá-lo”. Em outro momento elogiou o estilo<sup>149</sup> e a capacidade narrativa<sup>150</sup> fazendo, no entanto, críticas à composição do enredo<sup>151</sup>. Afirmou que Ruth não soube equilibrar as partes da narrativa ao concentrar-se na história de Joca, na segunda parte, e que o destino seria o personagem mais forte do livro, escrevendo que a obra não seria uma realização literária, mas que encantou, sendo uma promissora estreia.

Em 2003, o crítico é novamente levado a apreciar o livro, já que é convidado a prefaciar a sua segunda edição. Contou que não se lembrava da crítica que teria feito cinquenta anos antes, mas que teria guardado uma boa impressão da primeira leitura. Pois bem, Candido na sua segunda apreciação não se limitou a considerar a obra de Ruth segundo seus critérios iniciais mais rígidos do que seria uma obra de boa qualidade, e que ele chamou de “realização literária”. Aqui, sobraram elogios. Ele inclusive ressaltou o valor composicional da obra, elemento anteriormente criticado. Comentou a técnica complexa de composição, “rica em elipses, em saltos temporais, em subentendidos” (Candido, 2003, p. 7), tratamentos a princípio soltos que

---

<sup>149</sup> “estilo expressivo e vivo, muito adaptado aos movimentos da narrativa e dotado de uma bela faculdade de síntese”

<sup>150</sup> “(...) uma narrativa igualmente feliz, muito animada e bem dirigida, que prende a atenção sem esforçá-la”.

<sup>151</sup> “Terminada a leitura, ficamos com a impressão de que a sra. Ruth Guimarães possui duas qualidades básicas do ficcionista, - estilo e capacidade narrativa, - falta-lhe uma outra, porventura mais importante: composição. Por isso, essa boa escritora, essa esplêndida narradora não é uma boa romancista”.

revelam por fim coerência e verossimilhança. Ele chamou a atenção para a linguagem elaborada, ao mesmo tempo espontânea e estilizada.

No que diz respeito aos personagens, Candido revelou depois uma maior capacidade de apreensão da proposta de Ruth ao perceber o personagem masculino Joca como alguém que se apresenta fortemente pelo olhar da mulher Curiango e não de forma autônoma como tinha indicado anteriormente. Não o teria feito de forma explícita, mas sugeriu essa ligação estruturante ao apresentar dessa vez o “par Joca e Curiango”, o “par central”.

Também essa crítica tardia indicou o que pode ser considerada a grande potência da obra: “a comunicação das esferas, do real ao fantástico” (*ibidem*, p. 9), a criação de uma voz que “penetra todos os refolhos das pessoas e do mundo e, ao deixar suspensa a possibilidade do fantástico explicar o real, assegura, ao mesmo tempo, a integridade deste” (*ibidem*, p. 9). Essa “suspensão” indica uma mudança de interpretação consistente no crítico que antes afirmara que o destino seria o personagem central da história para depois trazer a indicação ambígua quanto ao papel do fantástico na obra, do destino selado por forças ocultas.

É essa “suspensão” e suas implicações no terreno “racional”/“irracional” do romance que iluminaram a presente interpretação da obra à luz da desrazão, guiando-nos no enquadramento dessas vivências de perda da “razão” que envolvem o enredo, sem taxá-las de “loucura”. Na sua primeira crítica, Candido (1946) usou esse termo de modo enfático: “Loucos são os dois personagens principais do livro”. Já no prefácio, não o fez, percebendo que em nenhum momento a voz que narra fecha um diagnóstico pautado na ciência ocidental, chamando as crises de Joca de “ataques”, “acesso”, “estupor”, sua condição de “fronteiriço”, “caso perdido”, “enluarado”, e usando o termo “abobada” para falar de Sinhá. Nessa rede de influências, a conclusão de Candido nos anos 2000 sobre a voz que narra foi perfeitamente de acordo com sua afirmação arguta sobre o caipira de Bofete. A frase “ao deixar suspensa a possibilidade de o fantástico explicar o real, assegura ao mesmo tempo a integridade deste” se conectou perfeitamente com fantástico e real se combinarem “sancionando em conjunto, a validade do ato” (*idem*, 2010, p. 212).

Tais apreciações ampliam o alcance do romance aos olhos dos leitores, abrindo portas para um resgate caloroso e crescente da obra *Água funda* no presente século. É de se indagar se em sua primeira crítica, ao contrário, teria influenciado o leitor de forma limitante reduzindo uma série de aspectos e tensões que estavam lá, mas que ele não teria conseguido ver. É certo que, logo de início, ele emprestou muito de sua sensibilidade na reafirmação do elemento lírico na obra, da linguagem, do tom, da capacidade de síntese de Ruth Guimarães. Porém, junto de outros críticos, incomodou-se com a sua urdidura fragmentária, móvel, escorregadia;

principalmente, reduziu a significação das trajetórias dos personagens a uma marcha “para a sua tragédia com inflexível precisão” e, como vimos, considerou o “destino” o “personagem mais forte do livro”. Dessa forma, Antonio Candido talvez tenha emprestado a sua voz de grande autoridade para, em 1946, ajudar a minimizar por um longo tempo uma grandeza na obra *Água funda* que, em 2003, pôde enfim vislumbrar contribuindo imensamente para o seu resgate tardio.

Ruth Guimarães foi homenageada em uma programação paralela à Festa Literária Internacional de Paraty (Flip) 2017, feita pelo Instituto Silo Cultural de Paraty, quando seus idealizadores montaram uma grande exposição aberta ao público, dentro do projeto intitulado “Assim na Serra como no Mar”, que propunha reunir na sua sede um intelectual de alma caipira, como é o caso de Ruth, e elementos da cultura caiçara. A exposição trazia a coleção completa dos 45 livros publicados até então pela autora, além de vídeos, áudios e fotos, incluindo uma roda de conversa com o educador e escritor Severino Antônio e o ator Lázaro Ramos, com mediação do filho de Ruth (o também escritor Joaquim Maria Botelho). O “Casarão Ruth Guimarães”, como foi chamado durante os quatro dias da Festa Literária, recebeu mais de quatro mil visitantes.

Desde então, muitos avanços ocorreram na revalorização de *Água funda*. Em 2018, uma terceira edição, muito bem cuidada, foi lançada pela Editora 34, mantendo o prefácio de Candido e inserindo no posfácio outros enxertos da crítica aqui analisada. Em 2019 foi defendida a primeira tese de doutorado sobre romancistas negras brasileiras na Universidade de São Paulo, na área de estudos comparados. Ela tem em seu *corpus* um apanhado de oito romances de autoria negra, e *Água funda* compõe o conteúdo de análise. Esse estudo foi, no mesmo ano, lançado também em formato de livro pela editora Malê e deu a sua pesquisadora, Fernanda Miranda, o Prêmio Capes de teses de 2020, na área de Linguística e Literatura. Apesar da pandemia, 2020, centenário de nascimento da escritora, trouxe outras diversas conquistas para o romance e sua criadora. Além de reedições póstumas de livros, como *Contos negros* e *Contos índios*, *As mães na lenda e na história*, e uma segunda edição de seu *Os filhos do medo*, muitos encontros virtuais acolheram estudiosos para debater a sua obra e diversos artigos sobre ela apareceram em jornais eletrônicos ou impressos, como revista *Galileu*, *Quatro Cinco Um*, revista *Cult*, *BBC News Brasil*, *Folha Ilustrada* e *Folha Uol*, entre outros. Por fim, a conquista mais recente e de grande impacto na legitimação de seu trabalho foi o reconhecimento dentro da Universidade de São Paulo ao colocá-la em sua lista de dez livros obrigatórios para as provas do vestibular Fuvest em 2025.

Se a instabilidade pulsa nas escolhas temáticas e estruturais do livro de Ruth Guimarães, essa mesma flutuação esteve também em sua crítica, que oscilou entre pousar o olhar em um ou outro elemento, entre minimizar parcialmente, ignorar ou engrandecer o seu impacto.

#### 4.6 Vertigem e flutuação

No romance *Água funda*, temos idas e vindas no tempo cronológico e nas perspectivas narrativas, provenientes de uma fonte tão presente quanto indefinida e embaladas por uma linguagem ao mesmo tempo culta e popular. Pelo sopro do cósmico e do humano, somos colocados diante da trajetória aparentemente desconexa de dois casos de fragmentação psíquica: uma mulher, Carolina, e um homem, Joca, na confluência com múltiplas rotas do povo e de seus senhores. Essa mulher contrariou sua fixação estável, pesada e endurecida na terra de origem, saindo de lá para uma aventura vaga, lúcida e iludida pelo amor, no fim retornando à terra natal, a qual percorre andante, leve e lunática até morrer e nela se desintegrar ou reintegrar-se. Esse homem autônomo e instável foi instado a contrariar sua tendência a certa mobilidade com tropeiros e pequenos trajetos em seu carro de boi, fixando-se como marido e pai, e sofrendo ataques crescentes, intensificados pelo enclausuramento do emprego, para retornar enfim a um comportamento errante e radicalizado rumo a paisagens desconhecidas, do outro lado da serra. Essa justaposição na obra, compartilhada pela narradora, sugere o imbricamento de ambos os desajustes num significado comum: diante do problema, tensionado a um nível insuportável, vem a ruptura da estrutura psíquica, o que, a um só tempo, prende a pessoa numa perspectiva marginal e a liberta do embate com as pulsões da vida, do amor, do medo e da morte – ruptura embalada, de forma descontínua e paradoxal, pelas determinações históricas e geográficas, pelo livre arbítrio e pelo destino.

Estas coisas aconteceram em qualquer tempo e em qualquer parte. O certo é que aconteceram. E, como sempre se dá, ninguém aprendeu nada do seu misterioso sentido (p. 13).

A epígrafe do livro aqui lembrada enfatiza a experiência narrada como algo que, apesar de se alimentar do tempo histórico, vai além, justificando a ausência de datas precisas no texto (qualquer tempo/ qualquer parte). Assim, a circularidade da vida é posta, mas não uma circularidade fechada, perfeita. Carolina vai e volta, Joca vem e vai, transformados e transformando: “Antigamente isso aqui não era assim. Quero dizer, era e não era” (p. 15).

A oferta desumana do trabalho a Mané Pão Doce, para abrir estrada no sertão, escravizando-o pela cilada do contrato, que o legaliza em tempos de alforria, é a mesma tirania que açoitava o negro cativo cinquenta anos antes. O cachorro Biguá é um e é muitos. Por isso, a imagem da espiral<sup>152</sup> ajusta-se bem a esse olhar. Ambos, Carolina e Joca, dão giros pela experiência mundana, numa espiral que os afasta da consciência controlada e controladora e os aproxima do campo do mistério (*ninguém aprendeu nada do seu misterioso sentido*). O banho na chamada “loucura” ou “desrazão” é, no fim das contas, um mistério da medicina, um mistério da psicanálise, um mistério da espiritualidade e da religião – mistério da paz e da dor. A mulher enfim pausa e permanece naquela terceira margem rosiana com tranquilidade até ser levada pelo rio abaixo, rio afora, rio adentro, o rio (Rosa, 1994, p. 413).<sup>153</sup> O homem sai e se afasta e volta, na alternância de esforço e descanso, de angústia e serenidade, à direita e à esquerda do limiar, qual o pai que rema nessa mesma terceira margem de Rosa, por vezes fugindo de soldados e de jornalistas em lanchas persecutórias, por vezes amarrando a canoa “em alguma ponta-de-ilha, no esconso” para dormir o seu tanto. Essa sugestão de aproximar Joca e Carolina, do ponto de vista da temática, ao posterior conto de Guimarães Rosa, de 1962, se faz pela presença continuada da água no romance, especialmente da água conectada ao rio: rio físico e não físico. Do rio físico temos a presença constante, ainda que não nomeada, receptáculo de todos os seus menores tentáculos, ribeirões, regatos, riachos, igapós: “[Olhos D’água] É um borbulhar de *nascentes* de água boa, lá para o lado de onde desce o *ribeirão*” (p. 32). E, claro, a presença do rio, ou da água que flui para ele, também se insinua fortemente enquanto representação da alma humana e seus caminhos.<sup>154</sup>

A voz no romance de Ruth Guimarães termina dizendo:

Ê mundo errado!... / Bom. Não sei não. Não sei... Deus sabe o que faz, e a gente não sabe o que diz. / Cala-te, boca! / Se aconteceu, é porque era bom que acontecesse (p. 181).

---

152 Fernanda Miranda (2019), inspirada pela sugestão da espiral em *Água funda*, criou o conceito “*spiral plantation*” que aplica aos romances de autoras negras brasileiras por ela analisados.

153 O trecho inteiro: “Mas então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio afora, rio adentro – o rio” (Rosa, 1994a, p. 413).

154 “A culpa foi de sinhá, porque sinhá, essa foi como *água que parou*. De boa que era virou *igapó*? Enquanto está quieto, muito bem. É verde e podre, mas não faz mal a quem passa. Mas se alguém mexe com ele, aí...” (p. 44).

“Sinhá parou à beira da *água corrente*. Virou *igapó*. E quando ninguém esperava mais nada dela, um dia, por seu mal, se atirou na *correnteza*” (p. 57).

“A gente passa nesta vida, como canoa em *água funda*. Passa. A água bole um pouco. E depois não fica mais nada. / E quando alguém mexe com *varejão no lodo* e turva a *correnteza*. Isso também não tem importância. / Água vem, água vai, fica tudo no mesmo outra vez” (p. 64).



Com essa água transbordante, às vezes correnteza, às vezes parada, Ruth Guimarães não se calou, como cabia à mulher, especialmente à mulher negra, na sociedade fortemente patriarcal e de herança escravocrata da primeira metade do século XX. Nesse pioneirismo, Ruth constrói uma voz que se identifica com um aspecto importante de sua formação, enquanto parte e receptáculo da consciência coletiva. É uma voz de mulher que se dirige ao homem (o moço) e que, nesse diálogo, se materializa e se conecta a outras tantas mulheres. De seu lugar no mundo, que é quase um não-lugar, um lugar de exclusão e silenciamento, tanto como cidadã quanto na literatura, essa voz abre um espaço potente e raro, diverso das outras tantas conquistas masculinas da época. O espaço do instável, do incerto, da água que escorrega e molha e que, pressionada, escapa pelos lados, fluindo: “porque a água é a mãe da gente e o fogo é o pai”.<sup>155</sup>

---

155 “Na Fazenda Campestre (Sul de Minas, 1929) os tabaréus ralhavam, quando alguém cuspiu no fogo. ‘Não presta’, diziam. ‘Seca o cuspo’. E algum outro completava: ‘Não presta cuspir na água nem no fogo, porque a água é a mãe da gente e o fogo é o pai’. Vestígios prováveis da ciência do tempo de Plutarco, que considerava o fogo – elemento masculino, e a água – o elemento feminino, geradores de todas as substâncias” (Guimarães, 2020c, p. 28).

## 5 CONCLUSÃO: A VOZ E SEUS CAMINHOS

### 5.1 Convergências e dissonâncias

Escolhidas, a princípio, com algumas características comuns e outras díspares, as três obras de autoria feminina deste *corpus*, na medida em que o estudo avançava, foram revelando outras convergências e dissonâncias antes impensadas, e elas serão aqui expostas, no sentido de conduzir uma reflexão de alcance um pouco mais geral, no estabelecimento e continuidade de sua projeção. De partida, como já adiantado, sua escolha se deu por um lado por serem todas de autoria feminina, por terem sido parcialmente aceitas, por trazerem questões de gênero em ebulição, tendo sido escritas em momentos históricos de grande proximidade, em torno da conquista do voto feminino, e em áreas delimitadas dentro de uma mesma região do Brasil, o Sudeste. Dessa maneira, estão todas numa região de grande desigualdade em relação ao resto do país, na medida em que absorve a mão de obra dos cantos empobrecidos, valendo-se de sua precariedade para intensificar a exploração capitalista, criando tensões culturais além da econômica. Por outro lado, foi proposital tanto a adoção de obras com contraste geográfico dentro dessa região, quanto a diversidade da origem social de suas autoras, refletindo-se em particularidades linguísticas e temáticas. Gilka Machado e Patrícia Galvão refletem a experiência de grandes capitais, tanto no Rio de Janeiro, que acolheu maiores liberdades e quebra de tabus sexuais, quanto em São Paulo, que impulsionou o questionamento da desigualdade operária. Ruth, por sua vez, aborda a vida caipira no Vale do Paraíba mineiro, a partir do olhar de uma habitante local com certa entrada nos círculos literários privilegiados da cidade de São Paulo, possibilitando a integração de popular e erudito.

É preciso diferenciar os momentos históricos em que cada obra eclodiu, apesar de sua proximidade, já que foi um momento de muitas mudanças. *Meu glorioso pecado* e *Parque industrial* vieram ao mundo no entreguerras e após a primeira fase do Modernismo nas letras e artes. Tendo nascido em 12 de março de 1893, Gilka Machado era dezessete anos mais velha do que Patrícia Galvão (de 9 de junho de 1910), o que já implica uma diferença geracional, justificando, em parte, a tendência da poeta carioca em manter uma identificação maior com as velhas formas artísticas, enquanto Galvão seria, até o fim de sua vida, uma firme combatente do espírito de renovação nas artes. O livro de Gilka Machado (1928) é anterior à queda da bolsa de valores e à Revolução de 1930, enquanto *Parque industrial*, escrito em 1932 e lançado em dezembro desse mesmo ano, é uma obra produzida e divulgada durante o governo provisório

autoritário de Vargas, refletindo profundamente essa transição para uma conjuntura política e econômica que romperia com as velhas estruturas.

Já *Água funda*, escrita a partir do início dos anos 1940 e lançada em 1946, circulou logo após outros dois marcos históricos ocorridos em 1945. No contexto internacional tivemos o fim da Segunda Guerra Mundial, em que tropas brasileiras participaram no último ano de combate junto aos aliados. No contexto nacional, como resultado, houve a realização daquela que é considerada a primeira eleição direta para presidente verdadeiramente democrática, sendo a primeira que incluiu o voto das mulheres alfabetizadas. No entanto, sabemos que a escrita desse romance ainda se deu dentro de uma ditadura com tendências fascistas e com a guerra em curso. Também há uma diferença geracional que separa Ruth Guimarães, nascida em 13 de junho de 1920, de suas predecessoras, na medida em que ela é dez anos mais nova do que Galvão.

#### 5.1.1 Autoria: ambição juvenil e desistência veterana

Entre as características compartilhadas pelas três autoras, uma que chama atenção é o fato de todas terem publicado seus primeiros livros muito jovens (Gilka e Pagu com 22 e Ruth com 25 anos), sendo que os dois romances analisados, *Parque industrial* e *Água funda*, são obras de estreia. Todas tiveram um impacto considerável quando foram lançadas. No entanto, Gilka Machado foi a única que manteve a atenção crítica voltada para o seu gênero de estreia por mais tempo, visto que, incluindo o primeiro livro, publicou cinco volumes de obras inéditas ao longo de uma carreira de poeta que se prolongou por 22 anos, sem contar o volume *Velha poesia* (1968), que viria na velhice, depois de uma pausa de trinta anos sem publicar nada. Depois desse trabalho da maturidade, o derradeiro, viveria ainda doze anos até falecer, ganhando mais um prêmio pelo conjunto da obra em 1980 (Prêmio Machado de Assis), mesmo ano de sua morte.

Como vimos no Capítulo 2, a indisposição que ela teve em fazer circular *Meu glorioso pecado* (seu quarto livro) entre seus pares, desencorajando suas resenhas críticas na imprensa, seria contrabalançada pelo fato de ter vindo, diferentemente das duas outras obras do *corpus*, junto do lastro da atenção anteriormente conquistada pela poeta, o que impulsionaria suas vendas. Os holofotes gerados pelo prêmio que Gilka recebeu como “a maior poetisa do Brasil” (*O Malho*), cinco anos depois, certamente ajudariam a continuidade da projeção desse livro no futuro, assim como o quinto livro que lançou, *Sublimação* (1938), mesmo levando em conta que nele boa parte da energia condensada no erótico tenha sido canalizada para outras buscas.

Ainda assim a “Cigarra de fogo” desistiria da carreira, do desgaste que ela trazia, deixando de compartilhar seus poemas, mesmo sem nunca ter deixado de escrever como algo privado e necessário para sua vida. Inclusive, recusou o convite feito por Jorge Amado para, com seu apoio, participar da primeira votação concedida para mulheres na Academia Brasileira de Letras, em 1977, que acabou elegendo Rachel de Queiroz. Sabemos que tal desânimo foi influenciado, principalmente, pela combinação da carência econômica, que a levou a ter outras prioridades, e pelo desgosto diante da forma problemática com que sua liberdade de abordar o erotismo foi recebida, incluindo os preconceitos voltados a seu gênero, sua “raça” e sua classe, agressivos e desrespeitosos.

Essa desistência certamente influenciou o apagamento de sua presença nos desdobramentos literários da segunda metade do século. Porém, independentemente da paralisia da produção e empenho de autopromoção da própria autora, as obras lançadas já estavam lá, já tinham sido divulgadas, comentadas, lidas. Elas já possuíam existência própria. A pergunta que se impõe é: por qual motivo as instituições dedicadas à valorização literária, como escolas, universidades, centros de estudo e pesquisa, não tiveram, de forma consistente, interesse em registrar e manter viva uma obra como *Meu glorioso pecado*, por exemplo? A presença desse trabalho na vida cultural continuou consideravelmente apagada, apesar do movimento de resgate de Gilka Machado ter se iniciado em torno da década de 1980, como vimos anteriormente. A vinda da edição de 1978, *Poesias completas*, e, em 1980, do louvável prêmio Machado de Assis, e a circunstância mediática da morte de sua autora geraram novas resenhas críticas e apreciações relevantes sobre ela, como o elogioso artigo de Carlos Drummond de Andrade, já comentado. Mesmo assim, pouquíssimo depois, em 1982, um livro de poemas vem à luz apresentado como sendo “o 1º livro todo de temática erótica escrita por mulher no Brasil”,<sup>156</sup> sem mencionar *Meu glorioso pecado*. Isso aconteceu com *Magma*, editado por Massao Ohno, premiado pela Academia Brasileira de Letras, e assinado por uma das “filhas” de Gilka na poesia erótica, Olga Savary. Isso nos faz acreditar que nem a poeta

---

156 No livro *Haikais de Olga Savary*, na biobibliografia que consta no fim, temos: “No mesmo ano sai *Magma*, Massao Ohno/ Roswitha Kempf Editores, saudado pela imprensa e pela crítica como o 1º livro todo de temática erótica escrita por mulher no Brasil, Prêmio Olavo Bilac 1983 da Academia Brasileira de Letras” (Savary, 1986, p. 122). Em outro livro, *Berço esplêndido*, de 1987, o posfácio assinado por Joyce Carlson-Leavitt (2001, p. 99), da Universidade de Nova York, reproduz essa crença: “No mesmo ano o mundo literário foi surpreendido pela publicação de *Magma*, o quinto livro de Savary e o primeiro todo em temática erótica escrito por uma mulher no Brasil”.

nem o editor tivessem conhecimento ou consciência da igual natureza de *Meu glorioso pecado*, lançado 54 anos antes.<sup>157</sup>

Se era desconhecimento, isso problematiza a noção de interação cultural no que se refere à participação de *Meu glorioso pecado* em uma construção coletiva. A própria Olga parece nunca ter se pronunciado como influenciada por ele, afirmando até a velhice ser ela a pioneira nesse quesito.<sup>158</sup> Isso nos indica a triste possibilidade dessa contribuição giliana ter sido irrelevante na continuidade do tratamento erótico de autoria feminina que se seguiu, pelo menos no que se refere a Olga, alguém de grande importância nessa busca. Se não era desconhecimento e sim uma interpretação discordante, acreditando não ser *Meu glorioso pecado* um livro concebido inteiramente com poemas eróticos, a análise da concepção geral que atravessa o livro (feita no Capítulo 2 desta tese) propõe uma revisão nesse sentido. O erotismo vibra em todos os poemas, em alguns de forma mais evidente, em outros um pouco menos, mas impulsionados conjuntamente pela atração sexual, em relações mais circunstanciais na primeira parte e coladas ao sentimento de amor verdadeiro na segunda parte.

Seguindo essa reconstituição, percebemos que o caso de Gilka, dentro do conjunto de autoras aqui analisadas, foi o mais prolongado exemplo de vida literária no que se refere ao gênero lançado em sua estreia, e ainda assim aspectos importantes de sua poesia foram sujeitos a apagamento a longo prazo. Isso aponta para um aspecto dificultador na visibilidade de *Parque industrial* e de *Água funda*, pois as romancistas estreantes quase não poderiam contar com outras oportunidades de crítica de sua trajetória romanesca, já que tiveram dificuldades ou desinteresse, talvez, em seguir produzindo outros romances, o que não invalida o fato de terem cravado, nos anos de seus lançamentos, a existência autônoma de suas obras singulares. A

---

157 Por provável desconhecimento, Savary também desconsiderou o lançamento de *Rapsódia rubra*, de Colombina (Yde Schloenbach), em 1961, na cidade de São Paulo. Schloenbach, claramente acompanhando a maior audácia de sua contemporânea, Gilka Machado, já produzia poemas eróticos dispersos, desde *Vislumbres* em 1908, o que atestam versos do soneto “Veneno”: “No sanguíneo cristal dos teus lábios ardentes, / a paixão esbraveja em rubra labareda; / é a taça que contém um filtro que embebeda / e oculta no seu mel venenos inclementes (Colombina, 1987, p. 37)”. Ela mesma só assumiu a liberdade de lançar um livro todo voltado ao tema erótico mais tarde, em 1961, ainda assim antes da poeta paraense. No seu caso, não admira que permanecesse na sombra, pois amargou a falta de divulgação, tanto no lançamento de seus dezoito livros de poemas ao longo da vida quanto ainda hoje (Cavalheiro, 1987).

158 O texto sobre Olga Savary, publicado na ocasião de sua morte, no blog *Letras in.verso e re.verso*, sem assinatura, registra essa atitude: “*Magma*, publicado em 1982, foi o primeiro livro de poesia erótica escrito por mulher no Brasil, feito que ela própria sempre não deixava de sublinhar em suas entrevistas, e com o qual ficou reconhecida. [...] Olga Savary assim se define: ‘Sou um ser erótico. Gosto disso’. Na entrevista que concedeu a Clauder Arcanjo na revista *Papangu*, em maio de 2007, a poeta completa que considera ‘um elogio reconhecer meu pioneirismo em escrever poesia erótica, a atitude audaciosa de publicar *Magma* e *Carne viva*. Até porque erotismo é fundamental, erotismo é o divino no humano, erotismo é vida” (Olga Savary, 2020).

pergunta feita anteriormente permanece: o que levou ao predominante descaso futuro com tais criações?

É importante lembrar e relativizar a sustentação da informação anterior, de que as romancistas, de certa forma, deixaram de investir nesse gênero específico. Patrícia, como vimos, voltaria sim a publicar apenas mais um romance em sua vida, que, infelizmente, foi relativamente curta, prolongando-se somente até 1962. Apesar de ter tido menos atenção jornalística, é um romance de grande relevância, muito diferente do primeiro. Também é importante notar que Galvão não o fazia sozinha, como é de praxe, mas em parceria com o marido Geraldo Ferraz, em 1945, doze anos depois de sua novela proletária. Essas mudanças indicam uma necessidade profunda de reorganização das forças criativas daquela Pagu de 1932/33, quando aplicadas em outro contexto. A fragmentação de estilos, tratamento e referências adotada em *Parque industrial* se converterá em uma fragmentação autoral em *A famosa revista*. No entanto, após essa segunda intervenção, Patrícia não mais publicou romance em vida.

Ruth Guimarães, por sua vez, que felizmente viveu bastante, até 2014, chegou a anunciar, aqui e ali, em depoimentos e entrevistas, que estaria escrevendo um novo romance,<sup>159</sup> mas nada que tenha se materializado numa publicação. Fez tentativas mas não finalizou nenhuma delas. Porém, em termos de ficção em prosa, além das crônicas,<sup>160</sup> publicou um livro

---

159 Em 21 de dezembro de 1947, ela concede entrevista para Yvonne Jean, em *A revista da Semana*, logo após o lançamento de *Água funda*. Ruth compartilha sua vontade de prosseguir com o romance: “Tentarei fugir, desta vez, ao gênero regional, explicou. Se não conseguir o que quero, atirarei o livro ao fogo. Não seria, aliás, a primeira vez. Já queimei trezentas páginas porque não me satisfaziam. Isso não tem a mínima importância. O que é importante é que a gente esteja de acordo consigo mesma, não acha?”.

Em entrevista gravada para Alexandre Marcos Lourenço, em 29 de agosto de 2008, na residência da autora em Cachoeira Paulista, ela diz: “Já escrevi romance de duzentas páginas e joguei fora porque não me satisfiz”. Mais adiante comenta: “Tem um livro que estou escrevendo, faz tempo que estou escrevendo. Chama-se: *Um tal de Zé*. Um romance, mas um romance do comportamento do povo valeparaibano” (material compartilhado pela família). Esse mesmo romance é comentado na biografia feita por seus filhos Júnia e Joaquim: “[viveu muito] Mas achava que iria viver para sempre. [...] para terminar o seu segundo romance que se chamaria *Um tal de Zé*” (Botelho; Botelho, 2022, p. 77). “Tinha, Ruth, um segundo romance em rascunho, *Um tal de Zé*. Quem seria esse Zé? Zizinho, talvez, mas a parte do conteúdo já pronto desmentia a suposição, porque os relatos nada tinham que ver com ele. Zé Inácio, quem sabe, mas as histórias extrapolavam a experiência que ela tivera com o moleque. Esse tal de Zé poderia ser a figuração de vários Zés, vários Ninguéns que ela queria registrar. Não esclareceu para nós, porque estava certa de que terminaria o livro. Não tinha pressa de morrer, pois tinha muita coisa a fazer, portanto entregaria o livro pronto e aí todo mundo entenderia. O livro, hoje, continua incompleto. Vai ficar incompleto, porque não há talento igual ao dela para completar o trabalho, depois de sua morte. Quem se atreveria?” (*ibidem*, p. 341).

160 Três são as publicações em livro de suas crônicas: 1) *Crônicas valeparaibanas*. São Paulo: Centro Educacional Objetivo/Fundação Nacional do Tropeirismo, 1992; 2) *Marinheira no mundo* (crônica). In: *Crônicas da UBE*. Organização: Marcelo Nocelli. São Paulo: Pasavento, 2014; 3) *Marinheira do*

de contos chamado *Contos de cidadezinha*, editado em 1996 pelo Centro Cultural Teresa Dávila, de Lorena, no interior de São Paulo. Isso, cinquenta anos depois de sua estreia na ficção e num contexto menos privilegiado do mercado de livros, gerando, como consequência, uma atenção jornalística menos visível do que *Água funda*. A informação de que o livro teria reunido contos “que havia escrito na juventude (alguns inclusive publicados em jornais como o *Correio Paulistano*, entre os anos de 1956 e 1959)”, fazendo “retoques e acréscimos” (Botelho; Botelho, 2022, p. 330), convida-nos a indagar o porquê de terem esperado tanto tempo para sair em livro, sugerindo que uma autoexigência muito grande teria se imposto aos projetos literários independentes de Guimarães, o que se insinua em um depoimento dado pouco depois de sua estreia com *Água funda*:

Presentemente tenho um ensaio sobre o diabo, no prelo, chamado *Os filhos do medo*, um livro de histórias para crianças, engavetado, um livro de poesias, idem, e mais quatro ou cinco capítulos de um romance, que cada dia acho mais sem graça. E mais alguns contos, entre eles o já publicado conto longo, ou novela – “Os castiçais de Santo Antonio” [...]

[...]

[...] sem dúvida sei o que quero e o que não me parece clara é a maneira de atingir o fim. Assim, há certa massa confusa de sentimentos, de percepções, e não alcanço bem como realizar-me.

[...]

Eu já repeti uma porção de vezes que quero escrever sempre e morrer de velha. E se repito dessa maneira, com essa ênfase, com esse medo de querer convencer, não é que queira convencer disso a ninguém, mas a mim mesma. Não estou muito certa de o conseguir, pois quero escrever sempre, mas cada vez melhor, e quero ser sincera e firme e honesta. Talvez não tenha talento suficiente para chegar ao fim. Tenho boa vontade, vocação, o que não basta. Estou estudando duramente, o que também não basta. E como uma das personagens do meu *Água funda*, sou teimosa e dura como as mulas velhas e talvez isso também não baste.

Prefiro a prosa e estou escrevendo em prosa muita coisa. É cedo para mencioná-las. Quando puder fazê-lo bem, tentarei o romance (Silveira, 1949).

Esse foco na reconstituição do prolongamento das contribuições poéticas e romanescas das três autoras em vida não diminui o fato de as romancistas terem se aventurado em outros gêneros de escrita literária e jornalística, com uma produção exuberante em quantidade e qualidade, como a tradução, a crítica ou ensaio, a crônica, o jornalismo cultural, o teatro, a

---

*mundo*: crônicas. São Paulo: Primavera, 2023, lançado pelos herdeiros de Ruth Guimarães em 12 de outubro na Festa literária Internacional da Mantiqueira (Flima), este último reunindo crônicas que a autora publicou em São José dos Campos, na *Revista do Globo*, de Porto Alegre, e em jornais como *Folha de S. Paulo* e *Estado de S. Paulo*.

autobiografia (no caso de Pagu) e o folclore (no caso de Ruth).<sup>161</sup> Porém, no gênero romance, não quiseram reinvestir ou não tiveram coragem de dar continuidade consistente à façanha de sua estreia, como acontece normalmente numa carreira literária que se inicia na juventude. Isso é algo que suscita reflexão.

Não é absolutamente o caso de considerar inferiores esses outros gêneros por elas adotados, mas ajuda na reflexão lembrar que essa desconstrução de nossa tradição viria depois. Na primeira metade do século XX, como impulso herdado do século XIX, havia uma maior valorização da autoria tanto na poesia (particularmente na década de 1920) quanto no romance, que seria eleito o gênero por excelência da década de 1930, na investigação brasileira de crítica social. O romance então seria ainda visto como uma construção mais ambiciosa em termos de estrutura e fôlego, em detrimento do conto e especialmente da crônica. Isso, apesar de a obra ficcional e os ensaios de Edgar Allan Poe, desde o século XIX, terem afirmado, na defesa do conto, as mesmas vantagens que a concentração confere à poesia, questionando a prevalência de produções estruturalmente longas. Grandes escritores, como Machado de Assis, investiram muito de seu talento em belíssimos exemplos do gênero. A crônica, por sua vez, só ganharia *status* mais tarde, quando a obra de Rubem Braga e de outros de talento chamaram a atenção, por caminhos díspares, para a sua equiparada profundidade e alcance. O teatro, apesar da preponderância conquistada nos anos 1950/60 por sua maior penetração nas multidões, seria igualmente apequenado, como atesta outro de nossos grandes romancistas, reagindo à informação de que o projeto literário do mineiro Fernando Sabino era, naquele momento, transformar um conto em uma peça de teatro: “Não faça biscoitos: faça pirâmides”,<sup>162</sup> foi a reação de Guimarães Rosa, deixando seu amigo bastante incomodado. Já a tradução seria somente alçada a uma criação plena de autoria com o trabalho do pensador Haroldo de Campos e sua teoria da transcrição, lançada em 1962 e complementada em 1985. Algo parecido com o fenômeno da tradução, de certa forma, ocorria também com o jornalismo cultural e mesmo com o ensaio, cuja natureza comum está na dependência de existirem em função das obras autorais, colocando-se assim em certo patamar de subordinação.

As circunstâncias expostas revelam-nos a grande ambição e coragem das nossas autoras estreantes. Elas não se intimidaram quando, muito jovens, escolheram os respeitados gêneros

---

161 Tal exuberância manteve a presença das autoras nas páginas de jornais e outras manifestações culturais, inclusive diversos livros, o que, de certa forma, ajudou a diminuir o esquecimento de suas estreias.

162 O diálogo telefônico entre Fernando Sabino e Guimarães Rosa, pouco antes de Rosa falecer (1967), foi material de reflexão pelo cronista mineiro em “Biscoitos e pirâmides”, crônica publicada no livro *O fim dá certo*, de 1988 (Bernardo, 2023).



dentro dos quais dariam vida às suas criações, aqui analisadas. A mesma alegria provocada por sua audácia converte-se em tristeza diante da desistência poética no contexto profissional feita pela madura Gilka Machado. E se transforma em receio diante da possibilidade de que o prevalente deslocamento dado pela pena de Patrícia Galvão e Ruth Guimarães para outros gêneros em sua carreira posterior, depois de constatada a aceitação parcial de seus romances, tenha se dado não por uma escolha livre mas pelo medo de não conseguirem se afirmar devido à inadaptação de suas obras aos critérios falocêntricos do que seria considerado um grande romance ou um grande conjunto de poemas – possibilidade especulativa, mas sugerida por Virginia Woolf no contexto inglês dos anos 1920. Segundo ela, as escritoras mulheres que começaram a se inserir no ambiente literário profissional na Grã-Bretanha teriam assumido o romance não por sua respeitabilidade, mas, pelo contrário, por sua desvalorização. A insegurança e a marginalização da mulher a levavam a tentar sua inserção literária exatamente num gênero tido como menor, no século XVIII, o caso do romance em sua formação, evitando assim uma resistência ainda maior do mundo masculino e podendo conquistar retornos financeiros a diminuir sua dependência, pela grande aderência popular do gênero, o mesmo motivo de seu inicial descrédito.

Uma virada faria com que essa desconsiderada forma de escrita se impusesse como algo de peso social na ascensão da burguesia, tornando Jane Austen e Charlotte Brontë exemplos de alta absorção literária na modernidade. A maior aceitação popular das grandes narrativas continua valendo ainda hoje, pelo menos dentro do universo da escrita. Fora desse universo, ele perde para os gêneros cinematográficos e televisivos, absorvidos pelo *streaming* e redes sociais, e para a oralidade musicada ou ritmada nas rádios, *slams* e outras manifestações. Na virada para o século XXI, intensificou-se, de forma similar, uma mudança de respeitabilidade no trato com práticas literárias anteriormente descentradas, afetando positivamente as posteriores escolhas de Patrícia Galvão e Ruth Guimarães, independentemente de elas terem sido assumidas com desapego, valorização antecipatória ou pelo mesmo medo atribuído às escritoras inglesas vitorianas, aliados à necessidade de ganhar dinheiro com literatura.

Tal necessidade econômica deu-se com Guimarães, que trabalhou para inúmeras instituições, como a editora Cultrix, recebendo encomendas de biografias, dicionários e outros temas,<sup>163</sup> bem como as traduções de Apuleio, Dostoiévski, Balzac,<sup>164</sup> e ocorreu de forma similar

---

163 *Mulheres célebres* (1960); *As mães na lenda e na história* (1960); *Líderes religiosos* (1961); *Lendas e fábulas do Brasil* (1972); *Dicionário da mitologia grega* (1972); *Grandes enigmas da história* (1975) – todos pela editora Cultrix, em São Paulo.

164 *Histórias fascinantes, de Honoré de Balzac* (1960), *Histórias dramáticas, de F. Dostoiévski* (1960); *O asno de ouro*, de Apuleio (1963); *Contos de Dostoiévski* (1985); *Contos de Alphonse Daudet* (1986);

com as contribuições jornalísticas de Patrícia para jornais, como o *Correio da Manhã*, e com as histórias policiais a ela encomendadas em *Safra macabra*. Suas escolhas revelaram-se, com o passar do tempo, também ambiciosas, antecipando a grandeza ainda latente no conto, teatro, crônica, crítica, tradução. Foi inconscientemente premonitória a despreziosa imersão na autobiografia *Paixão Pagu, autobiografia precoce de Patrícia Galvão*, feita para manter-se dentro do espólio privado da família. Como a autoescrita é hoje um gênero em ascensão, a publicação póstuma desse seu trabalho tem sido recebida com entusiasmo e relevo.

A desistência da mulher escritora, mencionada antes, pode se dar tanto pela falta de acolhimento de sua contribuição literária, travando a circulação da obra e gerando a insegurança, como também por outras impossibilidades práticas, tudo isso enfatizado por Woolf. A questão econômica seria algo a afetar especialmente autoras de classes baixas ou medianas, mas que, no caso da mulher dependente, naquele momento, podia impedir uma carreira mesmo nas classes abastadas. Não é o caso de nenhuma das autoras que são objeto deste estudo. Todas elas, em maior ou menor grau, especialmente Gilka Machado e Ruth Guimarães, sofreram com limitações financeiras, não por dependência do marido, mas dentro do contexto familiar. Já foi comentada a questão prática envolvendo a poeta carioca, vale trazer aqui também informações sobre Ruth Guimarães e Patrícia Galvão.

A pobreza de Ruth Guimarães foi intensificada por muitos acontecimentos trágicos familiares envolvendo doenças, exigindo muito da sua energia vital, tempo e cuidados. Em 1932, com doze anos, perdeu o pai, que havia revelado indícios de esquizofrenia e se tornado alcoólatra. Em 1937 perdeu a mãe, ficando responsável por seus irmãos menores, Rubem, Paulo e Mário Celso. Por um tempo, os avós Honória e Botelho puderam ajudar, mas com a velhice se impondo, ela precisou trazer os menores para viver em São Paulo com ela. Os avós morreriam e, em 1949, ela se casou com o primo Zizinho (Botelho Netto), fotógrafo profissional, com quem estabeleceu uma grande parceria para a vida toda. Tiveram nove filhos, enquanto trabalhavam e avançavam os estudos para poder conquistar seus objetivos e cuidar da imensa prole. Tudo ficou mais difícil, pois cinco dos filhos viveram dificuldades sérias impactando profundamente a vida prática e afetiva da família. Os dois primeiros filhos apareceram mortos ainda jovens: Marta morreu de uma queda e Rubinho se suicidou atirando-se do alto de uma ponte. O terceiro filho, Antonio José, o quinto, Judá, e a sétima filha, Rovana,

---

*Contos de Balzac* (1986); *Buda e Jesus – diálogos*, de Carrin Dunne (1997). Em todos eles ela fez, para a editora Cultrix, a seleção, prefácio e tradução, algumas das quais em parceria com Rolando Roque da Silva e uma com Joaquim Maria Botelho, seu filho.

nasceram com uma condição que atrapalharia a escuta, atacando também funções vitais, como os rins. Mais tarde essa condição foi diagnosticada como síndrome de Alport.

Em 1959, o marido contraiu tuberculose e precisou ser cuidado em casa por um período de aproximadamente cinco anos. Tudo isso teve que ser gerenciado diretamente pela própria Ruth, que precisou inclusive mudar-se para cidades distantes onde o trabalho com educação era mais rentável, enquanto mantinha a chácara herdada dos avós em Cachoeira Paulista. Podia contar com uma empregada somente em épocas de maior ganho, como aconteceu com os trabalhos feitos para a editora Cultrix. Os filhos maiores ajudavam, na medida do possível. Segundo o relato de Júnia e Joaquim, na biografia lançada, a mãe e o pai teriam conseguido não só dar conta das questões mais urgentes, como também construir um lar com presença, afeto, alegria, memórias saudosas, estrutura psíquica e ética. A grande quantidade e qualidade de trabalhos que Ruth produziu, em meio a essas turbulências, mostra o quanto foi forte. Além do talento e da vocação, era dotada de uma capacidade de trabalho e de uma fibra incomum.

Patrícia Galvão, por sua vez, nunca teve privilégios monetários, apesar de não ter nascido nem vivido com a mesma precariedade financeira das outras duas autoras. Dependeu da ajuda generosa de Oswald de Andrade, enquanto militava no Brasil e fora dele, ocasião em que recebeu ajuda também de Raul Bopp, mas sempre com valores justos. O que certamente dificultou uma maior amplitude de suas ambições literárias foi a dedicação integral voltada às suas escolhas políticas, a necessidade de se esconder e fugir das perseguições e o tempo em que ficou encarcerada, computando 23 prisões ao longo de sua militância. Depois do lançamento de *Parque industrial*, ela viajou como correspondente pelo mundo para o *Correio da Manhã* e o *Diário de Notícias*, sem que eles a custeassem, passando pelos Estados Unidos, Japão, China, Rússia, Polônia, Alemanha e França. Suas andanças terminam em Paris, onde é presa e mandada de volta ao Brasil. Adriana Armony, no livro *Pagu no metrô* (2022), relata a pesquisa feita em 2019 buscando rastros dessa passagem de Patrícia Galvão pela capital francesa. Entre suas descobertas interessantes está um artigo de Geraldo Ferraz, “Pagu andou pelo mundo”, em que ele afirma Galvão ter finalizado, naquele momento, dois livros e um romance, intitulado *Água*. Os livros seriam um para crianças e outro sobre sua experiência em Mandchukuo. Armony também comenta um caderninho escrito pela militante na prisão, intitulado *Microcosmo: Pagu e o homem subterrâneo*, de 1939, dando a entender a relação entre o nunca publicado *Água* e o material registrado nesse caderno:

O caderno contém textos poéticos e numerados que seriam a segunda parte de um romance enterrado por ela em um terreno em São Paulo, para evitar a

apreensão do texto pela polícia. Esses manuscritos nunca foram recuperados: sobre eles construiu-se um edifício.  
Água embaixo de terra (Armony, 2022, p. 107).

Foi uma tentativa de romance que não se cumpriu por questões práticas da militância. Pagu foi presa em 1935, fugiu em 1937, foi presa de novo em 1938 e permaneceu encarcerada até 1940. Após a grande decepção que teve em Moscou, quando avistou uma criança esfomeada e miserável na rua, pedindo esmola, sentiu-se definitivamente traída por sua dedicação em nome da causa e todas as contradições políticas que havia relevado em meio a essa luta.<sup>165</sup> Convertida ao trotskismo e desconectada do PC, ela poderia finalmente dar maior sequência ao seu pendor para a escrita. É nessa época que estabelece uma parceria amorosa e profissional com Geraldo Ferraz, mantendo-se firmes no jornalismo. Além de fonte de remuneração, eles o converteriam em um campo de reflexões e aventuras artísticas de grande contribuição cultural. Patrícia escreveu crônicas para *A noite*, os contos policiais para a revista *Detective*, o romance *A famosa revista*, trabalhos para a agência de notícias France-Pressé por onze anos, crônicas na *Vanguarda Socialista* e para o suplemento literário do jornal *Diário de São Paulo*, na coluna Cor Local, além da *Antologia de literatura estrangeira*.

Ambição, sinalização dúbia de fracasso, insegurança, apagamento, desistência, manutenção da necessidade de escrever, tanto existencial quanto para pagar as contas, exploração de outras vertentes literárias. Tudo isso vemos girar em torno das autoras deste *corpus*.

### 5.1.2 Instabilidade e liberdade

---

<sup>165</sup> Em sua autobiografia, Patrícia termina o relato de sua visita à Moscou revolucionária de Stalin: “Vi coisas feitas e coisas por fazer. Aceitava as empolgantes, desculpava o que não era certo e o retardado. [...] Havia chegado ao grau ultimo de excitação. [...] Depois foi brutal [...] / Boris tinha ido comprar bombons, que eu queria para meu filho, e eu o esperava num canto da Praça Vermelha do Kremlin. Examinava as construções essencialmente russas, admirando o serviço de trânsito, dirigido por mulheres uniformizadas magnificamente. Estava interessada pelos dólms brancos e pelo garbo espontâneo de seus movimentos, quando senti que me puxavam o casaco. Era uma garotinha de uns oito ou nove anos em andrajos. Percebi que pedia esmola. Que diferença das saudáveis crianças que eu vira na Sibéria e nas ruas de Moscou mesmo. Os pés descalços pareciam mergulhar em qualquer coisa inexistente, porque lhe faltavam pedaços de dedos. Tremia de frio, mas não chorava com seus olhos enormes. Todas as conquistas da revolução paravam naquela mãozinha trêmula estendida para mim, para a comunista que queria, antes de tudo, a salvação de todas as crianças da Terra. E eu comprava bombons no mundo da revolução vitoriosa. Os bombons que tinham inscrições de Liberdade e abastança das crianças da União Soviética. Então a Revolução se fez para isto? Para que continuem a humilhação e a miséria das crianças?” (Galvão, 2005, p. 149-50).

Aqui devemos realçar outras duas características que as três obras tiveram em comum: a instabilidade e a liberdade. Vimos que a poesia de *Meu glorioso pecado* arriscava laivos do tom menor, prosaico, do Modernismo, ao mesmo tempo que se mantinha presa a uma estrutura e tom mais elevado da poesia pré-modernista. Contribuía para a instabilidade a quebra do tabu do erotismo feminino, encerrado pela sociedade na vida mundana, na perversidade ou no mutismo, conferindo a ele o tratamento nobre do soneto, as correspondências sonoras simbolistas, as preciosidades rítmicas e melódicas parnasianas. No caso de *Parque industrial*, a instabilidade impõe-se pelo balanço entre a “pérola” vanguardista e a “pedra” do romance proletário ou social de 30, incluindo todos os outros pêndulos ressaltados na análise do capítulo correspondente, em especial sua natureza fragmentária e inacabada de romance “sem pele”. E, finalmente, em *Água funda* a instabilidade aparece no enquadramento filosófico banhado a um só tempo pela cultura indígena, nagô e europeia; pela fluidez da língua oral popular entremeada da vertente culta, bem como da escorregadia trajetória dos protagonistas dentro da ordem social e do também “inacabamento” romanesco, cheio de zigue-zagues e suspensões.

Nas obras do *corpus* desta pesquisa a instabilidade pulsa, trazendo retalhos que sugerem o ser e o não ser. Essa característica não é exclusiva de autoras femininas, certamente. Mas o fato de as três, com seus contrastes de origem e produção literária, terem demonstrado essa mesma tendência naquela delimitação histórica e geográfica, aponta a possibilidade de tal elemento destabilizador e expressivo revelar algo das necessidades da mulher literata naquele lugar e tempo. Revela-nos talvez uma postura que se impunha como resposta às limitações potencializadas na vivência da mulher,<sup>166</sup> num momento aglutinador de lutas, perdas e conquistas em torno do voto e outros aspectos da emancipação feminina. E nessa resposta, a defesa da liberdade formal se contamina com a liberdade temática, aprofundando-a, utilizando formas de expressão já aceitas e consagradas e reinventando-as em algo inovador que represente

---

166 Discussões a respeito dessa característica foram também comentadas por Cristina Ferreira Pinto. No entanto, na época de sua escrita ainda se falava de “escrita feminina”, o que hoje se traduz mais precisamente como “escrita de autoria feminina”: “A existência de uma ‘escritura feminina’, por sua vez, é objeto de muita discussão e alguma discórdia. O conceito de ‘écriture féminine’, elaborado pela crítica feminista francesa, relaciona-se com uma literatura de vanguarda feita tanto por mulheres quanto por homens. Esse tipo de literatura questiona o discurso estabelecido, sua aparente ordem e a capacidade de quem escreve de reproduzir a realidade (Masiello, 807), A própria realidade é posta em xeque e apresenta-se no discurso feminino como fragmentada e contraditória. A ‘escritura feminina’ não é exclusiva da mulher mas com ela se identifica pela posição marginal que esta sempre assumiu na realidade, por estar dentro do *locus* regido pelo discurso dominante e, ao mesmo tempo, pertencer a um outro *locus* (Showalter, ‘Feminist Criticism’, 261-262). Partindo dessa dupla localização, a ‘escritura feminina’ pode então lançar-se num processo de subversão do estabelecido” (Pinto, 1990, p. 21-2).

sua voz. Tal efeito estético deve ser avaliado junto dessa outra característica comum: a busca da liberdade.

Trata-se da liberdade de Gilka Machado ao falar de sexo enquanto direito, identidade existencial, libertação, sem ignorar a complexidade dos efeitos e problemas que acompanham tais buscas na vida social, dialogando com elas, subvertendo-as. No caso de Patrícia Galvão, é a liberdade de, explícita e despididamente, denunciar a prisão política, econômica, social e, sobretudo, de gênero, na busca incansável por uma superação que leve à igualdade coletiva no plano materialista, estrutural de uma sociedade urbana. Em Ruth, a liberdade de trazer, com familiaridade e orgulho, vertentes marginais para junto da filosofia europeia e sua obediência à língua erudita – liberdade de afirmar, dentro da vida caipira em uma região rural, as cosmologias originárias, o poder da língua oral e os mistérios da desrazão, envolvendo o misticismo. No que se refere a essa palavra tão cara à emancipação humana, as escritoras a perseguiram nessas obras com uma vitalidade digna de nota, imprimindo à ânsia pela liberdade o estado de febre, de que fala Bataille, ou a imagem de Savary: “onde há embriaguez e uma tensão / de corda esticada no limite”.<sup>167</sup>

Se retomarmos a escultura “Diva” simbolizando a problemática de obras de autoria feminina na cultura brasileira, presente na introdução deste estudo, poderíamos ligar *Meu glorioso pecado* à exposição da vulva enquanto o direito libertador do prazer. A terra que a envolve em Pernambuco pode ser associada aos encontros e disputas culturais e de ocupação, que *Água funda* nos apresenta na conjunção de forças arraigadas e em transformação, ao passo que o trabalho com concreto e resina industrial em contato com o arcaísmo da terra na construção da vulva, feito pela mão obreira, pode ser identificado a *Parque industrial*. E o vermelho? Como ignorar o vermelho? Uma imagem aglutinadora.

## 5.2 Pioneirismo e desdobramentos de autoria feminina

Em seu estudo da tradição de autoria feminina na Grã-Bretanha, desde a geração das irmãs Brontë até os anos 1978, quando publicou, Elaine Showalter (2014, p. 9, tradução minha) afirma um certo consenso entre os críticos de que “ao analisar a produção de mulheres como

---

167 Verso de Olga Savary, em “Sumidouro – II”, do livro *Magma*: “Direi então: o amor é onde/ o junco alto e as dunas soam mais brando / e os frutos cheiram mais e são mais doces, onde há embriaguez e uma tensão/ de corda esticada no limite/ e tudo é lasso, onde / as abelhas perdem a ferocidade/ sendo mais mel, / onde tudo é ordem e labirinto” (Savary, 1982, s.p.).

um conjunto podemos vislumbrar o prolongamento de um imaginário, a recorrência de certos padrões, temas, e imagens de uma geração a outra”. Ainda que tal proximidade não tenha se dado por meio de uma influência direta, há a absorção de uma energia comum, uma predisposição, uma liberdade.

Não faz parte do escopo desta pesquisa analisar as produções, em quantidade ou profundidade, que ecoem as obras desse *corpus* na construção de linhas de autoria feminina, mas indicar algumas possibilidades de continuidade de seus impulsos ao longo do século XX. Para melhor exemplificar esse universo literário possivelmente alcançado por cada um dos três livros, exemplos de obra posterior, a eles conectada direta ou indiretamente, serão apontados sem um mergulho nas forças de sua elaboração, mas reconhecendo possíveis vínculos.

Assim como Gilka, também Olga Savary não defendeu um erotismo óbvio. Os 43 poemas de *Magma* revelam uma imagética diferente daquela presente nos 32 de Gilka, esta apoiada especialmente em partes do corpo mais distantes das genitálias, como cabelos, olhos, boca, mãos e língua. Savary, por sua vez, pode ousar mais, já que se lançou na literatura de expressão erótica em conjuntura histórica posterior. *Magma* se uniria ao movimento radicalmente desafiador de tabus sexuais e da velha dominância masculina, aglutinado a partir dos anos 1970. Herdeiro da revolução sexual dos anos 1960 e do impacto da filosofia de Georges Bataille, de 1957, o movimento foi posto como elemento de resistência ao governo militar ditatorial, sustentado na imposição ultradireitista de convencionalismos e condutas moralizadas. Na irrupção dessa literatura de autoria feminina voltada ao erótico, na segunda metade do século XX, a paraense Savary, vivendo no Rio de Janeiro, estaria acompanhada por Adélia Prado, em Minas Gerais; Yêda Schmaltz, em Goiás; Myriam Fraga, na Bahia; Hilda Hilst, em São Paulo; Alice Ruiz, em Curitiba; Marly de Oliveira, do Espírito Santo – mas vivendo também no Rio de Janeiro – e outros nomes. Desse modo, a poeta paraense sentiu-se autorizada a investir em uma imagética mais aproximada das formas genitais, algo que não acontece em *Meu glorioso pecado*. Talvez seja esse o diferencial, um maior radicalismo nas imagens, que alimentou o sentimento de pioneirismo na obra de Olga Savary, desconsiderando o livro de Gilka, quando supôs ser a primeira a lançar um livro inteiro só com a temática erótica.

*Parque industrial*, como já contextualizado, foi o primeiro romance proletário no Brasil, se levarmos em conta para delimitar o gênero não só a descrição da experiência proletária, mas também a “atitude” de defesa do socialismo no corpo da obra. Em seu rastro, ou quase junto com ela, vieram outros exemplos de autores masculinos que pesaram mais na herança realista e outras escolhas que favoreciam uma maior absorção pelas massas, caso da obra de Jorge Amado. Perseguindo efeitos de autoria feminina, podemos indicar o quarto romance de Rachel

de Queiroz (1990), *Caminho de pedras*,<sup>168</sup> de janeiro de 1937, como sendo fruto dessa tendência e tendo em sua construção um diálogo, tanto com a obra de Pagu quanto com os outros exemplos de literatura proletária já circulados.

Patrícia Galvão, em seus artigos e crônicas, depois de se reestabelecer como cidadã livre, se voltaria radicalmente contra o que se tornou a literatura proletária, tornando-se portavoza de algumas das críticas que teria recebido quando da publicação de sua novela de propaganda. Invertendo as prioridades que assumiu no primeiro romance, a partir de seu rompimento com o PCB, ela buscou a rebelião formal na arte como motor principal de tudo o que faria dali em diante e ridicularizou a devoção à causa, dentro de uma postura de esquerda stalinista traidora dos ideais revolucionários.

Outro gênero que talvez abafe a imaginação dos autores de contos de fadas progressistas será o da biografia romanceada de líderes do proletariado, dos condutores das massas, como aliás está acontecendo, pois foi comentado a Luiz Carlos Prestes se ele consentia em ser novamente biografado, embora, para muitos, a novela de Jorge Amado encha as medidas. [...] Biografias e mais biografias, endeusadoras todas. Naturalmente, lá podia ser de outro jeito? (*Vanguarda Socialista*, 14 set. 1945).

Os aleijões proletários, proletarizados, os folhetins “socializantes” como diria Sérgio Milliet, que querem influir na massa, deixam de ser literatura para se constituírem em reportagens da miséria, como se o povo já não sofresse bastante miséria, capaz de lhe fornecer uma escada para sua revolta... Sabemos que não é assim e que estamos longe ainda do dia em que a consciência da própria inferioridade econômica, a escravização exploradora do capitalismo, coloque na mão de cada homem do povo uma flama de rebelião. [...] Não importa para a poesia a instalação de uma sede do partido na Bahia ou na Coreia. O que importa é o voo da imaginação para além dos muros do horizonte, para me servir de uma imagem de Fernando Pessoa, onde se forja a ampla libertação do homem, de duas guerras, de suas guardas de fronteiras, das eleições que o Kremlin está preparando para a Bulgária, dos empréstimos que os Estados Unidos vão fazer, ou da construção da indústria pesada nos países semicoloniais deste ano de 1945. [...] Prestigiemos a literatura! (*Vanguarda Socialista*, 28 set. 1945)

---

168 Segundo Luís Bueno, *Caminho de pedras* abre, dentro da exploração de uma luta coletiva, uma entrada na intimidade individual de um dos personagens participantes, o que contribuiu para uma aceitação problemática. O romance foi publicado numa fase de enfraquecimento e dúvida das antigas bandeiras, que ele delimita entre 1937 e 1939, em contraste com o “auge do romance social” (1933-1936). Durante o Estado Novo, a modernização de Getúlio Vargas pareceu contemporizar a recusa do pendor fascista do ditador pela resistência de esquerda, criando uma ambiguidade que seria refletida nas produções literárias e sua crítica. Em *Caminho de pedras* há um retrato tanto da afirmação da militância quanto de suas dificuldades, um reflexo da sua aventura e do seu tédio. Esse período de despolarização daria espaço para “o final da hegemonia do romance social e, conseqüentemente, para uma possibilidade um pouco maior de visibilidade para o romance psicológico” (Bueno, 2015, p. 426). Como o romance da escritora cearense acolhe elementos de um e de outro, celebra e problematiza a vida militante, refletiu essa indefinição, tendo seu movimento pendular pouco compreendido, assim como o de Pagu em 1933.



O gênero já deu o que tinha que dar – outros rumos surgem e deverão reabilitar essa precária literatura brasileira. Do ponto de vista literário foi negativa, para o mundo e para nós, a influência ou influências decorrentes da revolução de 17. Uma literatura traída (“Influência de uma revolução na literatura”, *Vanguarda Socialista*, 9 nov. 1945).<sup>169</sup>

Nessa inversão, Patrícia parece ter se convencido de que sua contribuição de 1933, pelo menos a parcela que segue a influência proletária romanesca, não seria literatura, reduzindo-se a uma “reportagem”, duvidando mesmo da validade da denúncia enquanto tal. Mostra uma internalização da crítica falocêntrica recebida antes, nesse campo duplo que a mulher ocupa no mundo masculino, dentro e fora, e que este estudo procurou iluminar, questionando a continuidade dessa desvalorização, a partir do olhar contemporâneo. Da mesma forma que Simone de Beauvoir questiona a existência da perspectiva neutra de ser humano, ou que Paulo Freire afirma não existir neutralidade na educação<sup>170</sup>, é improvável que exista uma literatura neutra. Ela, como manifestação do desejo e da afirmação humana sempre carregará uma dimensão política, leve ou pesada, implícita ou explícita, assumida ou velada. Deslegitimar uma obra simplesmente por ela ser, nesse caso, abertamente política, como outras o são de forma indireta, e sem observar a relevância que adquire dentro do seu movimento completo e complexo seria limitar as possibilidades expressivas dessa arte. De qualquer forma, é importante compreender a mudança de valores de Pagu diante da conjuntura histórica a refletir o sentimento de traição da experiência russa, aliado ao de derrota política no Brasil. Ele foi antecipado por Galvão a contrapelo, num momento em que a grande maioria dos simpatizantes de esquerda apoiava a União Soviética, inclusive pela sua decisiva participação na derrota dos nazistas e fascistas na grande guerra. Por isso também, em pleno ano de 1945, seu segundo romance com Ferraz, de denúncia das deturpações da Internacional Comunista, não seria bem recebido. O trauma da traição foi responsável pela forte rejeição de Pagu à literatura proletária posterior com a mesma veemência com que havia se dedicado a ela anteriormente, conforme citações anteriores.

Aos poucos o subgênero de vinculação partidária e militante, dentro do escopo mais amplo de denúncia social, se enfraqueceria no âmbito romanesco de maneira geral, para reencontrar outro formato de projeção e intensidade na canção de protesto e no teatro dos anos 1950/1960, com a peça *Eles não usam black tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, e a posterior

---

169 Todos os trechos foram colhidos em Campos (1982, p. 124-31).

170 “não existe educação neutra, toda neutralidade afirmada é uma opção escondida” (FREIRE, 1996, p. 56)

produção *nacional popular* de resistência revolucionária à ditadura militar, na busca do povo como foco de representação, não menos impactante, nem menos problemática. Em termos de autoria feminina, temos um exemplo que reflete a luta política em nome dos operários, mas centrada na resistência estudantil revolucionária, na peça *Prova de fogo*, de Consuelo de Castro, de 1968.<sup>171</sup>

Segundo o estudo de romances de autoria feminina e negra no Brasil, feito por Fernanda Miranda, já comentado anteriormente, *As mulheres de Tijuapapo*, de Marilene Felinto (1982) é um dos exemplos que trilham a estrada de *Água funda*, bem como *Pedaços de fome* (1963), de Carolina Maria de Jesus, *Negra Efigênia, paixão do senhor branco* (1966), de Anajá Caetano, *A mulher de Aleduma* (1981), de Aline França, adentrando também em exemplos do terceiro milênio, como *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo e *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves. Todos eles, por sua vez, foram conectados ao exemplo de *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis – escrito em pleno sistema patriarcal escravocrata –, no sentido de apontar, dentro de seus enredos, o espaço político e social percorrido pela subalternidade na intersecção de “raça” e gênero, convivendo no presente com os resíduos desse passado, no qual a mulher negra é destituída de voz e a mais desvalorizada em termos de cidadania.

Em *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, Cristina Ferreira Pinto (1990) explora a contrapartida feminina para essa forma de romance que retrata o processo pelo qual o protagonista aprende a ser homem, e analisa *Amanhecer* (1938), de Lúcia Miguel Pereira, *As três Marias* (1939), de Rachel de Queiroz, *Perto do coração selvagem* (1944), de Clarice Lispector e *Ciranda de Pedra* (1954) de Lygia Fagundes Telles. Amparada pela crítica feminista dos anos 1970 e 1980, a pesquisadora aponta o embate das protagonistas com a aprendizagem tradicional da mulher voltada à maternidade e ao casamento, bem diferente daquela que envolve o homem. O encaminhamento específico do *Bildungsroman*, nítido nas

---

171 A peça trata de estudantes, em sua maioria de classe média, nos últimos três dias de ocupação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, ocorrida em maio de 1968, na Rua Maria Antônia, em protesto ao autoritarismo do governo. *Prova de fogo* traz um efeito brechtiano de assembleia de estudantes negociando linhas de ação e a voz do rádio que noticia acontecimentos externos, mesclando com questões pessoais, acusadas de “pequeno-burguesas”, como relacionamento, gravidez, traição, casamento e a constante interpenetração do político e do pessoal. Até que a polícia invade, e com balas que não eram de borracha, matando e prendendo militantes. A coexistência de distanciamento e exploração psicológica de embates sexuais, em meio ao protesto, foi considerada uma fratura formal que “expressa aspectos históricos decisivos não só do momento em que a peça foi escrita, mas da formação truncada do país” (Delmanto, 2019, p. 64). Tanto Patrícia quanto Rachel e Consuelo reordenaram combinações “teoricamente” contraditórias, na medida em que viram a revolução “passar pelo sexo”.

obras escolhidas por Cristina Pinto, não aparece em nenhum dos trabalhos deste *corpus*, especialmente em *Parque industrial*, que apresenta modificação de atitude revelando aprendizado apenas na personagem Matilda. Os demais permanecem em suas convicções e crenças até o fim, mesmo lidando com problemas e obstáculos geradores de muita dor, mas que não reorganizam sensivelmente suas estruturas, algo já esperado em “personagens-traços”. Também *Água funda* não segue por essa vertente, ainda que haja aprendizagem e grande movimento na trajetória de Sinhá, de Joca e Curiango, caminhando numa mistura dessa e de outra perspectiva mística que se dá para além ou aquém da experiência.

Há um diferencial entre as pesquisas que talvez seja uma das causas do contraste apontado: as origens das autoras e protagonistas escolhidas. Na reflexão de Cristina, todas são de classe média e brancas com obras que aproximam o seu contexto pessoal ao de suas protagonistas. Tal situação afasta-se consideravelmente das autoras e personagens desta tese, cujas trajetórias, com exceção de Sinhá, se deslocaram, em maior ou menor grau, da vivência tipicamente burguesa. E Sinhá, como sabemos, tem o seu aburguesamento mediado por uma mulher do povo, o que modifica o retrato construído. De todo modo, a análise do questionamento da condição da mulher em embates com o patriarcado, extraído por Cristina Ferreira Pinto, nos é em parte pertinente e se estende a tratamentos outros da obra literária, para além do romance, inclusive na poesia. São aspectos transversais a busca da autorrealização feminina, pessoal ou coletiva, como mola propulsora no discurso literário, e a natureza aproximada de conflitos envolvendo a maternidade e o casamento do sujeito focalizado no discurso. Também são recorrentes os desfechos envolvendo as protagonistas do *Bildungsroman*, no sentido de girar em torno de duas possibilidades: o final em que há uma integração à ordem, como fracasso da mulher, e o final em que ocorre um rompimento, transformando em conquista a marginalização dele decorrente. Os romances de Pereira e Queiroz se fecham com a primeira possibilidade e os de Lispector e Telles com a segunda, segundo a pesquisadora.

No caso de *Parque industrial*, podemos vislumbrar algo semelhante, ainda que fora do subgênero *Bildungsroman*, e com sinuosidades. Corina, transformada em prostituta, aceitou o papel determinado pela ordem social, fracassando. Porém negou o sofrimento a longo prazo destinado ao seu filho sem pele, matando-o. Já o rompimento de Otávia, marginalizada como militante, é trabalhado de forma ambígua em um dos momentos, mas no geral vem como uma superação claramente positiva dos problemas enfrentados, mesmo com as conseqüentes perdas. Em *Água funda*, há a perspectiva de um fracasso não definitivo, vemos o abobamento da Sinhá insinuando timidamente a subversão de sua queda, na medida em que ela deixa de ser pesada e

dura e passa a se comportar de maneira mais leve e alegre. O mesmo se passa com Curiango, em que há no ar a ultrapassagem de suas agruras. Nos poemas não é produtivo falar em desfecho, mas pode-se perceber, em *Meu glorioso pecado*, esse fracasso sublimado diante dos desencontros, despedidas, saudade e ânsia do retorno do objeto de desejo. A afirmação do desejo sexual é algo que não se acomoda, pois não se envergonha, presente na primeira parte, nos amores que passam, e que cresce em potência de ruptura na segunda parte, com o entrelaçamento do erotismo do corpo, coração e Deus. Em nenhum dos exemplos, no entanto, assim como não acontece no *corpus* de Pinto, há uma perspectiva de sucesso e integração à ordem, como é comum no *Bildungsroman* masculino, em que se dá a busca da integração social ou espiritual da personagem, reservando ao herói a possibilidade de um final positivo, “um sentido de vitória pessoal, de realização das aspirações individuais da personagem” (Pinto, 2015, p. 15).

Além da conjuntura social partilhada, que negava a essas mulheres voos desafiadores, esses desenhos aproximados do imaginário literário se explicam naquelas escritoras precursoras, segundo Pinto, pela falta de “mães poéticas”, o que será retomado adiante na volta ao ensaio de Virgínia Woolf. Em outras palavras, para a pesquisadora, a “inexistência de uma tradição literária feminina, ou seja, de mulheres que pudessem ser tomadas como modelos de realização e identidade, causa na escritora aquilo que Gilbert e Gubar caracterizam como “*anxiety of authorship*” (Pinto, 1990, p. 24). Tal insegurança, num primeiro momento, se apoiaria na conformidade social da personagem pela desistência negativa de suas necessidades, frequentemente pelo suicídio ou alienação – ou num rompimento positivo suspenso, apenas sugerido. Ainda segundo essa reflexão, o movimento de “precursoras” acabou gerando uma tradição literária, absorvendo ironia, humor, prosa poética, texto em palimpsesto como expressão do rompimento do silêncio imposto à mulher. Cristina Ferreira Pinto constatou essa linha de conduta em suas protagonistas em processo de aprendizagem e ela faz sentido também nesta pesquisa, pela repetição dos efeitos de “suspensão”, lirismo e, no caso de Pagu principalmente, a presença do humor e da ironia, acompanhando a tragicidade dos eventos narrados.

### **5.3 Por um acolhimento não hierárquico**

Retomando as perguntas feitas no início deste capítulo, quais seriam os motivos do apagamento sofrido pelas obras deste *corpus*? O estudo esforçou-se em mostrar a vitalidade, a

importância e a criatividade das obras, desafiando a resposta de que seriam irrelevantes, inferiores ou mesmo medianas. Bianca Ribeiro Manfrini pesquisou obras de quatro autoras brasileiras,<sup>172</sup> esforçando-se em resgatá-las de sua invisibilidade, num estudo que indica possíveis respostas para os motivos de sua marginalização:

Seja por causa de sua posição social, pelo inusitado da forma ou pela popularidade e mediania dos romances, o fato é que o esquecimento mais ou menos relativo dessas escritoras indica uma cultura que homenageia e estuda sempre as mesmas figuras, muitas vezes sem reavaliá-las de modo verdadeiramente crítico, considerando o que elas têm a nos dizer hoje. Como fica claro durante a leitura de *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, uma literatura se forma com escritores médios, sem os quais é impossível enxergar com nitidez suas linhas evolutivas e suas relações com a história e o pensamento brasileiros. Além do que, quando estudados, muitos desses escritores não se mostram tão “médios” quanto parecem (Manfrini, 2008, p. 20).

A justificativa emprestada de Antonio Candido, de que as obras medianas também devem ser estudadas, sugere a acomodação de seu *corpus* nesse nível hierárquico. A possibilidade de tal olhar enfraquece a empreitada, na medida em que torna o interesse pelas obras algo necessário somente no âmbito da perspectiva histórica ou numa apreciação literária parcial e dependente, reforçando a autoridade dos critérios prevalentes ao invés de subvertê-los. Felizmente, Manfrini, em sua aparente passividade, sacode sutilmente a lógica dessa nomenclatura, apontando para “médias” que, à luz do estudo, se mostram “menos médias” que outras “mais médias”. Seguindo a sugestão de que esse enquadramento tende a girar em falso, dependendo de quem olha, quando e como olha, as escritoras de seu *corpus* também poderiam ser vistas como menos medíocres do que outras “médias médias”, tornando-se mais próximas das “menos altas”, adentrando, portanto na categoria “altas”. A tentativa de transformar em posições hierárquicas a experiência viva de um em contraste com a experiência diversa do outro não se sustenta em si, estará sempre presa ao ponto de vista contingente de quem julga.

Esta pesquisa, apoiando-se em uma justificativa feminista interseccional, propõe-se a arriscar respostas que procuram escapar da perspectiva hierarquizante, respostas já antecipadas, mas que devem ser retomadas nesta conclusão. Tudo indica que *Meu glorioso pecado*, *Parque industrial* e *Água funda* foram deixadas de lado por um longo tempo, ainda não tendo sido restituídas plenamente ao seu lugar de mérito por não se encaixarem nas expectativas universalizantes da tradição eurofalcêntrica. Essas expectativas fazem muito sentido para

---

172 “Patrícia Galvão (anos 30), Maria José Dupré (anos 40), Carolina Maria de Jesus (anos 50 e 60) e Zulmira Ribeiro Tavares (anos 80 e 90)” (Manfrini, 2008, p. 6).

grupos dominantes, com uma centralidade construída em torno de suas sucessivas ou concomitantes dominâncias, mas que soam inadequadas, estranhas e opressivas aos grupos marginalizados, mesmo quando eles se situam numa mescla considerável de integração e desvio, como é o caso das autoras deste *corpus*. Isso sem falar na reação amedrontada que instâncias de poder manifestam quando mulheres se afirmam e tentam construir suas próprias redes de significado e desconsiderar as deles. A perspectiva de terem sua prevalência ameaçada – seja a masculina, a branca, a elitista ou heterocis –, não raro, fez com que tais instâncias considerassem a liberdade do outro algo insuportável, como nos mostram os mecanismos do antifeminismo, aliados ao do racismo, classismo e homofobia, que persistem em todos os âmbitos da sociedade, por séculos, até os dias atuais. É uma reação que ignora, ridiculariza, diminui, sufoca a liberdade e o acolhimento dos “Outros”, valendo-se constantemente de inversões. Na primeira metade do século XX, escritoras mulheres eram uma “galeria grotesca” de “literatas espevitadas” (Lins, 1947),<sup>173</sup> a exposição do racismo branco era racismo reverso. Na segunda metade, militantes eram histéricas a queimar sutiãs. Hoje são vitimistas, partidárias do identitarismo, acusadas de buscar privilégios para si quando se queixam de sua ocorrência. Mesmo diante desse quadro dificultador, as mulheres se esforçaram por tomar a palavra, fazê-la circular, ser ouvida, dialogada, inclusive no campo literário – da imaginação, da estética, da construção simbólica –, arriscando linhas próprias de expressão e reflexão.

Retomando a análise de Virgínia Woolf em *Um teto todo seu*, feita em 1928, momento próximo dos lançamentos das obras aqui em estudo, ela prevê que em aproximadamente cem anos a poetisa enterrada nas encruzilhadas, simbolizada pela irmã de Shakespeare, contendo a mesma genialidade do irmão, terá oportunidade de assumir finalmente o seu corpo, tantas vezes deitado por terra. Isso, caso possamos viver uma vida de realidade e não de sonhos ou reclusão, caso tenhamos

---

173 Apesar de elogiar Ruth Guimarães no artigo sobre *Água funda*, Álvaro Lins, em sua introdução, compartilha sem receio o olhar maldispuesto da crítica masculina, ignorando inclusive as escritoras que precisavam se sustentar financeiramente: “Guardando, contra a vontade, alguns preconceitos de uma formação em ambiente do interior, caracterizado ainda por vários traços do patriarcalismo rural, não posso dominar habitualmente uma certa prevenção contra a presença das mulheres na vida pública. É preciso assim que elas tenham realmente um positivo valor literário, que estejam interiormente marcadas pela vocação, para que veja com simpatia os seus livros. Suporto com muito mais paciência a mediocridade masculina, inclusive a minha própria, porque, afinal, temos que realizar as nossas vidas em contato com o público, do que a mediocridade feminina, uma vez que as mulheres sem superioridade podem realizar tranquilamente os seus destinos dentro de casa. Por outro lado, nada existe de mais penoso e constrangedor do que o espetáculo de *literatas espevitadas*, em geral, poetisas, flores de enfeite da sublitteratura, que colocam fotografias nos livros que exibem as suas pessoas acima dos seus escritos, que se afogam no ridículo pela sofisticação de atitudes. As estreantes de 1946 estão fora desta *galeria grotesca*, sendo que uma delas é uma autêntica escritora” (Lins, 1947, grifo meu).

o hábito da liberdade e a coragem de escrever exatamente o que pensamos”, se encararmos o fato “de que não há nenhum braço onde nos apoiarmos, mas que seguimos sozinhas, e que nossa relação é para com o mundo da realidade e não apenas para com o mundo dos homens e das mulheres (Woolf, 1990, p. 133).

Neste texto, finalizado em 2023, cumprimos já 95 anos do tempo lançado por Woolf e podemos tentar dialogar de perto com sua previsão. Para isso seria preciso verificar se, no contexto brasileiro, tivemos a liberdade e a coragem de escrever exatamente o que pensamos. Muitas são as escritoras que publicaram desde então, tanto aquelas que tiveram um teto e um marido condescendente ou um marido empolgado, ou que tiveram teto e renda, mas não marido, como também algumas poucas que escreviam sem renda e em barracos com dificuldade de cumprir sua função de teto – ou mesmo em um pavilhão de hospício no lugar do teto, trocando a escrita por fala. Muitas delas tinham pouco acesso ao mundo da realidade, outras poucas não tinham espaço para sair da realidade. Ainda assim escreviam (ou falavam). Woolf (1990, p. 138) termina seu ensaio referindo-se à vinda da irmã de Shakespeare como uma mulher de raro brilho, talento e vocação literária, que não ficaria impossibilitada de realizar sua obra, como as elizabetanas ficaram:

Extraíndo sua vida das vidas das desconhecidas que foram suas precursoras, como antes fez seu irmão, ela nascerá. Quanto a ela chegar sem essa preparação, sem esse esforço de nossa parte, sem essa certeza de que, quando nascer novamente, achará possível viver e escrever sua poesia, isso não podemos esperar, pois seria impossível. Mas afirmo que ela viria se trabalhássemos por ela, e que trabalhar assim, mesmo na pobreza e na obscuridade, vale a pena.

Não fosse pela obscuridade, seria mais fácil estabelecer essa linha de rastros literários que culminaria numa grande conquista, mas o resgate ou a divulgação em curso de suas contribuições, distantes no tempo ou mais próximas, nos ajudam a juntar pegadas. Showalter afirma que, independentemente de iluminarmos tardiamente a literatura das mulheres, uma obra em relação a outra, a tradição já existe, é um fato: “*women have had a literature of their own all along*” (Showalter, 1978, p. 8). A revisão do *Bildungsroman* feminino brasileiro empreendida por Cristina Ferreira Pinto, a revisão de autoria negra romanesca de Fernanda Miranda, a de Bianca Ribeiro Manfrini, que envolve obras em interação com a cidade, e muitas outras já estudadas e em curso se alinham na iluminação de tradições que assimilaram e transformaram gêneros temáticos ou formais, tradicionalmente masculinos, brancos e de classe média. Esta tese, com exemplos em certa medida heterogêneos de escritas precursoras, procura

também expor aspectos da deglutição de categorias predominantes e sua subversão. E passa o bastão para outras procuras e questões em torno deste *corpus*, bem como das demais experiências literárias de autoria feminina desde suas primeiras manifestações.

Termino por compartilhar um sonho de abordagem literária crítica que nos leve a um caminho mais fraterno, ou talvez mais maternal e agregador, seguindo sugestão de Luiz Tatit: “quanto mais você sabe analisar, menos você critica”.<sup>174</sup> Isso nos contrapõe à tendência de uma crítica que analisa menos e critica mais; ou mesmo a uma tendência de muito analisar e também, necessariamente, criticar, utilizando critérios de hierarquização em que as obras são comparadas e julgadas segundo graus de superioridade, mediocridade ou inferioridade. Algo que perpassa toda a cultura capitalista, sedenta de espaços de conquistas criados pela competição e pela superação de uns em relação aos outros. Na educação isso se mostra com as provas e as notas, de zero a dez, a aprovação e reprovação do aluno, num sistema altamente opressor e afunilador, com o qual nos acostumamos. A experiência na Finlândia,<sup>175</sup> em que foram abolidas as notas (não a avaliação), bem como as lições de casa e as reprovações, resultou em um alargamento nítido do vínculo do aluno com o conhecimento e em resultados claramente mais positivos do que se costumava alcançar. Os alunos puderam transferir para o desafio de aprender a imensa energia antes consumida com disputas entre colegas e o poder da instituição, conquistando no espaço de trabalho a tranquilidade da confiança mútua. A experiência dentro do estudo regular lá, e mesmo aqui, dentro de nichos não pressionados pela ordem hierárquica, em oficinas livres, por exemplo, demonstrou como é ilusória a perspectiva de que a competição, o sobrecarregamento de trabalho e a punição são males necessários, que impelem alunos a prosseguir e ser bem-sucedidos. No entanto, faz sentido manter essa estrutura, já que o sistema precisa de um número grande de desistentes ou fracassados para poder se concentrar em um número menor de vitoriosos – um sentido cruel.

No mercado de trabalho em geral e naquele que nos interessa, o mercado dos livros, a competição continua a ser estimulada, as recompensas e possibilidades de publicação e circulação afuniladas – e a crítica, de maneira geral, mantém a sua base hierárquica,

---

174 Extraído de entrevista concedida para o *Jornal do Campus*: “JC: Qual, então, o prazer da análise? LT: É entender construção. Entender como faz. E às vezes, entendendo a construção, você consegue reunir mais critérios para avaliar se uma coisa é boa, você fica mais modesto na crítica porque vê o trabalho que dá fazer aquilo. Você tem mais critério para criticar. Quanto mais você sabe analisar, menos você critica” (Tatit, 2005).

175 “A habilidade da Finlândia em produzir resultados acadêmicos impressionantes é fascinante para muitos, já que as crianças do país só começaram a frequentar a educação formal aos sete anos. / Além disso, eles têm jornadas mais curtas, férias mais longas, poucos deveres de casa e não fazem provas” (Spiller, 2017).



influenciando leitores e outras instâncias. É um organismo que se alimenta dessa lógica. Se vimos que os critérios de um grupo dominante não fazem sentido quando aplicados a uma literatura externa a ele, se tudo indica que o “universalismo”, na realidade, não existe, é uma projeção, então como julgar, se o julgamento é marcado por contingências? Se ele se dá conforme uma objetividade específica, na qual o crítico se encaixa, e claro, trazendo também uma dose de inevitável subjetividade? Se, como afirmou Augusto de Campos, os autores são a um só tempo menos e mais aos olhos do outro, conforme a busca empreendida no texto? Diante disso fica muito difícil o uso do superlativo, como é comum, em listas dos dez melhores romances, vinte melhores poemas, cinquenta melhores peças, cem melhores autores (do ano, da década, do século, de todos os tempos). Tais títulos geram em torno dos eleitos um poder, um *status*, que será fatalmente opressor para aqueles que permanecerem à margem.

Não é o caso de invalidar todos os modelos de crítica criados ou em construção, mas perceber e divulgar a fragilidade, os limites de sua aplicação, na medida em que comentam algo muito maior, que é livre. A poesia, a prosa artística são livres, por mais que tentemos amarrá-las. Exatamente por isso é que elas continuam vivas. Seus autores e autoras deveriam ser também livres e “vivos”, ao tentar lidar com elas. Muitas foram. Dentro desse sistema, na falta de outro um pouco mais justo, seria improdutivo anular todas as situações de “reconhecimento minoritário” que o sustentam. Podemos, no entanto, imprimir nele uma mudança, no sentido de nomear claramente as particularidades que acompanham os julgamentos. Assim, bolsas, prêmios, vagas, valores em dinheiro, direito a publicação, direito a divulgação, aplausos podem continuar a ser concedidos sem o uso do superlativo generalizante. Só isso não resolveria a desigualdade, mas já ajudaria. Eles seriam entregues alertando que seus escolhidos se aproximaram mais sensivelmente dos critérios estabelecidos em um momento e de acordo com o olhar de membros de um grupo específico, dispostos a serem mais “analistas” do que críticos e sem outorgar o *status* de validade geral. Muitos de nós, no meio acadêmico e fora dele, já começamos a fazer isso, mas é pouco. Além disso, as instituições em torno do livro, públicas ou privadas, precisam intensificar fomentos que ultrapassem grupos historicamente privilegiados, o que já vem acontecendo, mas de modo insuficiente, e muitas vezes de forma superficial, para inglês ver.

A previsão de Virgínia Woolf já aconteceu aqui no Brasil. Não estou me referindo somente a Clarice Lispector, cuja grandeza tem sido cada vez mais reiterada e, como grande exceção que confirma a regra, conseguiu adentrar no cânone masculino. Falo de outros exemplos que já surgiram e que certamente surgirão. Sua imagem ficará nítida se, além de continuarmos a trabalhar, na pobreza e na obscuridade, ampliarmos nossa escuta e deixarmos

de lado a necessidade de “uma grande conquista” relacionada ao culto do gênio, dentro da convicção de que alguns autores ultrapassam qualquer critério, sendo somente mais, e nunca menos, aos olhos de um leitor.<sup>176</sup> Mesmo Shakespeare pode não ser relevante para um deles ou para um grupo, sem que isso implique a diminuição do leitor. Mesmo Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa e essa irmã, Clarice Lispector, qualquer já canonizado grande escritor ou escritora, na sua imensidão, pode ser menos em algum aspecto ou momento, dependendo de quem e quando lê. Levando isso em conta, as irmãs de Shakespeare, de Machado, de Rosa, de Drummond, além de Lispector, já podem ter circulado por aí, sem que nos déssemos conta. Para muitos leitores, especialmente de formação afrodescendente, altamente exigentes, Carolina Maria de Jesus é uma dessas estrelas, de talento único, a criar um espaço de transformação profunda no campo simbólico da palavra, nunca antes vivido. Para minha sensibilidade pessoal e parâmetros, Stella do Patrocínio (2009) se situa lado a lado a esses gigantes mencionados. E a própria Virgínia, e as autoras deste *corpus*, e aquelas que com elas dialogaram, e muitas outras que não mencionamos aqui, também devem ser vistas em sua grandeza, ainda que, como qualquer outra, não seja uma grandeza absoluta ou “universal”. Assim, poderíamos ver críticos, autores, editores e outros do mundo da literatura canalizarem para outro fim a mesma energia dispersa em disputas. Teríamos menos desistentes e um repertório que passaria a nos enriquecer culturalmente muito mais, na medida em que ele se fizesse na horizontalidade, abrindo a roda<sup>177</sup> e pisando na mesma areia que um dia teria sido a torre vertical de um grande castelo outrora construído.

---

176 Showalter (1978, p. XXVIII) menciona que a crítica feminista teria superado essa necessidade de Woolf: “*Feminist criticism and women’s literature history do not depend on the discovery of a great unique genius, but on the establishment of the community and legitimacy of women’s writing as form of art*”.

177 Também Fernanda Miranda finaliza sua tese com a imagem das escritoras negras em roda. E a revista *Opiniões* v.18, sobre autoria feminina, igualmente celebrou essa imagem conceitual em sua proposta crítica: “O que é fim é começo, o que é começo é fim. Esse palíndromo em vermelho, ‘adorar a roda’, corporifica uma preocupação constante nos temas e vozes do conteúdo dessa edição 18: a imagem da roda em oposição à imagem da pirâmide. Nos altos, médios e baixos da pirâmide, nas suas pontas, um símbolo constante dos desníveis do capitalismo, do colonialismo, do patriarcado. Nas curvas e horizontalidade da roda, um emblema das buscas de igualdade, colaboração, continuidade” (Editorial, 2021, p.24).

## 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 6.1 Sobre literatura, autoria feminina e crítica cultural feminista

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. *In: Notas de literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ALCOFF, Linda. The Problem of Speaking for Others. *Cultural Critique*, University of Minnesota Press, n.20, p.5-32, 1991. DOI: <https://doi.org/10.2307/1354221>.

ALVES, Branca Moreira. A luta das sufragistas. *In: ARRUDA, Andela et al. Pensamento feminista: formação e contexto*. Organização: Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. v.1. 3.ed. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. v.2. 3.ed. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.

BEAUVOIR, Simone de. Por que sou feminista. *Programa Questionnaire*. [Entrevista concedida a Jean-Louis Servan-Schreiber. 1975.] Canal Mariana Intagliata. 3 dez. 2020. Acesso em: 11 set. 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nR1h4CEdasc>.

BEBEL, August. *Woman under Socialism*. Translated from the original German of the 33<sup>d</sup> Edition by Daniel de Leon. New York: New York Labor News Company, 1923.

BERNARDO, André. Fernando Sabino, 100 anos: o escritor que nasceu homem e morreu menino. *Revista Itaú Cultural*, 12 out. 2023. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/noticias/fernando-sabino-a-historia-do-escritor-que-nasceu-homem-e-morreu-menino>. Acesso em: 20 nov. 2023.

BRUM, Eliane. A vagina que salvou o *Reveillon* do Brasil. *El País*, Brasil. Coluna. 6 jan. 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-01-06/a-vagina-que-salvou-o-reveillon-do-brasil.html>. Acesso em: 25 set. 2021.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de trinta*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

CARLSON-LEAVITT, Joyce. Erotismo em *Berço esplêndido* e na obra de Olga Savary. *In: SAVARY, Olga. Berço esplêndido*. Rio de Janeiro: Palavra e imagem, 2001.

CARPEAUX, Otto Maria. História da literatura ocidental. v.4. São Paulo: Leya, 2011.

CASTRO, Consuelo de. *Prova de fogo*. Leitura dramática. *In: 85 anos da FFLCH: patrimônio inestimável – Prova de Fogo*, de Consuelo de Castro. Direção de Abílio Tavares.

2 dez. 2019. Vídeo (30:24 – 2 h 56 min 43 s). Publicado pelo Canal uspfllch. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TiSYUo84eNE>. Acesso em: 31 out. 2023.

CAVALHEIRO, Maria Thereza. *Colombina e sua poesia romântica e erótica (esboço biográfico e seleção de poemas)*. São Paulo: João Scortecci, 1987.

DELMANTO, Ivan. O teatro do mundo como assembleia congelada – a prova de fogo de maio de 1968 no Brasil. *Revista Cena*, Porto Alegre, n.27, p.60-72, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/87866/51712>. Acesso em: 31 out. 2023.

DIAS, Ayana *et al.* Vozearia literária: adorar a roda. *Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira*, Faculdade de Filosofia, Letras e Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, ano 10, n.18, jan./jul. 2021.

DIAS, Maria Clara. *María Lugones e a crítica ao pensamento colonial*. 21 maio 2023. Vídeo (50 min 36s). Publicado pelo Canal *Café Filosófico CPFL*, da TV Cultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-hjThulgEPI>. Acesso em: 1º jul. 2023.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo: uma história a ser contada. In: ARRUDA, Andela *et al.* *Pensamento feminista: formação e contexto*. Organização: Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

EDITORIAL. *Opiniões*, v.18, p.24, 2021.

FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FIGUEIREDO, Angela. Carta de uma ex-mulata a Judith Butler. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org. e apresentação). *Feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

FRANCO, Jean. “Si me permiten hablar”: la lucha por el poder interpretativo. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar” (CELACP), v.18, n.36, p.111-18, 1992. DOI: <https://doi.org/10.2307/4530625>.

FREIRE, P. *Pedagogia da Autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da *Amefricanidade*. In: LORDE, Audre *et al.* *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Organização: Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019a.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: ARRUDA, Andela *et al.* *Pensamento feminista: formação e contexto*. Organização: Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019b.

HILST, Hilda. Dez chamamentos de um amigo I. In: *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). *Tendências e impasses – o feminismo como uma crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Explosão feminista: arte, cultura, política e diversidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Abertura com Heloisa Buarque de Hollanda. Apresentação Simone Rufinoni. SEMINÁRIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA, 6., USPFFLCH, 16 mar. 2020. Vídeo (5 h 01 min 43s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=8EsDnR-\\_Syg](https://www.youtube.com/watch?v=8EsDnR-_Syg). Acesso em: 28 set. 2021.

LORDE, Audre. Não existe hierarquia de opressão. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: LORDE, Audre *et al.* *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Organização: Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019a.

LORDE, Audre. *Irmã Outsider: ensaios e conferências*. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019b.

MARQUES, Tereza Cristina de Novaes. Linha do tempo. In: *O voto feminino no Brasil*. Câmara dos Deputados. Brasília: Câmara, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro. Trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, v.18, n.50, abr. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/B8K74xgQY56px6p5YQQP5Ff/?lang=pt>.

NOTARI, Juliana. Perfil da artista no Instagram. @juliana\_notari, 30 dez. 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CJcRUHWLsFM/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CJcRUHWLsFM/?img_index=1).

OLGA SAVARY. In: Blog *Letras in.verso e re.verso* – Literatura e entretenimento. 18 maio 2020. Disponível em: <https://www.blogletras.com/2020/05/olga-savary.html>. Último Acesso em: 27 out. 2023.

PATROCÍNIO, Stella do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. 2.ed. Organização e apresentação: Viviane Mosé. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

QUEIROZ, Rachel de. *Caminho de pedras*. São Paulo: Grupo Aché desafio brasileiro, 1990. (Coleção Os Imortais da Literatura Brasileira.)

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento/Justificando, 2017.

SAVARY, Olga. *Magma*. São Paulo: Massao Ohno/Roswitha Kempf, 1982.

SAVARY, Olga. Biobibliografia. In: SAVARY, Olga. *Olga Savary, Haikais*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1986.

SABINO, Fernando. Biscoitos e pirâmides. In: Blog *Conto brasileiro*. 18 abr. 2022. Disponível em: <https://contobrasileiro.com.br/biscoitos-e-piramides-cronica-de-fernando-sabino/>. Acesso em: 27 out. 2023.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own*. London: Virago Press, 2014.

SILVA, Cidinha da. Feminismo negro: de onde viemos: aproximações de uma memória. *In: Explosão feminista: arte, cultura, política e diversidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SPILLER, Penny. A nova revolução educacional com que a Finlândia quer preparar alunos para a era digital. *BBC News Brazil*, 10 jun. 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-40127066>. Acesso em: 28 out. 2023.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Quem reivindica alteridade? *In: LORDE, Audre et al. Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Organização: Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019a.

TATIT, Luiz. Quanto mais você sabe analisar, menos você critica. *Jornal do Campus*, Universidade de São Paulo, 28 fev. 2005.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios*. São Paulo: Alameda, 2017.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

## **6.2 Sobre amor e erotismo, Gilka Machado e *Meu glorioso pecado***

ANDRADE, Carlos Drummond de. Gilka, a antecessora. *Jornal do Brasil*, p.7, 18 dez. 1980. (Fonte: Biblioteca Nacional Digital / Hemeroteca Digital.)

AS INDISCRICÕES de um boneco de molas, *O Malho*, Rio de Janeiro, Edição 006927, p.24, set. 1934. (Fonte: Biblioteca Nacional Digital / Hemeroteca Digital.)

BATAILLE, Georges. *Breve historia del erotismo*. Buenos Aires (Argentina): Claden 20, 1976.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 2.ed., 1ª reimp. Tradução: Fernando Sheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BORGES, Jaqueline Ferreira. *O que a pele anuncia: uma análise da obra de Gilka Machado para além do erotismo*. 2022. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2022.

CAMPOS, Humberto de. *Crítica: segunda série*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Recife: W. M. Jackson, 1960.

CASTRO, Ruy. *Metrópole à beira mar: o Rio moderno dos anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

COBRA, Ercília Nogueira. *Virgindade inútil e anti-higiênica*. Virgindade anti-higiênica: preconceitos e convenções hipócritas, de 1924. *Virgindade inútil*: novela de uma revoltada, de 1927. Estudo e notas: Imaculada Nascimento. Belo Horizonte: Luas, 2021.

COELHO, Nelly Novaes. O erotismo na literatura feminina do início do século XX – da submissão ao desafio ao cânone. *Videtur Letras*, n.3, p.33-42, 2001. Disponível em: <http://www.hottopos.com/vdletras3/nelly.htm>. Acesso em: 1º maio 2023.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: 1711-2001*. São Paulo: Escrituras, 2002.

COELHO, Janaína Varello. *Metalinguagem, corpo e natureza em Gilka Machado*. 2021. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

COSTA, Juliana Pegas. As metamorfoses da mulher na poesia brasileira finissecular. *Cadernos do CNLF*, vol.XIV, n.2, t.1, p. 585-92. Disponível em: [http://www.filologia.org.br/xiv\\_cnlf/tomo\\_1/584-592.pdf](http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_1/584-592.pdf).

CHRYSANTHEME. A Semana. *O País*, Rio de Janeiro, Edição 15953, p.3, 24 jul. 1928. (Fonte: Biblioteca Nacional Digital / Hemeroteca Digital.)

DAL FARRA, Maria Lúcia. Gilka, a maldita. *Teresa, Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, v.15, p.117-29, 2015.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Gilka – A mulher proibida. In: MACHADO, Gilka. *Poesia completa*. São Paulo: V. de Moura Mendonça – Livros, 2017. (Selo Demônio Negro.)

DARNTON, Robert. Sexo dá o que pensar. In: NOVAES, Adauto (org.). *Libertino libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DERDYK, Edith. Da língua e dos dentes. In: *Da língua e dos dentes*. Bragança Paulista: Urutau, 2020. p. 15-21.

DIAS, Alexandre. Sobre *Cristais partidos*. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, Edição 0058, p.6, 27 fev. 1916. (Fonte: Biblioteca Nacional Digital / Hemeroteca Digital.)

DIAS, Júlio César Tavares. A poética da transgressão de Gilka Machado. In: COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE, 11., 2015, Campina Grande. *Anais...* Campina Grande, Paraíba: 2015.

EROS VOLÚSIA, a dança mestiça. Direção: Dimas Oliveira Junior e Luis Felipe Harazin. Coprodução: We Do Comunicação, em realização da Rede STVS Sesc Senac. 29 jul. 2019. Vídeo (50 min). Publicado pelo canal Dimas Oliveira Junior. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=52WvGWOHvX8>. Acesso em: 9 abr. 2023.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade III: o cuidado de si*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Revisão técnica: J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

G. B. Crônica Literária, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Edição 06208, p.2, 23 fev. 1916. (Fonte: Biblioteca Nacional Digital / Hemeroteca Digital.)

GILKA MACHADO e o direito de voto da mulher. *A Federação*, Rio Grande do Sul, Edição 0030, p.3, 5 fev. 1932. (Fonte: Biblioteca Nacional Digital / Hemeroteca Digital.)

GOTLIB, Nádia Battella. Gilka Machado: a mulher e a poesia. Conferência de abertura. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 5., 1º a 3 set. 1993, Natal. *Anais...* Natal: Ed. Universitária UFRN, 1995. p.17-30.

GOTLIB, Nádia Battella. Com Gilka Machado, Eros pede a palavra (Poesia erótica brasileira nos inícios do século XX). *Labrys, etudes féministes/ estudos feministas*. Janeiro / junho 2016 / janvier / juillet 2016. Disponível em <https://www.labrys.net.br/labrys29/arte/nadia.htm>.

GRIECO, Agrippino. *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1932.

JUNKES, Diana. O levante do rei Congo. In: *Asfalto*. São Paulo: Laranja Original, 2022.

LEOLINDA DALTRO e o partido Republicano Feminino. *Mulheres na história*. 20 fev. 2022. Disponível em: <http://www.mulheresdeluta.com.br/leolinda-daltro/>. Acesso em: 3 out. 2023.

LIMA, João. Cristais partidos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Edição 00065, p.10, 5 mar. 1916. (Fonte: Biblioteca Nacional Digital / Hemeroteca Digital.)

LIVROS NOVOS. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Edição 10261, p.2, 21 jun. 1928. (Fonte: Biblioteca Nacional Digital / Hemeroteca Digital.)

LUZ, Fábio. Resenha de livros. *A Época*, Rio de Janeiro. Edição 01739, p.2, 16 abr. 1917. (Fonte: Biblioteca Nacional Digital / Hemeroteca Digital.)

MACHADO, Gilka. *Cristais partidos*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1915

MACHADO, Gilka. *A revelação dos perfumes*. Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunais, 1916.

MACHADO, Gilka. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Cátedra/Brasília: INL, 1978.

MACHADO, Gilka. *Poesia completa: Gilka Machado*. Organização: Jamyle Rkain. Prefácio: Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: V. de Moura Mendonça – Livros, 2017a. (Selo Demônio Negro.)

MACHADO, Gilka. Notas autobiográficas. In: *Poesia completa / Gilka Machado*. Organização: Jamyle Rkain. Prefácio: Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: V. de Moura Mendonça – Livros, 2017b. p14-5. (Selo Demônio Negro.)



MANFRINI, Bianca Ribeiro. *A mulher e a cidade: imagens da modernidade brasileira em quatro escritoras paulistas*. 2008. Dissertação (Mestre em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MAUL, Carlos. A bailarina do Brasil. *ABC: política, atualidades, questões sociais, Letras e Artes*, Rio de Janeiro, Edição 00829, p.9, 9 jun. 1934. (Fonte: Biblioteca Nacional Digital / Hemeroteca Digital.)

MELO, Hildete Pereira de; MARQUES, Teresa Cristina de Novaes. Partido Republicano Feminino. Verbetes. In: *Dicionários histórico biográficos*. Rio de Janeiro: FGV CPDOC. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/PARTIDO%20REPUBLICANO%20FEMININO.pdf>.

MEU GLORIOSO Pecado – Gilka Machado. *A Esquerda*, Rio de Janeiro, Edição 00300, p.4, 19 jun. 1928. (Fonte: Biblioteca Nacional Digital / Hemeroteca Digital.)

MOREIRA, Josinéia Chaves. *Gilka Machado: “mulher-serpente-poema”*. 2016. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. (Coleção Cultura negra e identidades) Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

NUNES, Isidro. Cristais partidos. *A Faceira*, Rio de Janeiro, Edição 0047, s.p., 30 mar. 1916. (Fonte: Biblioteca Nacional Digital / Hemeroteca Digital.)

O DIA DA LÍNGUA. *A Maçã*, Rio de Janeiro, Edição 00299, s.p., 29 out. 1927. (Fonte: Biblioteca Nacional Digital / Hemeroteca Digital.)

OLIVEIRA, Ana Paula Costa de. *O sujeito poético do desejo erótico: a poesia de Gilka Machado sob a ótica de uma leitura estética e política feminina*. 2002. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

O FEMINISMO no Parlamento. *Máscara*, Rio Grande do Sul, Edição 00046A, s.p., 1921. (Fonte: Biblioteca Nacional Digital / Hemeroteca Digital.)

PAIXÃO, Sylvia. *A fala-a-menos: a repressão do desejo na poesia feminina*. Rio de Janeiro: Numen, 1991.

PAIXÃO, Sylvia Perlingeiro. Gilka Machado e a esfera pública. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 5., 1 a 3 set. 1993, Natal. *Anais...* Natal: Ed. Universitária UFRN, 1995. p.63-9.

PIETRANI, Anélia Montechiari. Gilka Machado, poeta moderna. *Revista Graphos*, UFPB/PPGL, v.21, n.2, 2019.

PY, Fernando. Prefácio. In: MACHADO, Gilka. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Cátedra/Brasília: INL, 1978.

REZENDE, Astolpho de. Notas Literárias. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, Edição 00150, p.3., 24 jul. 28. (Fonte: Biblioteca Nacional Digital / Hemeroteca Digital.)

RKAIN, Jamyle. Apresentação. In: MACHADO, Gilka. *Poesia completa*. Organização: Jamyle Rkain. Prefácio: Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: V. de Moura Mendonça – Livros, 2017 (Selo Demônio Negro.)

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Juliana de Souza da. *Uma leitura de Cristais partidos, de Gilka Machado, pelo viés do imaginário*. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2014.

SILVA, Rodrigues da. Esquecimento lamentável. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, Edição 07232, p.1, 29 set. 1927. (Fonte: Biblioteca Nacional Digital / Hemeroteca Digital.)

SILVEIRA, Suzane Moraes da Veiga. *Entre vozes e olhares: Gilka Machado, a questão sujeito-mulher e a autoria feminina*. 2021. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

STA CLARA, Lia de. Cristais partidos. *O Paiz*. Rio de Janeiro, Edição 11451, p.1, 13 fev. 1916. (Fonte: Biblioteca Nacional Digital / Hemeroteca Digital.)

VELOSO, Caetano. Língua. In: *Velô*. Álbum. São Paulo, Rio de Janeiro: Universal Music International, 1984. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lh9jvtLeTLQ>.

VIEIRA, Arnaldo Damasceno. A poetisa Gilka Machado. *Brazileia – Revista mensal de propaganda nacionalista*, Rio do Janeiro, ano 1, n.7, jul. 1917.

VÍTOR, Nestor. D. Gilka Machado. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 jul. 1928.

VOLÚSIA, Eros. *Eu e a dança*. Rio de Janeiro: Revista Continente Editorial, 1983.

### **6.3 Sobre mulher e revolução, Patrícia Galvão e *Parque industrial***

ACS, Patrícia Dayane. *O foco proletário: processo narrativo da obra A mãe de Maksim Górkii*. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ANDRADE, Oswald; GALVÃO, Patrícia. *O homem do povo*. São Paulo: Globo; Museu Lasar Segall; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

ANDRADE, Joana El-Jaick. A mulher e o socialismo: incorporação da emancipação feminina à pauta da social-democracia. *Lutas Sociais*, São Paulo, n.24 p.9-17, 2010.

ARMONY, Adriana. *Pagu no metrô*. São Paulo: Nós, 2022.

BERLIN: DIE SINFONIE DER GROSSTADT (Berlim, sinfonia da metrópole). Direção: Walther Ruttmann. Berlim: Fox-Europa-Film, 1927. Vídeo. Publicado pelo Canal Mastering Modernity. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LdFasmBJYFg>.

CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. *A reOperação do texto*. 2.ed. Obra revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 2013a.

CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora. In: *Transcrição*. Organização: Marcelo Tápia, Thelma Médici Nogueira. São Paulo: Perspectiva, 2013b.

CHAREYRE, Antoine. “Uma excelente estreia”, a chegada do romance proletário ao Brasil. In: *Parque industrial – romance proletário*. São Paulo: Linha a Linha, 2018.

CHAREYRE, Antoine. Chronologie. In: GALVÃO, Patrícia. *Matérialisme & zones érogènes (autobiographie precoce)*. Tradução, glossário e cronologia: Antoine Chareyre. Montreuil: Les Temps de Cerises, 2019.

FURLANI, Lúcia Maria Teixeira; FERRAZ, Geraldo Galvão. *Viva Pagu*. Fotobiografia de Patrícia Galvão. Santos: Unisanta; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

GALVÃO, Patrícia. Poemas 1960-1962. In: CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 253.

GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Organização: Geraldo Galvão Ferraz. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial – romance proletário*. São Paulo: Linha a Linha, 2018.

GALVÃO, P. *Os cadernos de Pagu: manuscritos inéditos de Patrícia Galvão*. Organização: Lúcia Teixeira. São Paulo: Nocelli, Unisanta, 2023.

GALVÃO, Patrícia; FERRAZ, Geraldo. *A famosa revista*. Rio de Janeiro: Americ-Edit, 1945.

GENNARI, Adilson Marques. Duas teorias da população no pensamento clássico: Karl Marx e Thomas Malthus. *Marxismo21*, 30 jun. 2009. Disponível em: <http://marxismo21.org/wp-content/uploads/6coloquio/GT%203%20-%20MARXISMO%20E%20CIENCIAS%20HUMANAS/mesa%201%20-%20Di%20E1logo%20com%20as%20Ci%20EAncias%20Humanas%20I/Duas%20teorias%20da%20popula%20E7%20E3o%20no%20pensamento%20cl%20E1ssico..%20Karl%20Marx.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2023.

GLADKOV, Fedor. *Cimento*. Prefácio: Victor Serge. São Paulo: Gráfico Editora Unitas, 1933. (Coleção Aurora.)

GORKI, Maxim. *A mãe*. Tradução: Sérgio Persky e Augusto de Lacerda. (zero papel) Edições Digitais, [a partir da tradução de 1907 da peça de 1906] 2013.

GUEDES, Thelma. *Pagu: literatura e revolução: um estudo sobre o romance Parque industrial*. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

HIGA, Larissa Satiko Ribeiro. *Estética e política: leituras de Parque industrial e A famosa revista*. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria e Crítica Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2011.

HOLANDA, Sarah Pinto de. *Um caminho à liberdade: o legado de Pagu*. 2014. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

JACKSON, Kenneth David. Patrícia Galvão e o realismo-social brasileiro dos anos 30 In: CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p.286-90.

JACKSON, Kenneth David. A dialética negativa de *Parque industrial*. In: *Parque industrial – romance proletário*. São Paulo: Linha a Linha, 2018.

LAHUSEN, Thomas. Cement (Fedor Gladkov, 1925). In: *The Novel, Volume 2: Forms and Themes*. Edited by Franco Moretti. Princeton: Princeton University Press, 2006. p.476-82. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780691243740-027>.

MARANHÃO, Luzia. Feminismo: uma questão política? Republicando texto lançado em *Brasil Socialista*, Paris, ano IV, n.11, maio 1978, sob pseudônimo durante exílio na França. In: Dossiê Glória Ferreira: Militância crítica, parte 1. *Revista Arte e Ensaios*, v.27, n.42, jul.-dez. 2021. p.52.

MARINHO, Cecilia S. F. *Gota d'água: entre o mito e o anonimato*. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MARINHO, Cecilia S. F. Abertura da Festa Literária da Penha (Flipenha) 2022. Atividade solene com participação de Rudá K. Andrade, Cecilia Furquim e Sophia Castellano. São Paulo: Centro cultural da Penha, 8 nov. 2022b.

MENDES, Murilo. Nota Sobre Cacau. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, n.12, set. de 1933.

PAPE, María. Cine y masas: una novela le responde a las sinfonías de la ciudad. *Santa Barbara Portuguese Studies*, 2nd Ser., v.10, p.110-25, 2022.

PERSKY, Serge. Prefácio. In: GORKI, Maxim. *A Mãe*. Tradução: Sérgio Persky e Augusto de Lacerda. (zero papel) Edições Digitais, 2013, a partir da tradução de 1907.

MOTHER (MATb). Direção: Vsevolod Pudovkin. Produção de Co: Mezhrabpom-Rus; Roteiro: Nathan Zarkhi, baseado em romance de Maxim Gorky. Cinematografia de Anatoli Golovnya. Rússia: [1926]. 15 dez. 2016. Vídeo (1 h 27 min 05 s). Publicado pelo Canal All soviet movies (RVISION). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HIP9uGQ56ag>.

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar e a resistência anarquista. Trabalho feminino e sexualidade. Brasil: 1890-1930. 4.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.*

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. *In: ARRUDA, Andela et al. Pensamento feminista: formação e contexto, 2019.*

REILLY, Hannah. A Reflection on the Deconstruction and Repositioning of Female Roles in Gladkov's Cement. WordPress. SERS0043 *Russian Literature in Revolution – 1917-1953*. Just another Reflect – University College London site. 28<sup>th</sup> Nov. 2019. Disponível em: [https://reflect.ucl.ac.uk/sers0043-1920-russian-literature-in-revolution-1917-1953-ug-ff-class-blog/2019 nov. 28/a-reflection-on-the-deconstruction-and-repositioning-of-female-roles-in-gladkovs-cement/](https://reflect.ucl.ac.uk/sers0043-1920-russian-literature-in-revolution-1917-1953-ug-ff-class-blog/2019%20nov.%2028/a-reflection-on-the-deconstruction-and-repositioning-of-female-roles-in-gladkovs-cement/).

RIEN QUE LES HEURES (Somente as horas). Documentário. Direção: Alberto Cavalcanti. França: Néofilm, [1926]. 24 out. 2020. Vídeo (45 min). Publicado pelo Canal Ukigumo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LPT1QZCobQs>.

RISÉRIO, Antônio. Pagu: vida-obra, obra-vida, vida (*Através*, n.2, 1978). *In: CAMPOS, Augusto de. Pagu: vida-obra. São Paulo: Brasiliense, 1982. p.34-40.*

SÃO PAULO SINFONIA DA METRÓPOLE. Documentário. Direção, argumento e fotografia: Rudolf Rex Lustig & Adalberto Kemeny. Coprodução: Rex Filme. Distribuição: Paramount Filmes. Brasil: RCA, [1929]. 22 set. 2018. Vídeo (P&B, 35mm, 70 min). Publicado pelo Canal História do Cinema Brasileiro, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zgKIXzuRDYM>.

SERAFIM, José Francisco. A cidade no cinema documental dos anos 20. *In: Redobra, PPGAU/UFBA, ano 5, n.14, 2014. Disponível em: http://www.redobra.ufba.br/?page\_id=265.*

SERGE, Victor. Prefácio da edição francesa. (Leningrado, dezembro de 1927). *In: GLADKOV, Fedor. Cimento. Prefácio: Victor Serge. São Paulo: Gráfico Editora Unitas, 1933. (Coleção Aurora.)*

SILVA, Gabriela Soares da. O percurso do herói positivo na literatura russa. *Remate de Males*, Campinas (SP), v.40, n.1, p.297-323, jan./jun. 2020. DOI: 10.20396/remate.v40i1.8653996.

UM HOMEM COM UMA CÂMERA (Man with a Movie Camera – Человек с киноаппаратом – Chelovek s kinoapparatom). Documentário. Direção e edição: Dziga Vertov. Cinematografia: Mikhail Kaufman, Gleb Troyanski. Rússia: VUFKU, [1929]. 1º dez. 2016. Vídeo (1 h 06 min 49 s). Publicado pelo Canal All soviet movies (RVISION). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cGYZ5847FiI>.

VIEIRA, Denise Adélia. *A literatura, a foice e o martelo. 2004. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2004.*

ZETKIN, Clara. Notas de meu diário, Lenin tal como era. Páginas escritas depois da morte de Lenin. *In: LENIN, V. I. O socialismo e a emancipação da mulher. Rio de Janeiro: Vitória,*

1956. Transcrição e HTML: Fernando A. S. Araújo, dez. 2007. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/zetkin/1920/mes/lenin.htm>. Acesso em: 24 set. 2021.

#### 6.4 Sobre mitos, cosmologias, universo caipira, Ruth Guimarães e *Água funda*

ANDRADE, Mário de. Tristão de Ataíde (1931). In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1974a. p.7-25.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1974b. p.231-55.

ANDRADE, Mário de. *Contos de Belazarte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

BOTELHO, Joaquim Maria Guimarães. Ruth Guimarães, da palavra franca. *Revista Ângulo/Cadernos do centro cultural Teresa D'Ávila*, Lorena (SP), CCTA, n.137, abr./jun. 2014.

BOTELHO, Joaquim Maria; BOTELHO, Júnia. *Histórias da casa velha: biografia e legado de Ruth Guimarães*. São Paulo: Nocelli (Reformatório), 2022.

BRANDÃO, Juanito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1984.

BRITO, Monte. Romance invertebrado. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1º set. 1946.

BROCA, Brito. Livros em Revista – Ruth Guimarães, *Água funda*. *Letras e Artes*, Suplemento *A Manhã*, 8 set. 1946.

BOSI, Alfredo. Pré-Modernismo e Modernismo / tendências contemporâneas. In: *História concisa da Literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.

CANDIDO, Antonio. *Água funda*. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 14 nov. 1946.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: GUIMARÃES, Ruth. *Água funda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p.7-11.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito – estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CONDÉ, José. *Água funda*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 ago. 1946.

DIÁLOGOS na Mário: a vida é sonho, com Sidarta Ribeiro e Kaká Werá. 22 maio 2020. Vídeo (93 min 36 s). Publicado pelo Canal Biblioteca Mário de Andrade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PHckv5XgoaE>. Acesso em: 30 maio 2020.

ÉLIS, Bernardo. Valdomiro Silveira. In: SILVEIRA, Valdomiro. *O mundo caboclo de Valdomiro Silveira*. Rio de Janeiro: J. Olympio; São Paulo: Secretaria de Esportes e Turismo; Brasília: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1974, p.XIV-XXI.

ESCRITORA Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural. 12 jun. 2017. Vídeo (52 min 26 s). Publicado pelo Canal TV Brasil. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Xn2gj1hGsoo>. Acesso em: 18 maio 2021.

ÊXODO 11: 9,10. In: *Bíblia online / Bíblia Almeida Corrigida Fiel*. Disponível em:

<https://www.bibliaonline.com.br/acf/ex/11>. Acesso em: 28 set. 2021.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1961.

GONÇALVES, Júnia Silveira. Notas biográficas sobre Valdomiro Silveira. In: SILVEIRA, Valdomiro. *O mundo caboclo de Valdomiro Silveira*. Rio de Janeiro: J. Olympio; São Paulo: Secretaria de Esportes e Turismo; Brasília: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1974. p.VII-XII.

GUIMARÃES, Ruth. *Água funda*. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Livraria do Globo, 1946.

GUIMARÃES, Ruth. Vida e obra de Valdomiro Silveira. In: SILVEIRA, V. *O mundo caboclo de Valdomiro Silveira*. Rio de Janeiro: J. Olympio; São Paulo: Secretaria de Esportes e Turismo; Brasília: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1974. p.XXII-XXXIV.

GUIMARÃES, Ruth. *Água funda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

GUIMARÃES, Ruth. *Calidoscópio: a saga de Pedro Malazarte*. São José dos Campos: JAC, 2006.

GUIMARÃES, Ruth. Cartas a Mário de Andrade. *Revista Ângulo/ Cadernos do centro cultural Teresa D'Ávila*, Lorena (SP), n.137, p.50-2, abr./jun. 2014a.

GUIMARÃES, Ruth. Entrevista com Ruth Guimarães: “Não é fácil ser mulata”. Entrevista concedida a Heloneida Studart [Manchete, 1982]. *Revista Ângulo/ Cadernos do centro cultural Teresa D'Ávila*, Lorena, n. 137, p. 47-49, abril/jun. 2014b.

GUIMARÃES, Ruth. *Lendas e fábulas do Brasil*. São Paulo: Letra Selvagem, 2019.

GUIMARÃES, Ruth. *Contos índios*. São Paulo: Faro Editorial, 2020a.

GUIMARÃES, Ruth. *Contos negros*. São Paulo: Faro Editorial, 2020b.

GUIMARÃES, Ruth. *Os filhos do medo*. São Paulo: Editora Unipalmarensis, 2020c.

JEAN, Yvonne. Ruth Guimarães. *Revista de Semana*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1947.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LEMOS, Maria José Cardoso. “Estamos indo sempre para casa” – Raduan Nassar, Novalis e o Devir no *Bildungsroman*. *Revista Ecos*, n.9, jun. 2010.

- LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica – Romances, novelas e contos (IV)*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 jan. 1947.
- MACHADO FILHO, Aires da Mata. O mistério dos acontecimentos. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1946.
- MILLIET, Sérgio. *Água Funda e outras leituras*. *Diário de Notícias*, 14 jul. 1946.
- MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006): posse da história e colonialidade nacional confrontada*. 2019. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- NA ÉPOCA DO BRASIL COLONIAL, lei permitia que marido assassinasse a própria mulher. *Portal Geledés*. 7 jul. 2013 (usando como fonte o *Jornal do Senado*). Disponível em <https://www.geledes.org.br/na-epoca-do-brasil-colonial-lei-permitia-que-marido-assassinasse-a-propria-mulher/>. Acesso em: 30 set. 2021.
- NASCIMENTO, Abdias do. *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*. Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias do Nascimento. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo, Editora 34, 2003.
- PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Cinquenta anos de literatura*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- PURI, Txâma Xambé; PURI, Tutushamum; PURI, Xindêda. Kwaytikindo: retomada linguística Puri. *Revista brasileira de línguas indígenas*, Macapá, v.3, n.2, p.77-101, 2020.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- REIS, Paulo Pereira dos. *O indígena do Vale do Paraíba: apontamentos históricos para o estudo dos indígenas do Vale do Paraíba paulista e regiões circunvizinhas*. São Paulo: Governo do Estado, 1979.
- ROSA, Guimarães. *A terceira margem do rio. Ficção completa em dois volumes – João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994a.
- ROSA, Guimarães. *O recado do morro*. In: *Ficção completa volume 1*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994b.
- SANTOS, Alckmar Luiz dos. *Récit et Prophétie chez Ruth Guimarães*. *Etudes Romanesques*, Minard, Paris, v. 8, p. 159-170, 2004.
- SEIDL, Roberto. *Estante de Livros – Ruth Guimarães, Água funda*. *Careta*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1947.



SENNA, Homero. Notícia de uma romancista. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 maio 1946a.

SENNA, Homero. Água funda. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 8 set. 1946b.

SILVEIRA, Alcântara. Depoimento de Ruth Guimarães. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1949.

SILVEIRA, Valdomiro. *Os caboclos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Água funda*. *Correio Paulistano*, São Paulo, 19 maio 1946.

SOUSA, Maria do Rosário Abreu. Regionalismo e universalismo nas cartas de leitores de *Sagarana* a Guimarães Rosa. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC. INTERNACIONALIZAÇÃO DO REGIONAL, 13., 8 a 12 jul. 2013, Campina Grande (PB). *Anais...* Campina Grande: Abralic, 2013. Disponível em: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2013\\_1434456510.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2013_1434456510.pdf). Acesso em: 11 dez. 2020.

SPERBER, Suzi Frankl. Amor, medo e salvação: aproximações entre Valdomiro Silveira e Guimarães Rosa. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.41, p.97-120, 1996.

WISNIK, José Miguel. O recado da viagem. *Scripta literatura* – edição especial do Seminário Internacional de Guimarães Rosa, Belo Horizonte, v.2, n.3, p.160-70, 2º sem. 1998.

WISNIK, José Miguel. Contos de Guimarães Rosa – O recado do morro. In: *Grandes cursos Cultura na TV*. DVD Educativo. São Paulo: Culturamarcas, 2005.

## 7 CRÉDITOS DAS IMAGENS

Figura 1) Diva – escultura de Juliana Notari (p.10). *In: DA REDAÇÃO CASA E JARDIM. “Diva’, a escultura de Juliana Notari que retrata a natureza feminina” (Foto: Divulgação). Casa e jardim, 7 jan. 2021. Disponível em: <https://revistacasaejardim.globo.com/Casa-e-Jardim/Arte/noticia/2021/01/diva-escultura-de-juliana-notari-que-retrata-natureza-feminina.html>. Acesso em: 3 out. 2023.*

Figura 2) Foto de Gilka Machado, em *O Malho*, 1936 (p. 25). *In: RKAIN, Jamila. Perfil Poesia Brasileira, Gilka Machado: “Como uma gata errando em seu eterno cio”. LITERATURA BR, 22 ago. 2014. Disponível em: <https://www.literaturabr.com/2014/08/22/perfil-poesia-brasileira-gilka-machado-como-uma-gata-errando-em-seu-eterno-cio/>. Acesso em: 3 out. 2023.*

Figura 3) Foto de Patrícia Galvão, em Santos, 1941, por Kauffman (p.28). *In: RODRIGUES, Taciana. Pagu, Info Escola Navegando e aprendendo, s.d. Disponível em: <https://www.infoescola.com/biografias/pagu/>. Acesso em: 3 out. 2023.*

Figura 4) Foto de Ruth Guimarães em *A Revista da semana*, 1946 (p. 33). *In: GUIMARÃES, Ruth. “Nótulas folclóricas” – Ruth Guimarães. Revista Firminas, São Paulo, v.1, n.1, p.230-231, jan./jul. 2021. Disponível em: <https://mariafirmina.org.br/notulas-folcloricas-ruth-guimaraes/>. Acesso em: 3 out. 2023.*

Figura 5) Capa da 1ª edição de *Meu glorioso pecado* (p. 66). Fotografia de Cecilia Marinho, livro da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Figura 6) Ilustração da primeira parte de *Meu glorioso pecado*. Fotografia de Cecilia Marinho, livro da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Figura 7) Ilustração da segunda parte de *Meu glorioso pecado* (p. 66-8). Fotografia de Cecilia Marinho, livro da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Figura 8) Primeiro poema da primeira parte de *Meu glorioso pecado*. Fotografia de Cecilia Marinho, livro da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Figura 9) Primeiro poema da segunda parte de *Meu glorioso pecado*. Fotografia de Cecilia Marinho, livro da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Figura 10) Capa da 1ª edição de *Parque industrial* (p. 97). *In: FURLANI, Lúcia Maria Teixeira; FERRAZ, Geraldo Galvão. Viva Pagu: fotobiografia de Patrícia Galvão. Santos: Unisanta; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010, p. 115. Fotografia e livro de Cecilia Marinho.*

Figura 11) Cartaz de *Berlim, sinfonia da metrópole* (p. 97). *In: “Berlin, sinfonia de uma capital”. Sapomag. Filmes. S.d. Disponível em: <https://mag.sapo.pt/filmes/berlin-sinfonia-de-uma-capital>. Acesso em: 3 out. 2023.*

Figura 12) Cartaz de *Um homem com uma câmera*. (p. 97). *In: “Um homem com uma Câmera”. Cinevitor. 23 jan. 2014. Disponível em: <http://www.cinevitor.com.br/um-homem-com-uma-camera/>. Acesso em: 3 out. 2023.*

Figura 13) Cartaz de *São Paulo, sinfonia da metrópole* (p.97). In: São Paulo, Sinfonia da metrópole. *ArchDaily*, 25 jan. 2013. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-93587/cinema-e-arquitetura-sao-paulo-symphonia-da-metropole>. Acesso em: 3 out. 2023.

Figura 14) Visão de Brás, Móoca, Belém em *São Paulo, sinfonia da metrópole* (p. 99). In: São Paulo sinfonia da metrópole. (38min 31s). Publicado por História do cinema brasileiro, 22 set. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zgKIXzuRDYM>. Acesso em: 3 out. 2023.

Figura 15) Visão de operador de máquina em *São Paul,o sinfonia da metrópole* (p. 99). In: *São Paulo, sinfonia da metrópole*. (38min 46s). Publicado por História do cinema brasileiro, 22 set. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zgKIXzuRDYM>. Acesso em: 3 out. 2023.

Figura 16) Operária lidando com tear em *Um homem com uma câmera* (p. 106). In: *Man with a movie camera*. (35min 07s). Publicado em 1º dez. 2016 por All soviet movies – RVISION. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cGYZ5847FiI>. Acesso em: 3 out. 2023.

Figura 17) Mulher esportista em *Um homem com uma câmera* (p. 106). In: *Man with a movie camera* (45min 32s). Publicado em 1º dez. 2016 por All soviet movies – RVISION. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cGYZ5847FiI>. Acesso em: 3 out. 2023.

Figura 18) Mulheres transeuntes na rua em *Um homem com uma câmera* (p. 106). In: *Man with a movie camera* (22min 01s). Publicado em 1º dez. 2016 por All soviet movies– RVISION. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cGYZ5847FiI>. Acesso em: 3 out. 2023.

Figura 19) Mulher idosa na rua em *Um homem com uma câmera* (p. 106).: In: *Man with a movie camera* (22min 17s). Publicado em 1º dez. 2016 por All soviet movies – RVISION. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cGYZ5847FiI>. Acesso em: 3 out. 2023.

Figura 20) Capa da 1ª edição de *Água funda* (p. 135). In: *Água funda*. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Livraria do Globo, 1946. Fotografia e livro de Cecilia Marinho.

## 8 APÊNDICES

### 8.1 Desfecho das personagens de *Água funda*, de Ruth Guimarães

Personagem (e capítulo em que o desfecho acontece):	Ocorrência:	Explicação “racional” dada ou sugerida:	Explicação sobrenatural dada:
Santana (cap. 11)	<p>“caiu varado de bala, numa briga feia que tiveram, pra’mor de gado que invadiu roça alheia” (p. 163).</p> <p>“O Santana morreu matado” (p. 237).</p>	Usado como couraça na contenda temporária entre um coronel local e o administrador da fazenda, em disputa de poder.	<p>“E começaram a acontecer coisas! A mo’que um espírito mau andava solto por aí. / O primeiro foi o Santana” (p. 163).</p> <p>“Pra mim aquela teima já era mandada. A praga estava começando a cair” (p. 165).</p>
Luis Rosa (caps. 12/15)	<p>Apanhou de Joca, quando este teve um ataque nas caldeiras:</p> <p>Depois, no fim da ação do romance, sabemos que virou alcoólatra: “Luís Rosa bebe de cair. Anda andando por essas estradas, com uns olhinhos de piacopiaco” (p. 237).</p>	<p>Sugestão de que o ocorrido foi motivado pelo ambiente insalubre, somado ao “distúrbio” de Joca:</p> <p>“O pior é que foi sem motivo. Ou foi do calor. O fogo subia em labaredas avermelhando tudo” (p. 171).</p>	
Biguá (cap. 13)	<p>Perdeu-se, no meio de uma tempestade, na volta de uma caçada:</p> <p>“Não levou três dias, o Biguá apareceu, cego de espinho de ouriço e arrastando um quarto” (p. 193).</p>	<p>“Estava descadeirado de mordida de onça, ou de caitutu, nem sei o que foi que avançou nele” (p. 193).</p> <p>“Morreu de dentada de onça ou porco do mato, sei lá!” (p. 237).</p>	<p>“Levaram dias e dias passando cada pedaço de mato mal-assombrado! Dormindo em cada furna! Vadeando cada corredeira! Figa, rabudo! Eu não me meto nisso nem que me paguem” (p. 192).</p> <p>“Pois essa (a praga) daqui da fazenda caiu até no Biguá” (p. 237).</p>
Bugre (cap. 14)	<p>Aparece morto de picada de cobra:</p> <p>“Acharam o corpo dele embaixo de uma árvore,</p>	“Bobagem do Seu Pedro. O Bugre foi porque chegou a hora, e quando chega a hora, vem a vez que é de vez” (p. 202).	“Seu Pedro Gomes teima que foi coisa feita. / – Foi coisa feita, ninguém me tira. Pois cobra mordeu o homem tanta vez e não aconteceu nada, como é

	escuro e inchado, no caminho do Alegre e, perto, a cobra esfaçalhada” (p. 202).	“Esse desconfio que não foi por causa de praga, pois não devia nada.” (p. 237).	que daquela ele foi?” (p. 201).
Olímpio (cap. 14)	Esfaqueia sua mulher, instado pelo falatório em torno das traições dela, e se entrega à polícia, sendo preso:  “O Antonio Olímpio matou a mulher e foi parar na cadeia. Aquele morre lá” (p. 237).	“O segundo foi o Antonio Olímpio” [...] Ficou doente, da friagem da cadeia – lá é cimento – ou de tristeza, ou de remorso, ou de pensar nos filhos. Sabe-se lá. Essas coisas liquidam um homem” (p. 203-6).	“Tanto marido ruim, e a mulher uma santa... E aquele que estimava a sua, mais do que tudo no mundo (este mundo é malfeito), com ele acontecia isso. – Vê se não é o coisa-ruim que tenta?” (p. 141) “Pra mim foi a praga” (p. 206).
Bebiano (cap. 14)	Havia assumido o lugar de Joca na fornalha. Morre queimado num estouro de uma das caldeiras ao lado da fornalha.	“Seu Juca Pereira, chefe das máquinas, tinha avisado que a caldeira não aguentava mais muita pressão” (p. 209).	“Não foi a caldeira que matou Bebiano. Foi a praga” (p. 212).
Joca (cap. 15)	“E Joca é esse trapo que anda aí. Virou andante. Um dia está aqui, outro dia não se sabe dele. Aquele sossega só com a morte” (p. 237).	“E falou mais uma coisa que eu nunca soube o que fosse: que o Joca era um fronteiroço” (p. 179).  Como já mencionado anteriormente, ao chamá-lo de “fronteiroço” o Dr. Amadeu insinua possuir Joca uma enfermidade parecida com a esquizofrenia. Diante desse diagnóstico ambíguo, o médico afirma que ele seria incapaz de aguentar o ambiente insalubre das caldeiras: “Está aí. Este homem não serve para boca de fogo. Já estou fazendo o tratamento dele. Precisa de serviço ao ar livre” (p. 179).  Também Joca, assim como Olímpio, inseridos na cultura machista do caipira, tem os mesmos ciúmes que unem o sentimento de posse da mulher, a necessidade da	“Ele agravou a Mãe de Ouro, porque era abusante como ele só. Mas pagou. Ela escutou a praga e veio. Porque se não fosse a praga, podia bem ser que ele escapasse” (p. 148).  “A morte não é castigo, e Deus que poupou o Joca, à toa não foi. Alguma coisa ele tem para pagar, já que a praga caiu mais nele do que nos outros” (p. 162).

		“honra” e a insegurança, sugerindo assim uma importante motivação psicológica social nos seus comportamentos.	
Pais (cap. 15)	“O Pais encrencou com o patrão e foi embora com u’a mão adiante, outra atrás” (p. 237).		
Curiango (cap. 15)	Ficou sem o marido, com filhos para cuidar.		“Até em Curiango a praga acertou, de ricochete” (p. 237).

## 8.2 Variações de pontos de vista da narradora de *Água funda*, de Ruth Guimarães

A narradora ora partilha, ora se abstém de uma posição diante das afirmações e crenças que envolvem os relatos narrados. Ora ela desconfia, ora julga ou as contraria.

Exemplos:

- Relato transmitido supondo veracidade: “Os antigos dizem que foi a praga. *É ver que foi*, pois aquilo não era coisa que se fizesse para um cristão” (p.16).
- Relatos transmitidos com confiança: “*Não é mentira*. Está aí seu Pedro Gomes, vivo e são, de prova” (p.18). “À noite dá medo, porque a alma de sinhazinha Gertrudes anda por ela. *Anda, sim*, embora muitos digam que é o reflexo das folhas de embaúva, quando bate o luar” (p.27).
- Relato transmitido com dúvida: “Dizem que essa casa é assombrada por causa do terreirão, onde os negros morriam debaixo do açoite. Muitos não acreditam. São abusantes. *Pode ser e pode não ser*” (p.17).
- Relato transmitido sem comprometimento: “E até disseram que a mucama, que veio com sinhá, tinha tido um filho dele. Deus não me castigue, se não é verdade, que *eu não vi*. Soube por boca do povo” (p.19).
- Relato que dá voz ao pensamento do capataz Joaquim Dias, misturando terceira com primeira pessoa, indicada com parêntesis: “Sinhá não respondeu e *ele* saiu tropeçando. Quando já estava na porta, sinhá chamou: “Seu Joaquim” *Ele* se virou depressa. (*Eu pensando mal dela, coitada! Ela é tão gente como as outras. Endureceu de sofrer. E a dureza mesmo é só por fora.*) – Quem sabe se ia pedir pra *ele* ficar? (Ficar *eu* não fico, sinhá; *minha* presença pode le lembrar coisa que é melhor esquecer...)” (p.47).
- Relato que dá voz ao pensamento de sinhá, nele se insinuando sem qualquer indicação explícita. A primeira pessoa do comentário final parece se referir à opinião da narradora: “Sinhá se agradou dele. Olhando assim de repente, era até bonito. Depois, com a continuação de olhar, dava uma coisa esquisita *na gente*. Um embrulhamento de estômago. Uma vontade de ir embora, sem olhar pra trás... Era a boca também. Ria sem mostrar os dentes. A bem dizer, nem boca ele tinha. Era só uma risca que nem os olhos. E ainda apertava mais quando se enfernizava. Homem! Como *não faço fé* em gente sem boca!” (p.54, grifos meus).