

ADVÉRBIO

REVISTA CIENTÍFICA DOS CURSOS DE COMUNICAÇÃO DO CENTRO UNIVERSITÁRIO FAG

VOL. 18 - N. 34 | JAN./JUL. 2024 | ISSN 1808-883X

ADALGISA NERY, POESIA MODERNISTA E REVISÃO CRÍTICA

Sandro Adriano da Silva



ADALGISA NERY, POESIA MODERNISTA E REVISÃO CRÍTICA

Sandro Adriano da Silva¹

RESUMO:

O artigo lança um olhar analítico e interpretativo sobre a obra *Poemas* (1937), da poeta brasileira Adalgisa Nery, à luz da crítica feminista. Primeiramente, apresenta-se uma breve nota biobibliográfica da qual se depreende a condição feminina que pode ser tomado como alinhador da poética da autora. Em seguida, traça-se um painel da recepção crítica da autora, considerando o silenciamento que sua obra recebe, especialmente na historiografia literária brasileira. Na sequência, o texto reporta-se a perspectivas teórico-crítica feminista e revisionista acerca do Modernismo brasileiro, momento em que a poesia de Adalgisa Nery é gestada. Discutem-se alguns princípios estéticos e ideológicos do patriarcado que incidem sobre o Modernismo brasileiro como um todo, especialmente em relação à poeta analisada. Por fim, é apresentada uma análise de elementos poéticos e discursivos na obra de Adalgisa Nery que apontam sua assinatura poética e sua relação com a problemática da generificação e do apagamento de poetas brasileiras no Modernismo brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE:

Modernismo brasileiro, Adalgisa Nery, Poesia, Crítica feminista.

¹ Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Paraná. Professor de Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Estadual do Paraná (Unespar).

1 NOTA BIBLIOGRÁFICA

Poetisa, romancista, contista, tradutora, conferencista, política e presença de destaque no meio cultural de seu tempo, nasceu Adalgisa Maria Feliciano Noel Cancela Ferreira a 29 de outubro de 1905, na atual rua Sebastião Lacerda, bairro das Laranjeiras, na cidade do Rio de Janeiro. Demonstrando desde a infância forte pendor e sensibilidade imaginativa e poética que emergem dos episódios que conotam várias passagens sua prosa e sua lírica, foi nessa fase de sua vida que Adalgisa recebeu o impacto da perda materna, fato que constitui matéria elegíaca em grande parte do magna de sua obra memorialística, na prosa e na poesia (NERY, 1962, p. xiii).

Órfã de mãe aos oito anos, a poetisa entra a partir de então numa fase de conflitos emocionais causados pelo segundo matrimônio do pai, e que vêm a culminar quando conhece o poeta e pintor Ismael Nery, um dos expoentes da arte modernista, com quem se casa em março de 1922, aos dezessete anos. Dessa união nascem sete filhos, todos homens, mas somente o mais velho, Ivan, e o caçula, Emmanuel, vingariam - os outros (inclusive um par de gêmeos) não sobreviveram além de um ano de idade. É sobre esse fundo trágico e seduzida pelo brilhantismo proporcionado pelo talento ímpar de Ismael, filho de família rica e muito católica - mas assombrado pela sinistra figura de sua mãe, retratada em seu fanatismo religioso e paranoico -, que Adalgisa, amadurece. Entre 1927 e 1929, o casal vive na Europa, ocasião em que a autora conhece artistas de vanguarda internacionais. Também data dessa época seu primeiro contato com o mundo intelectual e artístico, através de alguns artistas e escritores amigos do marido, entre os quais Aníbal Machado, Álvaro Moreyra, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Mário Pedrosa, Antônio Bento, Tristão de Athayde (Alceu Amoroso Lima), Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, que a inspiraram a entrar na cena literária. Pelas circunstâncias, Adalgisa Nery acompanhou de perto os acontecimentos da famosa *Semana de Arte Moderna* e suas repercussões fora de São Paulo; e também conheceu de perto o movimento modernista europeu. Em 1927, viaja com o marido à Europa e aí permanece dois anos em convívio cultural com

vanguardistas brasileiros (Villa-Lobos) e estrangeiros (Tomás Teran, André Breton, Marc Chagall, Max Ernst entre outros modernos) (NERY, 1962, p. xiii).

Viúva em 1934, a futura autora de *Mundos oscilantes* passa a lutar pela vida prática, trabalhando inicialmente na *Caixa Econômica Federal* e depois no *Conselho de Comércio Exterior*, mas já então seduzida pela literatura, o que redundará, afinal, em 1937, em seu livro de estreia – *Poemas* –, lançado pelo editor Pongetti, o qual teve excelente repercussão crítica. Doravante, Adalgisa passa a colaborar também em jornais e revistas do Rio de Janeiro, como *Dom Casmurro*, *O Cruzeiro* e *O Jornal*. Viaja aos Estados Unidos pela primeira vez em 1938, e dois anos mais tarde, em maio de 1940, casa-se com Lourival Fontes, então diretor do *Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)*. No mesmo ano, estreia no gênero conto, com um volume intitulado *Og*, e lança também seu segundo livro de poemas – *A mulher ausente*, ambos publicados pela *Livraria José Olympio Editora*, além de publicar a tradução de *O jardim das carícias*, de Franz Toussaint (NERY, 1962, p. xiv).

Entre os anos de 1940 a 1945, acompanhando o marido em missão diplomática no Canadá e nos Estados Unidos, Adalgisa reside em Nova York, excursiona pelo país, estuda e escreve constantemente. Nesse período nasce seu terceiro livro de poesias – *O ar do deserto* – pela mesma editora. Em 1945, com a nomeação de Lourival Fontes para a embaixada do Brasil no México, Adalgisa passa a viver em um ambiente mais próximo do seu temperamento artístico e de sua sensibilidade. Conhece nessa época artistas como Rivera, Oroscó (pelos quais foi retratada), Siqueiros, e se interessa por escritores mexicanos do passado e contemporâneos. Dá conferências sobre figuras importantes da intelectualidade e arte mexicanas, como a exposição sobre Soror Juana Inés de la Cruz, que lhe valeu, da parte do governo do México, a *Águia Asteca*, primeira condecoração concedida a uma mulher (NERY, 1962, p. xx).

Em 1948, já de regresso ao Brasil, Adalgisa publica *Cantos de angústia*, e em 1951 o livro que a própria autora considera sua obra poética mais amadurecida, *As fronteiras da quarta dimensão*. Em 1953 a escritora faz nova viagem à Europa, ocasião em que o editor Pierre Seghers publica em Paris uma coletânea de poemas seus,

traduzidos sob o título de *Au-delà de toi*. Esse ano marca também um novo rumo em sua vida; a escritora separa-se do marido e começa a colaborar na coluna diária *Retrato sem Retoque* do jornal vespertino *Última Hora*. Em 1959 publica seu mais expressivo romance, *A imaginária*, obra que hibridiza romance de formação de cunho autobiográfico e documento existencial no qual se debruça sobre a infância, suas primeiras incursões no território da literatura e a relação tumultuosa do primeiro casamento. Com sua verve de jornalista combativa, elege-se deputada em 1960, pela legenda do *Partido Socialista Brasileiro* (PSB), no então Estado da Guanabara. Como informa Campoi (2008), sua mudança partidária, do PSB para o PTB, evidenciou a aliança mais estreita com o governo Goulart, assim como foi a cogitação de seu nome para ocupar a pasta do *Ministério da Educação* no início de 1964. Todavia, um ano após o AI-5, instituído pela ditadura militar, sua coluna no jornal é censurada e seu mandato e direitos políticos cassados (Perez, 1971). Sobre a atuação da jornalista Adalgisa, na atuação política de seu tempo, Campoi (2008) afirma que

Assim, foi no contato com as fontes que constatamos posturas contraditórias da escritora: uma profissional de sucesso no jornalismo político, atividade atípica às mulheres por volta da metade do século XX, bem articulada na sua área de atuação, reconhecida pelos seus pares nacionalistas, destemida em seus ataques pela imprensa, enfim, uma mulher política e profissionalmente ativa, mas que mantinha posições conservadoras no que tange às questões de gênero. Nesse campo, Adalgisa Nery apresentou postura tradicional, contraditoriamente sua atividade intelectual e política como escritora e profissional no jornalismo, além de sua atuação parlamentar, em favor das posições nacionalistas e preocupada com os segmentos subalternos da sociedade (p. 140).

Sem recursos próprios, Adalgisa muda-se para a casa do filho mais novo, o artista plástico Emmanuel Nery. Em 1962, reúne seus cinco livros de poesia e o inédito *Novos poemas*, em *Mundos oscilantes (poesia reunida)*; dez anos depois, publica seu último romance, *Neblina*; no ano seguinte, *Erosão* encerra sua produção na poesia. Em seus derradeiros anos, pobre e desamparada, sem ter onde morar, após em vida ter doado tudo para os filhos, Ivan e Emmanuel, Adalgisa passou a viver reclusa em uma

casa cedida pelo amigo, o comunicador Flávio Cavalcanti, em Petrópolis, no estado do Rio de Janeiro. Nessa época, deixaria registrado na última carta ao amigo:

Larguei tudo. Apenas possuo a roupa do corpo. Isso dá-me um grande alívio. Perdi o instinto de propriedade. Ontem, lendo livros que José Olympio me mandou tive uma profunda tristeza lendo "O universo de Drummond" no qual o autor analisa a poesia de Drummond dedicada a mim – Adalgisa – e no fim da análise diz o autor do livro: "Adalgisa freqüenta também as obras de Murilo Mendes, Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt e outros. A bela Adalgisa, notável poetisa, deixou uma forte impressão em todos esses poetas." O que adiantou isso para minha mocidade e agora na minha velhice? Nada (NERY, 1980, n.p. *apud* CAMPO, 2008, p. 256).

No romance autobiográfico publicado em 1959, *A imaginária*, que constituiu seu maior sucesso editorial, Adalgisa vale-se do *alter ego* (a personagem Berenice) e descreve como o fascínio que sentia pelo marido no início do casamento foi substituído por um verdadeiro sentimento de terror pela violência que ele podia assumir, na vida cotidiana. Assim narra sua morte:

Aquele homem tão amado por mim, a quem eu havia dado toda a frescura e beleza do meu primeiro amor, partia, desatando a vida dos sofrimentos físicos e morais [...]. Mas havia deixado sobre o meu corpo todos os desabamentos, todas as ruínas, todos os desesperos e todos os desencantos. Era um amontoado de misérias e desgostos difíceis de serem depurados pela minha idade (NERY, 1959, p. 240).

Segundo o registro colhido por Ana Arruda Callado, em sua biografia sobre Adalgisa Nery, o testemunho de pessoas próximas fornece indícios para um cenário tétrico de opressão: diz-se que Ismael Nery, já sofrendo das crises de tuberculose, obrigava Adalgisa a beber os restos da gemada que tomava para se fortalecer; e como se abraçava a ela nos acessos de hemoptise, encharcava de sangue seu vestido (CALLADO, 1999). É bem o que diz, analisando *A imaginária*, Affonso Romano de Sant'Anna em um ensaio sobre o "Adalgisa Nery: vampirismo masculino ou a denúncia do Pigmalião", aquele que "sobre a alma da mulher (...) os homens têm realizado através dos séculos, com naturalidade, como se toda mulher fosse uma planta ou seiva que o homem devesse sorver" (SANT'ANNA, 2003, p. 185). Em maio de 1976, se interna

volitivamente em um asilo, em Jacarepaguá. Um ano mais tarde, Adalgisa sofre um AVC que a deixa afásica e hemiplégica. Teve um melancólico final de vida, esquecida, depois de uma existência de raras e notáveis vivências, vindo a falecer a 7 de junho de 1980, aos setenta e quatro anos.

2 A POETISA E O SILENCIAMENTO DA RECEPÇÃO CRÍTICA

Como é comum acontecer com a literatura de autoria feminina no Brasil, sobretudo nas primeiras décadas do século XX, a obra de Adalgisa Nery permanece no limbo da historiografia literária brasileira e à margem do cânone, mesmo a autora contando com uma certa projeção e prestígio sociais à época. Se se tomar como norteadoras obras como *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, seja na primeira edição de 1970 ou na revista e atualizada, de 1994, o nome de Adalgisa Nery não consta no índice onomástico; ao contrário do poeta Ismael Nery, seu primeiro marido. Também *A literatura brasileira: origens e unidade*, de 1999, de José Aderaldo Castello, omite o nome de Adalgisa, subsumido pelo de Ismael Nery. A poetisa recebe um mínimo apontamento em *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho, no volume que trata do modernismo brasileiro, escrito entre 1955 e 1968 e revista e ampliada em 1986, quando a maior parte da produção literária da autora já circulava no mercado editorial com a chancela da reconhecida editora José Olympio.

No apêndice "Outros poetas", o historiador afirma, citando Mário de Andrade, que "Adalgisa Nery (1905-1980) [...] cultuou em sua fase mais original [...] uma poesia de exame de consciência" (COUTINHO, 2004, *apud* ANDRADE, 1972, p.195). De fato, o papa do Modernismo brasileiro, analisando o segundo livro de Adalgisa - *A mulher ausente* – estabelece comparações com *Poemas*, qualificando-o como "forte livro", e do qual reverbera um "conceito já muito exato de poesia" (ANDRADE, 1972, p. 225). Mário de Andrade, entretanto, ainda incorre no insensível erro da crítica literária predominantemente masculina de seu tempo, o de generificar negativamente a autoria: "*A mulher ausente* ainda é, com vigor, um livro de *mulher*" (ANDRADE, 1972,

p. 227, grifo nosso). O ensaio de Mário de Andrade é de 1940, época em que ainda se atribuía à poesia produzida por mulheres um mero caráter sentimental, delicado, frágil e evasivo. Embora o tratamento dado por Mário de Andrade à poesia de Adalgisa Nery não denote mesmo tom agressivo e fortemente misógino de João do Rio, ambos partilham de uma “amostragem da postura crítica, extremamente discriminadora, em relação à literatura de autoria feminina, própria da ideologia reguladora da tradição canônica, essencialmente marcada pelo repúdio das diferenças” (ZOLIN, 2007, p. 327).

Essa situação ensejará uma celeuma inclusive no valor semântico opositivo que incidirá sobre as palavras *poeta* e *poetisa*. Para além de uma questão de gramaticalidade, o conceito *poetisa* tenderia a ser recusado em função de seu sentido pejorativo, posto que a sua semântica conotava uma imagem inferiorizada da poesia de autoria feminina; algumas poetisas, como como Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa, Hilda Hilst, e a própria Adalgisa Nery, optariam pela forma *poeta* como um substantivo comum-de-dois-gêneros, para, a despeito de um posicionamento conscientemente feminista, marcar território e visibilidade. Cunha (1997, p. 617) indica a primeira ocorrência do termo *poetisa* em 1813, reforçando, portanto, um uso quase exclusivo da designação *poeta* para representar o gênero masculino autor de poesia. O léxico é formado por processo de derivação por sufixação, cuja palavra primitiva é *poesia*, datada, segundo Cunha (1997, p. 617) do século XVI. Por conseguinte, o vocábulo *poetisa* igualmente deriva de *poesia* e não de *poeta*, não constituindo, portanto, o feminino gramatical de *poeta*. Em tese, pois, não haveria uma mitigação do valor semântico de *poetisa*.

Um exemplo sintomático de como essa questão se tornou uma aporia reside na avaliação de Otto Maria Carpeaux sobre a poesia de Cecília Meireles, num ensaio em que afirma: “A sra. Cecília Meireles não é poetisa, mas poeta: e grande poeta” (CARPEAUX, 1960, p. 204). Intentando elogiar, mas observando um horizonte de valores da época, o crítico põe em relevo o conceito de *poeta* em detrimento de *poetisa*, reforçando uma marca de misoginia crítica e pondo à margem a condição da lírica de autoria feminina. Na obra poética de Adalgisa, considerando-se especialmente

o livro de estreia, predomina a presença de sujeitos líricos marcados gramaticalmente na forma do feminino. Além disso, toda uma grelha semântica acomoda metáforas da condição feminina, como nas imagens do corpo, do erotismo sutil, da maternidade, da experiência místicas, como se verá adiante.

Em se tratando de obras historiográficas voltadas especificamente para o gênero lírico, a recepção da poesia de Adalgisa Nery não é diferente. Reconstituindo um percurso que vai do século XVI à contemporaneidade, *Uma história da poesia brasileira* (2007), de Alexei Bueno, a despeito da notação, “sem deixar de analisar, comentar ou ao menos classificar ou registrar as personalidades menos decisivas ou claramente secundárias” (BUENO, 2007) limita-se a uma menção à poetisa carioca. Propondo uma “história informal” da poesia brasileira, numa visada linear do século XVIII até alcançar poetas do século XXI, o recente ensaio *Percursos da poesia brasileira* (2018), de Antonio Carlos Secchin, caracterizada pelo autor como “memórias de um leitor de poesia” (SECCHIN, 2018, p. 14), também não alude ao nome de Adalgisa, não obstante a notação da orelha do livro apontar que o autor “propõe inovadoras reflexões acerca de autores esquecidos ou minimizados no cânone de nossas letras” (SECCHIN, 2018).

Ainda que acompanhasse de perto o movimento modernista nas décadas de 1920 e 1930, Adalgisa Nery sofreu uma forma sutil de misoginia literária, ao ser tida como uma espécie de “musa” de artistas plásticos, escritores, poetas. Nesse sentido, Santos (2016), lembra que, “admirada por Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, [...] entre outros modernistas, Adalgisa se tornou musa do círculo de artistas que frequentavam a casa do pintor Ismael Nery” (p.111). Os perfis, fotografias e pinturas criador por Portinari e pelo próprio Ismael Nery, ao retratar Adalgisa, realçam “um ponto de fuga inabordável, hermético, que contribui para certa aura misteriosa em torno da musa, aura reforçada pela própria musa, ao se apresentar nas festas e eventos com ares de *vamp*” (SANTOS, 2016, p.112).

Embora a maior parte deles, incluindo Murilo Mendes, reconhecessem o valor literário de sua poesia, o primeiro livro de Adalgisa Nery aguardaria até 1937 para ser

publicado com o título *Poemas*. Nessa obra, composta por 46 poemas, Adalgisa apresenta um eu lírico feminino que interroga, entre outras questões, sobre a condição social e existencial da mulher em um universo societal de base patriarcal - posição marcada até então de forma muito rara na poesia de autoria feminina, salvo exceções, como a de Gilka Machado (1893-1980). Liricamente emancipatória é a presença, no primeiro poema do primeiro livro, "Realejo", da primeira pessoa do discurso, trançando o estilo elegíaco que marcaria sua assinatura estilística: "[...] E tudo será entendido, porque compreendi/Morrerei na geração dos meus filhos/para me repetir na geração dos meus netos..." (NERY, 1937, p. 5)².

Influenciada por algumas correntes das artes plásticas, a autora recorre a imagens utópicas, ora de um passado distante, ora de um futuro sonhado, para se contrapor ao presente. Por isso, alguns críticos definem sua poesia como "uma palpitação mística" (RAMOS, 1939, p. 89) que enfrenta a vida cotidiana. Essa característica torna-se mais evidente nos livros seguintes, sobretudo em *As fronteiras da quarta dimensão*, de 1952, considerado pela própria autora como sua obra mais apurada e amadurecida (PEREZ, 1971, p. 45). Mário de Andrade, em ensaio de 1940 à obra *A mulher ausente* salientava que Adalgisa devia ter "lugar de importância entre os nossos poetas, com o forte livro dos *Poemas*" (1972, p. 227). O crítico e papa do Modernismo via que nessa obra "a originalidade era mais uma contingência, transpondo em feminilidade violenta [...] de valores líricos" e "muito notável no fulgor mulheril" (ANDRADE, 1972, p. 227; 230) e a aproximava de poetas expressivos desse período.

3 MODERNISMO EM VOZES FEMININAS: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Analisando um fragmento do ensaio *Um teto todo seu*, de Virgínia Woolf, Adelman (s.d.) identifica uma constante de *solidão* ideológica, por assim dizer, aludindo à negação que marca a experiência feminina da arte e da literatura, no interior

² Mantemos a grafia da edição referendada.

de uma estrutura social patriarcal, que a silenciou e a colocou “do lado de fora” da produção e da circulação artística, cultural e científica. A sociedade patriarcal e burguesa, lembra a autora, valorizou o sujeito, mas negou às mulheres o ingresso nos espaços e nas atividades que permitiriam as condições efetivas de se constituírem como sujeitos de fato (p. 23; 24). Somente uma retomada, especialmente, a partir das últimas décadas do século XX, a produção literária de autoria feminina passou a receber atenção expressa em novas condições estruturais, sejam elas de produção, circulação e recepção da literatura. Tal processo, entretanto, “exigiu a persistência dessa luta pela *inclusão* – e também pelo reconhecimento do que algumas escritoras chamaram (não sem causar polêmica) ‘uma voz diferente’” (ADELMAN, s.d., p. 24).

Uma das questões seminais desse embate diz respeito ao revisionismo crítico e à problematização do cânone literário que incide sobre a própria questão da subjetividade, incorporando um espectro ainda mais difuso, mas ao final convergente, entre a obra, as questões autorais, a recepção e a produção de sentido. Adelman (s.d.) salienta que, “fronteiras normativas e construídas institucionalmente dificilmente deixariam de ser transpostas: [...] Essas mulheres foram construindo suas próprias formas de inserção no mundo desafiador da grande metrópole” (p. 26), e, no caso da literatura, especialmente no romance, as experiências femininas da modernidade puseram na berlinda a própria noção de herói, “que nos parece limitar ao masculino, pela forma em que idealiza lutas solitárias e certa autossuficiência que só parece ser relevante, ou possível, para um ego masculino” (p. 26).

O peso das instituições sociais que restringiam as mulheres – reais e literárias – para uma existência marcada de tragicidade, aponta para o fato de a modernidade constituir uma noção de *sujeito* essencial e privilegiadamente masculino, cuja teorização incide sobre o imaginário, discurso e experiência “construídas por uma sociedade e uma cultura nas quais as relações de dominação baseadas em classe, raça e gênero [que] encontram-se profunda e complexamente imbricadas” (ADELMAN, s.d., p. 29). Ainda que o retrato traçado por Adelman (s.d.) tenha seu modelo na sociedade e literatura americanas no contexto da segunda metade do século XIX até a passagem

para o século XX, o painel falocêntrico do modernismo pode ser projetado na reflexão sobre o lugar da escritora brasileira no modernismo brasileiro, do qual Adalgisa Nery se coloca como emblema, uma vez que, no limite,

Na história da arte e da cultura, o modernismo nasce da crise da sociedade burguesa do século XX e, sem querer lhe atribuir o caráter de ideologia política, apresenta novas leituras críticas da sociedade vitoriana. No entanto, a questão da presença de vozes e visões femininas no movimento modernista é complexa. Embora uma grande tematização modernista tenha sido a hipocrisia da moral burguesa e a prisão da instituição da família nuclear (baseada em rígidas hierarquias e papéis sexuais) e a sexualidade tenha emergido sob uma nova luz – como fonte de expressão do eu que merecia ser libertada dos tabus e do disciplinamento social – as vozes que articulavam estas críticas eram majoritariamente masculinas (ADELMAN, s.d., p. 29).

Essas condicionantes históricas e ideológicas apontam como, “pelo menos na literatura que foi posteriormente canonizada como representativa da grande arte modernista, os nomes femininos são escassos” (ADELMAN, s.d., p. 29). O caso de Adalgisa Nery chama a atenção para um argumento de Felski (1995) reforçado por Adelman (s.d.), segundo o qual seria importante considerar “que muitas escritoras conhecidas da época não partilhavam da estética propriamente modernista, embora falassem de diversas formas sobre experiências femininas que a cultura dominante tentava silenciar” (p. 30). Ambas as autoras não refletem com base em uma perspectiva propriamente *textualista*, em outras palavras, não estão discutindo a filiação de escritoras a programas estéticos do modernismo, embora, em alguma medida, essa questão pareça ficar subsumida pela camada sexista com que se revestem as formas de apagamento da literatura de autoria feminina nesse contexto.

Tendo publicado seu primeiro livro em 1937, o que em termos de uma chave diacrônica significa localizar sua obra inicial no auge do modernismo regionalista, Adalgisa Nery elabora uma poesia cujos expedientes poéticos pouco reverberam as fases mais entusiastas da pesquisa estética e da liberdade de criação que matizou a dita primeira fase do modernismo. Com exceção do verso livre – embora a rima não esteja de todo excluída de sua poesia, especialmente nos livros da década de 1940, o que pode ser tomado como um aspecto de sintonia com a fase neoclassicizante

desenvolvida pela *geração de 45* (CAMILO, 2001) – e de certa recorrência ao verso prosódico, a lírica de Adalgisa, tomada em sua totalidade, mostra-se avessa ao experimentalismo formal. Se, por um lado, a predileção por temáticas em torno da condição feminina a maternidade como destino), as características estético-formais apontam para uma certa forma de transgressão autoral³, na medida em que busca constituir uma *assinatura*, no sentido dado por Agamben (2009) de um “pragmatismo social”, qual seja, elaborar saberes sobre as coisas. Para o autor, a assinatura autoral da obra altera o modo como ela é recebida: “a relação introduzida pela assinatura é, em nossa cultura, tão importante (em outras poderia não ser e a obra viveria no mais completo anonimato) que a leitura da tela muda por completo nosso modo de observar o quadro em questão” (p. 56). Essa concepção de *assinatura* ultrapassa, portanto, uma dimensão poética ou de *literariedade*, para alcançar os domínios do discurso característicos de uma *ginocrítica* (SHOWALTER, 1985), e, no caso da lírica de Adalgisa Nery, indiciar modos de representação do feminino a partir de reiterações de estereótipos culturais, dentre eles, o da mulher como sacrificial.

Adelman (s.d., p. 31) estabelece uma crítica à estratégia utilizada por uma boa parte da geração de artistas e escritores modernistas de sexo masculino de se apropriar do feminino para fazer críticas às convenções da sociedade burguesa. Contudo, “sua feminilização – e, portanto, a problematização dos binarismos de gênero – não deve ser confundida com dar voz às experiências das mulheres” (ADELMAN, s.d., p. 31). Trata-se, na perspectiva da autora, de uma retórica ideológica e de usurpação do hoje vem sendo designado de *lugar de fala* (RIBEIRO, 2018)⁴, posto que, malgrado o caráter inovador, tais escritores “articulam e reivindicam uma posição fora da masculinidade

³ Conforme Zolin (2009, p. 229), o enfoque linguístico ou textual em uma obra de autoria feminina visaria responder se eventuais diferenças de gênero implicariam ou não o uso da linguagem de forma diferente por cada um dos sexos, numa perspectiva de contestação do controle masculino *da e sobre* a linguagem, além de propor a adoção de uma linguagem feminina revolucionária.

⁴ *Lugar de fala* é um conceito tomado por Djamilia Ribeiro como *locus* discursivo no qual as identidades subalternizadas das maiorias minorizadas, especialmente, a negra, reivindicam direito à manifestação, e, no limite, à própria existência. O conceito vem sendo esgarçado para um sentido mais amplo, como o de uma narrativa social de experiências vivenciadas por sujeitos marcados pela opressão, apagamento e violência simbólica e real, e, dessa forma, sendo aplicado também em outros recortes interseccionais de gênero e classe social, incluindo a experiência feminina.

hegemônica, o que não equivale dizer que partilham das experiências e subjetividades femininas” (ADELMAN, s.d., p. 31).

Essa concepção dialoga com a discussão de Felski (1995), que aponta como “o discurso dos direitos modernos e as virtudes republicanas efetivamente serviram para silenciar as mulheres através de uma identificação recorrente do humano como masculino” (p. 3). No raiar do século XX, afirma Felski (1995), um novo feminino tornar-se-ia “um símbolo ressoante de emancipação, cuja modernidade assinalava não um endosso de um presente existente, mas uma imaginação corajosa de um futuro alternativo” (p. 3). Tomado em sua totalidade, o modernismo (o que incluiria as vanguardas) deve ser tomado, nessa chave, para além de uma categoria estética, mas como uma estrutura de linguagem, discurso e mesmo política que legitimou e valorou paradigmas estéticos que em sua essência eram exclusivamente masculinos, diante dos quais a crítica feminista deveria “questionar teorias existentes na história cultural e literária para revelar sua cegueira em relação às questões de gênero (p. 4).

É papel do feminismo que reinterpreta o modernismo literário – e por que não dizer *feminismos*, dada a urgência interseccional que cada vez mais o cerca o conceito – que tem sido radicalmente crítico do conceito de moderno, reconhecer e denunciar os agenciamentos ideológicos que gravitam em torno da luta pela emancipação das mulheres no interior dos complexos processos de modernização dos papéis de gênero, das transformações sociais que implicam a divisão sexual do trabalho, a (des) construção de estereótipos de gênero, da moral e política de agenciamento da reprodução, entre outros aspectos. Nas palavras de Felski (1995), a agenda de uma crítica feminista que se debruça sobre a literatura modernista – especialmente, a de autoria feminina – deve voltar sua atenção ao

reconhecimento autoconsciente das intersecções complexas entre a mulher e a modernidade, da imbricação natural tanto quanto de pontos de contradição dessas duas categorias. [...]Um contramito da nostalgia por um passado dourado, não-alienado edênico, [...]um engajamento contínuo com as complexidades cambiantes do moderno em relação às políticas de gênero (p. 6).

A lírica de Adalgisa Nery apresenta-se como material sintomático para essas reflexões, dadas as marcas contraditórias que a nutrem. Sem necessariamente descambar para um biografismo determinista, que na hermenêutica do texto literário é sempre uma aporia, as condições de gestação da *autora* Adalgisa foram as mais inóspitas possíveis, como se descreveu anteriormente, o que interceptou a publicação de sua obra. Por outro lado, sua lírica agenciará a reiteração de uma feminilidade doméstica e provedora de cuidados já assentada na literatura escrita por homens e que, no limite, foi utilizada estrategicamente para apresentar uma subversão dos papéis de gênero, como é o caso do poema de Carlos Drummond de Andrade, dedicado à própria Adalgisa, de quem era amigo e frequentador do círculo de amizades.

Dirigindo a discussão para o contexto brasileiro, vale considerar que, ensejadas pela comemoração do centenário da *Semana de arte moderna*, em 2022, algumas obras críticas endossaram uma revisão historiográfica significativa, a fim de colocar em evidência a problemática do apagamento da autoria feminina no contexto do Modernismo no Brasil. Eleutério (2022, p. 245) aponta a ausência no cânone modernista de autoras como Cecília Bandeira de Mello Rebelo de Vasconcelos, Gilka Machado, Ercília Nogueira Cobra, Maria Lacerda de Moura, entre outras. Para a autora, ao elaborar um painel da recepção literária feminina, considera que

Se a escritura feminina e feminista se amplia, nesses mesmos anos heroicos do modernismo, em concomitância, deve-se registrar o conservadorismo nas discussões sobre a existência da mulher no espaço público. Alguns literatos, em contraponto, escrevem em perspectiva socializante ou psicologizante, em tentativas de entendimento dessa nova mulher. Destaco três vertentes que ganham força, no início dos anos 1920, de abordagens sobre tal compreensão, supondo que há, naquele momento, uma espécie de diálogo interno entre a produção literária, científica ou ainda, pseudocientífica, que explica a tensão entre corpos, mentes e escritas (p. 246).

Andrade (2022), ao tratar especificamente sobre o cenário de demandas por representação das minorias, as lacunas e o silêncio no interior do Modernismo brasileiro e seus desdobramentos, lembra que

ainda é maior a ausência da reflexão sobre a literatura escrita por mulheres na bibliografia do período, pois elas eram presença forte nas revistas de variedades e nas publicações das principais casas editoriais, mas não em revistas de vanguarda (p. 9).

De fato, apesar de vozes marcantes como Pagu, apenas em 1928 é que a tese do "matriarcado de Pindorama", de Oswald de Andrade, ensejará discussões que se conectam com o pensamento feminista e ressoam entre as herdeiras da Antropofagia, cujas marcas ecoam até na produção literária literatura contemporânea (Azevedo, 2020).

Felski (1995), ao tratar de uma dessas dimensões da literatura de autoria feminina modernista, especialmente a questão do erotismo, avalia sua presença como "um exemplo perturbador das fronteiras ambíguas que separam a economia da sexualidade, o racional do irracional, o instrumental do estético. Se corpo produziu inúmeras interpretações conflitantes [...]" (p. 7). Para Felski (1995), o discurso da modernidade – e, aqui, pode-se pensar a dimensão de discursividade da literatura modernista – situou a ideia de feminilidade em suas "múltiplas, diversas, mas determinadas articulações, que são elas mesmas entrecruzadas por outras lógicas e hierarquias culturais de poder" (p. 9). O fundamento ideológico e discursivo do *gênero*, nessa chave, está em constante devir, indicando que a identidade é "performativizada e realizada ao longo do tempo dentro de restrições sociais determinadas" (p. 9). Nessa perspectiva, é incontornável considerar todo um espectro estético que emoldura de forma autoconsciente, irônica e experimental a literatura modernista que, segundo Felski (1995), incorpora uma "reação defensiva e hostil aos engodos sedutores da emoção, do desejo, e do corpo" (p. 11). As experimentações formais coincidiriam com uma forma de crítica feminista ao *falogocentrismo* estético e discursivo (FELSKI, p. 11), "desencadeando uma pluralidade de significantes que articulam as ambiguidades de um desejo libidinal alinhado ao corpo maternal" (Felski, 1995, p. 11). A conclusão da autora é que o estrato polissêmico da arte e da literatura modernistas serve como elemento para um projeto feminista (dir-se-ia mais propriamente futuro projeto, dadas as condições emancipatórias da mulher sobretudo no final dos anos 1960), através do

qual se operaria uma “inquietude radical da fixidez da hierarquia de gênero” (FELSKI, 1995, p. 11). A sondagem da obra de Adalgisa Nery e a análise mais detida de seus poemas, a seguir, apontam como eu lírico feminino revela uma condição ambivalente que o vincula à revisão do modernismo, como emblemático de uma feminilidade marcada por imperativos patriarcais amalgamados na linguagem poética e na cosmovisão de mundo.

4 POEMAS (1937): PRIMEIRA APROXIMAÇÃO À POÉTICA DE ADALGISA NERY

Em linhas gerais, *Poemas* traz algumas das marcas que serão constantes na lírica adalgisiana. O tom elegíaco comparece em grande parte dos poemas, como em “Cemitério Adalgisa”:

Moram em mim
Fundos de mares, estrelas-d’alva,
Ilhas, esqueletos de animaes,
Nuvens que não couberam no céu,
Razões mortas, perdões, condenações,
Gestos de amparo incompleto,
[...]
Vida e morte,
Terra e céu,
Podridão, germinação,
Destruição e criação! (NERY, 1937, p.69;70).

Nutridos de melancolia e angústia são os poemas “Concebi no templo” e “Eu me falo”. No primeiro, os dramas de uma visão da maternidade sacralizada – um rastro biográfico do luto pelos natimortos do primeiro casamento –, como nos versos

Concebi com o pensamento nos vitraes
E meus filhos têm a visão somnolenta e humida.
Concebi me asphyxiando no cheiro de incenso e myrra
E meus filhos têm a quentura das bençãos e o prazer dos
[perdoados.” (NERY, 1937, p. 81).

Essa linha de força temática da poesia de Adalgisa deixa entrever como a ideia de maternidade aparece “vinculada à produção da subjetividade através do cuidado dos outros, reduzia-se aos termos do “instinto” e do cumprimento de “funções naturais” (ADELMAN, s.d., p. 25). Percorrendo boa parte de sua obra, o eu lírico enuncia uma dimensão social das *experiências femininas da maternidade* “e toda a ampla teia de relações – dentro e fora da família – a ela vinculada [que] permanecem relegadas à natureza” (ADELMAN, s.d., p. 24). Outros versos do mesmo poema, como

Concebi ensurdecida pela musica [sic] dos órgãos
E meus filhos têm a volúpia [sic] dos sentidos e a mystica da [carne”. [...] (p. 81),

conferem um viés místico ao exercício de uma *memória imaginativa*, que emerge da experiência do passado e uma repetição afetiva que engloba estados emocionais do eu lírico, criando um elo entre memória e consciência e a presentificação do passado.

No segundo poema, os versos

Meu pensamento levantou-se do meu nascimento
E escondeu-se atraz do meu corpo
[...]
Dei todo o volume da minha angustia
Para o que vai nascer poeta. [...]
Meu pensamento fora do meu limite
Ajuda-me a construir o Bem e o Mal. (NERY, 1937, p. 59),

apontam para um sujeito lírico cindido pela angústia, bem como reforçam a metáfora da maternidade aludindo ao estado de espírito da poetisa como essência do ato criador. No poema “Eu me maldigo”, a ideia da culpa configura uma visão feminina do enquadramento social e existencial sofridos pelo eu lírico angustiado, como nos versos:

Que estalem nos céus os trovões, os relampagos,
Que as nuvens se estilhacem
E as montanhas se rachem.

Que as estrellas se embaciem
E o sol se apague para que meu corpo não tenha sombra (NERY, 1937, p. 11).

O sopro metafísico e a mística que a filiariam a uma vertente da poesia beatífica e espiritual da qual comungavam autores como Murilo Mendes, Jorge de Lima, Lúcio Cardoso, Augusto Frederico Schmidt, o primeiro Vinícius de Moraes e Cecília Meireles (Mello, 2009), comparecem especialmente no poema “Deus me pede emprestada”, como nos versos:

Me em nuvens,
Subo com os ventos,
Risco o céu com a luz da minha cabelleira,
Derreto-me nos mares, chego a todas as praias,
E abraço todos os povos dia e noite. [...] (NERY, 1937, p. 65).

Esta mesma verve também se presentifica em “Durante e depois da vida”, na confissão direta do eu poemático:

Enquanto eu viver
Meu pensamento será teu.
Enquanto eu viver
Não precisarei me banhar na luz das madrugadas porque a minha aurora és tu.
As minhas dores e as minhas alegrias te pertencerão
Enquanto viver.” [...] (NERY, 1937, p. 73).

Em “Poema apocalypítico”, acentua-se a alegoria escatológica:

O olhar do Senhor, mais forte do que o sol,
Foi collocado em jato sobre a mancha negra
Que os homens agrupados formavam na superfície.
[...]
Todas as aguas se encolheram num canto do globo
E o fundo dos mares ficou nu e publico
como o pecador no Eterno.
[...]
Só houve a luz dos olhos do Senhor
Que se transformando em sangue
Afogou a maldição
Que tentou ser maior que a Redempção (NERY, 1937, p. 74).

Também em “*Meu De profundis*” e “*Tu me glorificarás*” o tom declamatório e por vezes profético alia a força poética à força mística, fundindo confissão e poesia num único movimento.

Destacam-se energia de versos elaborados com simplicidade sem correção, num estilo bíblico, entre a dicção sapiencial e o tom profético, dos quais se depreende um esquema elaborado pela predominância de formas paralelas, como se vê, respectivamente, nos versos:

Senhor! Acode-me na profunda tristeza de minha alma,
No doloroso cansaço de meus sentidos
Que me fazem insensível á (*sic*) grandiosidade de Tuas criações.
[...] (NERY, 1962, p. 25)

Um dia o céu se recolherá como um livro que se enrola,
Os montes se moverão de seus logares,
O sol se tornará negro e alua como sangue,
Os homens se esconderão nas cavernas e dirão aos rochedos:
[...] Cahi sobre nós! [...]” (NERY, 1937, p. 36).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa passada em revista, é possível vislumbrar, portanto, duas linhas que tracejam o livro de estreia de Adalgisa. Uma que se ancora num confessionalismo sutil sobre o estatuto do feminino, esborrando os limites entre a autobiografia e o lirismo, ao tomar como aporte a representação das relações de gênero na sociedade brasileira do início do século XX, e sobre a qual incidem o silenciamento ou, no mínimo, o escamoteamento da escritora do rol dos atores do Modernismo de que foi “musa inspiradora”. A outra, vinculada à “renovação da literatura cristã, que nos anos 30 [...] dá livre modulação à mensagem religiosa” (BOSI, 2013, p. 479), interroga-se sobre a temporalidade, a finitude, a morte e a transcendência como evocação de um imaginário metafísico, que marcou toda uma geração de poetas da qual Adalgisa foi contemporânea. Cabe lembrar, ainda que de relance, a concepção de poesia metafísica como um campo temático que se volta para duas perspectivas de compreensão: ora a

um conteúdo iminentemente teológico, ora para uma perspectiva ontológico-filosófica; em outras palavras, na primeira concebe-se e procura-se conceituar uma ideia de divindade como essência do ser e do mundo; na segunda, opera-se uma investigação de cunho “científico” ou formal, que busca conceituar o Ser, a partir da dualidade entre Ser e ente, essência e a aparência (SON, 2002, p. 8).

A lírica adalgisiana, aventar afirmar por sondagem, alude à primeira concepção, embora o confessionalismo salvífico de base cristã não a exima de um certo estado de angústia, como apontamos brevemente, uma vez que, para Zambrano (1987), “la angustia parece ser la raíz originária de la metafísica” (p. 86). O questionamento sobre o Ser – instigantemente antropologizado no feminino -, a afirmação da transcendência e da deidade, a busca (e o reconhecimento) de um sentido para a existência, em seus estados doridos, bem como para a morte; a noções de finitude e eternidade, corpo e alma, como impasses atemporais, serão alguns dos matizes da poesia de Adalgisa Nery, a partir da “transformação das visões místicas em metáforas naturalistas, tomadas ao mundo sensível, e a transformação dos sentimentos eróticos em alusões metafóricas, tomadas ao mundo religioso”, como aponta Carpeaux (1960, p. 199), ao tratar da estética *wit* dos chamados *metaphysical poets*.

O primeiro livro de Adalgisa Nery revela-se dotado de muita intensidade na revelação dos grandes conflitos experienciado que estarão figurados no substrato desta lírica inaugural pela poetisa, este ser que se dilacera busca e encontra apaziguamento na transcendência. Um diálogo com o plano sagrado, e essa busca premente em toda sua trajetória poética, fazendo com que o apelo metafísico transite pelo terreno místico, simbólico, humano. A investigação da obra de Adalgisa Nery e a análise mais profunda de seus poemas indicam como o eu lírico feminino revela uma condição ambivalente, deixando entrever modos de uma feminilidade influenciada por imperativos e expectativas de gênero de natureza patriarcal, entrelaçados na linguagem poética e na visão de mundo. A leitura da poesia de Adalgisa Nery e a reavaliação de seu estatuto à luz do revisionismo crítico podem lançar luz às condições de apagamento de poeta na história do modernismo brasileiro, esse momento que

vem reivindicando sempre novos contornos interpretativos. A poesia modernista e seus desdobramentos ensejam a reflexão sobre as demandas das minorias e das representatividades, ausência e silêncios.

REFERÊNCIAS

ADELMAN, Miriam. "Modernidade e pós-modernidade em vozes femininas". *In*: Codato, A. (Org.). **Para viver no século XXI**. Curitiba: SESC. Disponível em: https://www.academia.edu/4145922/Modernidade_e_p%C3%B3smodernidade_em_vozes_femininas. Acesso em: 16 jul. 2023.

AGAMBEN, Giorgio. **Signatura Rerum**: sobre el método. Trad. Flavia Costa e Mercedes Ruvituso. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009. p. 32.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Desdobramento de Adalgisa". *In*: **Nova reunião**: 23 livros de poesia. 1.ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015, p. 60.

ANDRADE, Gênese. Apresentação. *In*: _____. (org.). **Modernismos 1922 – 2022**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 7-12.

ANDRADE, Mário de. "A mulher ausente". *In*: _____. **O empalhador de passarinho**. 3.ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p. 227-230.

AZEVEDO, Beatriz. Trans-matriarcado de Pindorama. *In*: ANDRADE, Gênese. (org.). **Modernismos 1922 – 2022**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 478-506.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 49.ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

BUENO, Alexei. **Uma história da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.

CALLADO, Ana Arruda. **Adalgisa Nery**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

CAMILO, Vagner. **Da rosa do povo à rosa das trevas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CAMPOI, Isabela Candoloro. **Adalgisa Nery e as questões políticas de seu tempo (1905-1980)**. 2008. Tese (Doutorando em História Social) – Universidade Federal Fluminense, 2008.

- CARPEAUX, Otto Maria. A luz da perfeição. *In*: _____. **Livros na mesa**. Rio de Janeiro: São José, 1960.
- CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira**: origens e unidade. Vols. 1, 2. São Paulo: Edusp. 1999.
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Volume 5. 7.ed. rev. atual. São Paulo: Global, 2004.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Elas eram muito modernas. *In*: ANDRADE, Gênese (Org.). **Modernismos 1922- 2022**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 243-269.
- FELSKI, Rita. Modernidade e feminismo. Trad. Joana D'Arc Martins Pupo. *In*: FELSKI, Rita. **The gender of modernity**. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. A poesia metafísica no Brasil. *In*: _____. (Org.). **A poesia metafísica no Brasil**: percursos e modulações. Porto Alegre: FAPA – Faculdade Porto-Alegrense, 2009, p. 11-34.
- NERY, Adalgisa. **A imaginária**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1959.
- NERY, Adalgisa. **Mundos oscilantes** (poesia reunida). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1962, p. xiii.
- NERY, Adalgisa. "Intuição". *In*: _____. **Cantos de angústia**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1948, p.
- NERY, Adalgisa. "Nota da editora", *In*: _____. **Mundos oscilantes (poesia reunida)**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1962, p. xiii.
- NERY, Adalgisa. **Poemas**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1937.
- PEREZ, Renard. Adalgisa Nery. *In*: _____. **Escritores brasileiros contemporâneos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- RAMOS, Guerreiro. O sentido da poesia contemporânea. *In*: **Cadernos da Hora Presente**, n. 1, maio de 1939, p. 86-103.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento; 2018. (Feminismos plurais).

SANT'ANNA, Affonso Romano de. "Vampirismo masculino ou a denúncia de Pigmalião". *In*: _____. **O que fazer de Ezra Pound**. Rio de Janeiro: Imago, 2003, p. 185-194.

SANTOS, Marcelo. A musa desdobrada: trajetórias do eu ao outro na obra de Adalgisa Nery. **Itinerários**, Araraquara, n. 42, p.111-126, jan./jun. 2016.

SECCHIN, Antonio Carlos. **Percursos da poesia brasileira**. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Editora da UFMG, 2018.

SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own*: British women novelist from Brontë to Lessing. Princeton: Princeton University Press, UP, 1985.

SON, Mihae. **La quête méthaphisique dans la poésie moderne – des années 1920 aux années 1960**. Villeneuve d'Ascq, France: Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

ZAMBRANO, María. **Filosofía y Poesía**. Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1987.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009, p. 217-242.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2007, p. 327-336.