



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**JOSINÉLIA CHAVES MOREIRA**

**GILKA MACHADO: “MULHER-SERPENTE-POEMA”**

Salvador  
2016

**JOSINÉLIA CHAVES MOREIRA**

**GILKA MACHADO: “MULHER-SERPENTE-POEMA”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Livia Maria Natália de Souza Silva

Salvador  
2016

**JOSINÉLIA CHAVES MOREIRA**

**GILKA MACHADO: “MULHER-SERPENTE-POEMA”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.  
Área de concentração: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura.

Data de aprovação:

Salvador, 13 de maio de 2016.

Componentes da Banca Examinadora:

---

Profa. Dra. Lívia Maria Natália de Souza Silva (UFBA)  
(Orientadora)

---

Prof. Dr. Arivaldo Sacramento de Souza (UFBA)  
(Membro)

---

Profa. Dra. Ana Rita Santiago da Silva (UFRB)  
(Membro)

A  
tia Tereza, quem primeiro me fez enxergar, vó Altenizia pela mulher-  
força e tio Jildevan pelo cuidado (*in memorian*).

Aos  
meus pais, Edinalva e Joel, exemplos de luta e determinação. Sem  
vocês, nada disso seria possível.

Ao  
meu companheiro-marido-amigo, Hermes, por me entender e acolher  
nos momentos em que mais precisava.

## AGRADECIMENTOS

Atenção, minha nobre leitora,  
preste atenção no que irei contar.  
Toda dia, sou convidada a afirmar  
e problematizar o meu lugar.

Problematizar o nosso lugar,  
enquanto mulheres, homens, lésbicas, gays,  
que buscam tensionar,  
essas hierarquias e heteronormatividades.

Discutir sobre feminismo e representação,  
aprendendo que ninguém dar voz,  
mas constrói um processo de empoderação,  
um continuum que envolve várias conexões.

Entre memória e percepção,  
volto à cena de infância,  
aos momentos que me agenciaram essa ação:  
importantes nesse processo de leituração.

Aqui, sou chamada a lembrar e reconhecer  
os vários corpos que me ergueram.  
A minha mãe, Edinalva, quem primeiro me borrou  
e me ajudou a ser uma palavra inquieta.

Ao meu pai, Joel, um verdadeiro senhor,  
mas, com o tempo, aprendeu o seu labor.  
E me ensinou a ser quem sou:  
um monstro questionador.

As minhas irmãs, Lúcia, Andreia e Jose,  
que diante das lutas cotidianas, no café ou na horta,  
tínhamos e temos, sempre um dissabor:  
o desejo do incômodo e o anseio de transpor.

Transpor as pedras, o rebaixamento, o silêncio,  
chancelado pelo sistema opressor.  
Insurgido pelo meu velhinho e companheiro, CMS,  
o meu primeiro professor.

Aos meus familiares e amigos,  
que me ajudaram a entender,  
a sociedade como efeito de linguagem,  
aberta a violência do poder.

Retiro-me dos meus vínculos familiares,  
para adentrar o coração.

Dizer que sem você, Hermes, talvez,  
não fosse possível essa realização.

Continuo a desentranhar corpos como o de Allana,  
quem formigou a minha inspiração.  
Ou o de Larissa, Jovano, Milena e Carol,  
com a política da perturbação.

A luta política, graças à Residência Universitária.  
Aos colegas de trabalho da CORTRAD,  
a minha cidade do coração, Barra do Choça,  
todos criaram em mim novas territorializações.

A Jamile Rkain, mulher retada,  
pelos diálogos que expandiu a minha pesquisa.  
Aos professores Gilberto Vasconcellos e Luiza Lobo,  
que me deram coragem a sair em busca do Outro.

A minha primeira orientadora, Raimunda Bedasee,  
quem me ensinou a aventurar pelas escritas femininas,  
apenas instaurando o choque e o entortamento,  
sem medo, sem pudor.

A Lívia Natália, Oxun Janaína, orientadora,  
fui tomada pelos encantos de sua Água Negra,  
ou como afirma Ari Sacramento,  
és a própria epistemologia, que nos ajuda a recortar.

Enfim, a mim mesma,  
pela possibilidade de ser eu,  
mesmo que tentem me provar o contrário.  
Continuarei abrindo fissuras com o corpo, como as que acabo de abrir.

### **Diaramente**

A mim basta o espelho  
a calça azul  
o papel, o lápis  
e essa coragem  
de sair todos os dias de manhã  
encontrar as mesmas pessoas  
os mesmos sobressaltos  
o relógio de ponto  
o telefone  
os documentos.  
A mim basta  
essa coragem teimosa  
de engolir o café das nove  
de fumar o quinto cigarro  
com a mesma determinação  
de destruir  
o que resta dos pulmões.  
Me basta mesmo  
essa coragem quase suicida  
de erguer a cabeça  
e ser negro  
vinte e quatro horas por dia.

José Carlos Limeira (2000, p. 15)

## RESUMO

A partir de uma voz dissonante, propus um estudo da construção poética de Gilka Machado, a mulher-serpente-poema, tendo em vista o contexto social, político e cultural do final do século XIX e início do século XX. É um agenciamento de leitura fragmentada, borrada, móvel, mas que busca, através da leitura de poemas, entrevistas, depoimentos, textos de crítica e teoria, tecer um itinerário afetivo social dos arquivos de uma memória da primeira mulher nua da literatura brasileira. Para tanto, decidi dividir essa discussão em três partes, que se cruzam: na primeira, relacionei o processo de apagamento e silenciamento em torno de sua produção poética, com a questão da identificação étnico-racial, tendo por base o entrecruzamento da questão de gênero, raça e classe, dadas as duas hierarquias de Gilka: mulher e negra; em seguida, na segunda, busquei, através da subjetividade, traçar um panorama da lírica, assim como das grandes forças que vigoraram na época, aportando a dificuldade de classificação e fixação de correntes literárias, já que estou lidando com uma voz não autorizada e dissidente; e, por fim, através do corpopalavra ou corpo escrita, construí uma leitura sobre esse espaço de possibilidades enunciativas, através de uma discussão sobre o corpo e o erotismo, como uma recorrência no fazer poético gilciano, uma potência, uma forma de se posicionar discursivamente no mundo, principalmente, diante das críticas às suas obras. Além disso, nesse último capítulo, faço também uma análise dos principais periódicos e o número de ocorrências com o nome de Gilka Machado, a partir de um recorte temporal, 1910 a 1939, período em que publica os seus primeiros livros: *Crystaes Partidos* (1915), *Estados de Alma* (1917), *Mulher Nua* (1922), *Meu Glorioso Pecado* (1928) e *Sublimação* (1938). Assim, abordei, através dos fragmentos, o grande desejo de escrever de Gilka Machado, em uma época, em que era comum escutar que isso não lhe cabia, faltava-lhe o ofício, o tato, a habilidade, o estudo, em contraponto, a presença de vozes autorizadas (homens, brancos, de classe média, moradores do Rio de Janeiro e São Paulo, com obras publicadas por grandes editoras, dentre outras características). Com isso, aparecem os ruídos e o desconforto, a chancela às suas obras, desde que surgem, por uma espécie de tensão, evidenciada, sobretudo, devido à necessidade de recompor e de reelaborar outros discursos já enraizados na tradição literária, sobre o feminino, o corpo, o erotismo, uma postura de assumir a construção de sua própria imagem e identidade enquanto mulher e negra. Dessa forma, percebi que a construção poética gilciana é resultado de sua insurgência à docilidade e ao aprisionamento do corpo da mulher, como também uma estratégia para colocar em suspenso a denúncia de como o desejo das mulheres precisava e precisa ser controlado, diante de uma sociedade racista, sexista e classista. Assim, Gilka Machado é esse “corpo estranho” que prefere a valorização ostensiva do corpo feminino, não apenas como um objeto, mas também como um “objeto” de teorização do intelecto feminino, segundo outras possibilidades do existir.

**Palavras-chave:** Gilka Machado. Subjetividade. Poética. Erotismo. Corpo.



## ABSTRACT

From a dissonant voice, I proposed a study of the poetic construction of Gilka Machado, the serpent-poem woman, in view of the social, political and cultural context of the late nineteenth and early twentieth centuries. It is a fragmented, blurred, mobile reading agency that searches through the reading of poems, interviews, testimonies, critical texts and theory, to weave a social affective itinerary from the archives of a memory of the first naked woman of Brazilian literature. In order to do so, I decided to divide this discussion into three intersecting parts: in the first, I related the process of erasure and silencing around its poetic production, with the question of ethnic-racial identification, based on the intertwining of the gender issue, Race and class, given the two hierarchies of Gilka: woman and black; then in the second, I sought, through subjectivity, to draw a panorama of the lyric, as well as the great forces that prevailed at the time, contributing the difficulty of classification and fixation of literary currents, since I am bordering on an unauthorized and dissident voice; and finally, through the word body or written body, I constructed a reading on this space of enunciative possibilities, through a discussion about the body and eroticism, as a recurrence in the “gilkian” poetic making, a power, a way of positioning itself discursively in the world, especially in the face of criticism of his works. In addition, in this last chapter, I also make an analysis of the main periodicals and the number of occurrences with the name of Gilka Machado, from a temporal cut, from 1910 to 1939, when she published her first books: *Crystaes Partidos* (1915), *Estados da Alma* (1917), *Mulher Nua* (1922), *Meu Glorioso Pecado* (1928) and *Sublimação* (1938). Thus, I approached through the fragments the Gilka Machado's great desire to write, at a time when it was common to hear that it did not fit her, her lacked the craft, the touch, the ability, the study, in counterpoint, The presence of authorized voices (men, whites, middle class, residents of Rio de Janeiro and São Paulo, with works published by major publishers, among other characteristics). With this, the noises and discomfort appear, the seal to their works, since they appear, by a kind of tension, evidenced, above all, due to the need to recompose and rework other discourses already rooted in the literary tradition, the body, eroticism, a posture of assuming the construction of its own image and identity as a woman and black. In this way, I realized that the “gilkian” poetic construction is the result of its insurgency to the docility and imprisonment of the woman's body, as well as a strategy to put on hold the denunciation of how women's desire needed and need to be controlled, before a society Racist, sexist and classist. Thus, Gilka Machado is this “foreign body” that prefers the ostensible valorization of the female body, not only as an object, but also as an “object” of theorizing the feminine intellect, according to other possibilities of existence.

**Keywords:** Gilka Machado. Subjectivity. Poetic. Eroticism. Body.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – Três Gerações Gloriosas: Gilka Machado, Thereza Costa e Eros Volúcia (na respectiva ordem)	17
<b>Figura 2</b> – Dados da violência contra a mulher	37
<b>Figura 3</b> – Gilka da Costa Machado, consagrada por cem votos de intelectuais brasileiros, como a maior das maiores poetisas brasileiras.	59
<b>Figura 4</b> – Gilka Machado ao lado do repórter, Alziro Zarur	60
<b>Figura 5</b> – Caricaturas de Gilka Machado	61
<b>Figura 6</b> – Imagens mais recorrentes de Gilka Machado nos bancos de imagens disponíveis na internet	62
<b>Figura 7</b> – Gilka Machado no Studio Eros Volúcia	69
<b>Figura 8</b> – Gilka comenta sobre as indiscrições de um boneco de molas	103

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>E O VERSO SE FEZ CARNE E HABITOU EM MIM</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>PODE GILKA FALAR EM MEIO AO “LIRISMO CHEIROSO” E AO “BOM MOSCISMO LITERÁRIO” DO SÉCULO XX?</b>	<b>17</b>
2.1	ESCREVER A EXISTÊNCIA	20
2.1.2	<b>Presença feminina: gatas errantes em seus eternos cios</b>	<b>33</b>
2.2	SUBALTERNIDADE FEMININA: (RE)TECENDO MEMÓRIAS A PARTIR DA DIFERENÇA	47
2.2.1	<b>Gilka Machado: um corpo negro dissidente</b>	<b>55</b>
<b>3</b>	<b>A LÍRICA GILKIANA: IMPRESSÕES NA CARNE VIVA</b>	<b>69</b>
3.1	ESCRITA FEMININA: UM EXERCÍCIO À LIVRE GERÊNCIA DA SUBJETIVIDADE	72
3.1.1	<b>O eu poético gilciano: “olhares como palavras sem pele”</b>	<b>76</b>
3.2	O CARÁTER METAMORFOSEADOR DA LÍRICA	86
3.2.1	<b>A insurreição da lírica gilciana em seu tempo</b>	<b>95</b>
<b>4</b>	<b>O EROTISMO E O CORPO: “PALAVRACORPO, CORPOPALAVRA”</b>	<b>103</b>
4.1	PELA TRANSPARÊNCIA SUTIL DO VÉU, PREFERE O (DES)NUDAMENTO DO CORPO ESCRITA	108
4.2	<b>QUE CORPO É ESSE?</b>	<b>114</b>
<b>5</b>	<b>EIS AQUI OS APELOS FINAIS</b>	<b>122</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>125</b>
	<b>APÊNDICE A –</b> Resumo das principais produções de Gilka Machado	140
	<b>APÊNDICE B –</b> As principais ocorrências com o nome de Gilka Machado, no período compreendido de 1900 a 2009, a partir do quantitativo de 15 ocorrências	142

## 1 E O VERSO SE FEZ CARNE E HABITOU EM MIM

Num certo dia, um grande-homem, homem-grande, Zé, me perguntou o que estava fazendo. Respondi: estou escrevendo uma dissertação. Ele retrucou: desertação [sic]. Foi uma grande surpresa ouvir essa palavra. Logo, (re)acendeu em mim a possibilidade de representação do início, de recortar a linha do presente pela construção de um lugar de escrita.

Eis me aqui, minha cara leitora, escrevendo esta desertificação, processo de degradação das minhas terras áridas, secas e inférteis de uma história única, do intedito, do meu corpo em erosão por e pelas palavras poéticas. Ao passar a limpo essa desertificação, não posso deixar de ser sujeito, de intercambiar uma escrita individual e também coletiva, principalmente, no momento em que (re)construo a minha subjetividade e a do meu objeto de estudo. Assumo os riscos e as consequências dessa postura, enquanto sujeito da enunciação do discurso crítico, pois, contra o rigor da cientificidade, prefiro evidenciar o que me foi recalçado, silenciado, uma vez que “[...] ao falar de si, é falado pelo outro, fazendo ressoar as vozes de uma geração que compartilhou das mesmas aventuras.” (SOUZA, 2007, p. 20), como uma engrenagem nesse motor de transmissão de saberes, da minha e da vida de Gilka Machado. Afinal de contas, como bem diz Agualusa: “Um homem em andamento não morre de fome.” (2005, p. 28). E eu não morri, assim como Gilka, porque tínhamos a certeza de que a nossa sobrevivência dependia da força hipnótica das palavras, das metáforas, das histórias fragmentadas, recortadas, da alegoria, da chama que só a literatura poderia nos proporcionar, já que “[...] A desconstrução das grandes narrativas se processa pelo recorte das margens e a entrada pela porta dos fundos.” (SOUZA, 2007, p. 23).

Algumas dessas obras entraram sem bater em minha porta, outras, permiti que me entortassem. Como decorrência importante desses entortamentos, em 2009, conheci o Núcleo de Pesquisas da Literatura e Cultura Feminina - NECLIF, através do Programa Permanecer no *Projeto Gênero e Literatura: uma história da escritura de autoria feminina na Bahia*, coordenado pela Professora Doutora Raimunda Bedasee. A pesquisa tinha como objeto de estudo as questões étnicas e de gênero inscritas no âmbito da crítica literária feminina/feminista no território do Estado da Bahia, baseada na Antologia de Escritoras Baianas, como: Aurea Miranda, Carmosina Uzel, Edith Mendes da Gama Abreu, Elvira Foepfel, Elza Ferraro de Melo, Emília Leitão Guerra, Eufrosina Miranda, Hebe Machado, Hildeth Jezler Favila, Honorina Galvão Rocha, Jacinta Passos, Lavínia Machado Levins, Lina de Villar, Maria de Lourdes Bacelar, Maria Dolores, Maria Feijó de Sousa Neves, Maria Luiza de Sousa Alves, Maria Luiza dos S. Varjão, Martha Olivar, Mercedes Dantas, Nícia

Maria Valente Dantas, Nicodema Alves, Seleneh de Sousa Medeiros, Veleda Barreto, dentre outras. Um dos motivos dessa pesquisa foi devido à falta de uma fonte ampla e atualizada que versasse sobre a literatura das mulheres negras de naturalidade baiana. Dessa forma, tínhamos o trabalho de investigar essas obras, bem como compilar dados sobre a história dessas escritoras para a formação do nosso banco de dados, a partir de um recorte temporal.

Antes disso, no segundo semestre de 2009, cursei a disciplina LET C31 – Relações de Gênero e Literatura Brasileira, com a Professora Doutora Alvanita Almeida que, como resultado final, propôs a construção de um artigo sobre uma escritora brasileira, a partir das discussões de gênero tecidas durante as aulas. A escritora escolhida por mim foi a poetisa<sup>1</sup> Gilka Machado, “mulher-serpente-poema” (SILVA, 2007, p. 218), nome que invadiu o meu peito, atravessou a minha alma e gerou um desassossego. Nesse momento, me vi envolvida em uma fuga de mim mesma, instante de garimpagem do estranhável, um prelúdio do verso que se fez carne e habitou em mim<sup>2</sup>. Habitou tanto que, em junho de 2010, juntamente com a Professora Doutora Raimunda Bedasee, elaboramos o projeto a ser submetido para o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) – UFBA, intitulado *Gilka Machado: uma autoria Feminina*. Assim, pude acompanhar um pouco de sua trajetória de vida, desde a leitura de suas poesias, “Ser Mulher” e “Fecundação”, publicadas, respectivamente, no livro *Mulher Nua* (1922) e *Sublimação* (1928), bem como na fortuna crítica sobre a referida autora.

Os objetivos da pesquisa versavam em estudar, no *corpus* escolhido, aspectos fundamentais para investigação da autoria feminina, em contraponto às questões de gênero. Todo anseio pelo dizer foi o que resumiu esse momento da pesquisa, já que me via no impasse em inscrever na cena literária esse corpo rebaixado, sem, contudo, naturalizá-la, ou reduzi-la às essências e conceitos pré-estabelecidos. Certo que esse é um lugar do incômodo, uma vez que “Esse desconforto justifica a resistência do sujeito em relatar experiência, que, no lugar de recompô-lo, *o recortam*, como na restauração de um vaso quebrado: a marca dos remendos dos cacos permanece, reforçando a fragmentação.” (SOUZA, 2007, p. 24, grifo meu).

---

<sup>1</sup> Decidi afirmar esse nome, poetisa, como uma atitude política, mesmo sabendo que existe uma discussão em torno dessa problemática. Mas, sigo a linha derrediana, em que, para desconstruir, é preciso fazer com que as essências subam e ressurgam com novos sentidos e significados. Além disso, a minha leitura é como mulher, com outras possibilidades de relato, de ser, assim como o lugar de verdade.

<sup>2</sup> Aproprio da passagem bíblica do livro de João, capítulo 1, versículo 14. Considerada também como uma oração, o *Angelus*, momento da anunciação do Anjo Gabriel à virgem Maria. É o prelúdio do meu texto, a você, meu caro leitor.

Fragmentos que mostram o grande desejo de escrever, como assim Gilka fez, numa época, século XIX e XX, em que era comum escutar que isso não lhe cabia, faltava-lhe o ofício, o tato, a habilidade, o estudo<sup>3</sup>, em contraponto, a presença de vozes autorizadas (homens, brancos, de classe média, moradores do Rio de Janeiro e São Paulo, com obras publicadas por grandes editoras, dentre outras características). Com isso, aparecem os ruídos e o desconforto, a chancela às suas obras, desde que surgem, por uma espécie de tensão, evidenciadas, principalmente, devido à necessidade de recompor e de reelaborar outros discursos já enraizados na tradição literária, sobre o feminino, o corpo, o erotismo, uma postura de assumir a construção de sua própria imagem, segundo Ferréz (2005), o lugar de fala do escritor, de pertença, pois “É preciso conhecer a fome para descrevê-la.” (JESUS, 1960, p. 26). Insurgiu, assim, diante das vastas possibilidades de leitura, o desafio da fome em responder a pergunta: de que forma a poética de Gilka Machado se construiu em detrimento de todo um contexto patriarcal, falocêntrico e sexista, em pleno século XX?

Restou-me o desejo em engendrar hipóteses, a partir desse caminho de leitura, já que me refiro a uma escritora que está na metrópole, na efervescência cultural, política e social do Rio de Janeiro, no centro das coisas, o que não a impede de viver um processo de silenciamento e apagamento. Desse modo, a minha hipótese inicial é que, através de um estudo do percurso da escrita biográfica de Gilka Machado, como mulher que transgrediu o “lirismo cheiroso” e o “bom mocismo literário”, evidencia uma essencialização imposta, a partir das suas vivências e experiências no campo intelectual, social e profissional no contexto do século XX. Além disso, a questão sobre o silenciamento em torno da identidade étnico-racial de Gilka Machado constitui como uma explicação, tanto para algumas das críticas preconceituosas sobre sua vida e obra, quanto para um agenciamento de subalternidade e de mudez de sua produção poética no campo literário brasileiro.

Por isso, decidi legitimá-la como objeto de estudo, trazê-la para o universo acadêmico, como outros estudiosos também fizeram, correr esse risco, já que viver “[...] é muito perigoso.” (ROSA, 2001, p. 601), radical e (in)satisfeito. Porém, é preciso saber como abordar essa construção poética giliana, como afirma Regina Dalcastagnè (2012), em *Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais*. Construir um sujeito através de práticas de autocontrole e de liberdade, um corpo escrita, exercício de

---

<sup>3</sup> Aproveito aqui para salvaguardar uma passagem de minha vida, quando essas palavras também ecoaram ao verem meu nome na lista dos aprovados no vestibular da UFBA em 2006. Meu pai, sem a pretensão de julgá-lo, disse que não poderia sair de Barra do Choça para estudar em Salvador, pois a universidade não é lugar de pobre, principalmente, de uma filha de trabalhadores rurais. Esse foi o primeiro sinal que eu era dissonante e que era preciso fazer um investimento simbólico. E eu o fiz, ou como bem diz Carolina Maria de Jesus, “... Eu fiz uma reforma em mim.” (JESUS, 1960, p. 25), que também reverberou em meus pais.

recomposição e reelaboração da memória, já que a minha leitura não é a relação de *ou*, mas sim de *e*, do contexto social, histórico e cultural do que foi produzido e o de quando está sendo lido. Ambos entram em tensão para configurar essa minha interpretação.

Desse modo, com este trabalho, analiso a construção poética giliana, a partir do contexto histórico, político e social do século XX. E, especificamente, investigar como o sujeito poético giliano assume a voz do feminino como resistência às críticas literárias da época; identificar as imagens construídas sobre Gilka Machado nos principais periódicos da época; e, por fim, estudar a questão do apagamento e silenciamento na sua construção poética, a partir da questão étnico-racial. Minha intenção parte da ideia de um texto recortado, dobrável, um campo movente, tecido por poemas, que nos ajudem a perceber essas questões.

Percebo que já iniciei as discussões da seção 2, *Pode Gilka falar em meio ao “lirismo cheiroso” e ao “bom moscismo literário” do século XX?*, no qual, entremeio o célebre texto da escritora indiana Gayatri Chakravorty Spivak (2010), *Pode o subalterno falar?*, alado ao termo *escrevivência* de Conceição Evaristo (2006, 2007), para pensar nessa mulher que escreve e inscreve em seus textos a sua autoinscrição enquanto mulher. Além disso, situo a minha leitora sobre o contexto de produção de Gilka, através das heranças e desvios da presença feminina nessa época, acompanhada da análise de como a subalternidade feminina (re)tece memórias a partir da diferença, tendo por base os textos de Deleuze (1997), Kingler (2006), Foucault (1992), Bourdieu (2002). Para então chegar a questão étnico-racial de Gilka Machado, a partir de uma identificação de fotografias, retiradas de jornais da época, e as mais recorrentes em pesquisas da internet, para pensar em uma possível resposta ao silenciamento e apagamento de suas obras, a partir das discussões de Bairros (1995), bell hooks (1995), Trinidad (2011), Bhabha (1998) e Palmeira (2010).

Nesta direção, sigo na seção 3, *A lírica giliana: uma floresta de signos*, com a discussão sobre a lírica, a partir do fazer poético giliano, concatenado ao sujeito e ao discurso de uma escrita feminina como um exercício à livre gerência da subjetividade. Para tanto, bebo em fontes ligadas à Piglia (1996), Arfuch (2010), Sartre (2015), Foucault (2006), em concomitância, à análise de poemas, que discutem alguns temas ligados ao eu poético, tais como: centramento do eu subjetivo, conflito com o mundo, construção de imagens para expressar sentimentos e fragmentação do sujeito. Aqui caminho também com Hamburger (2007), Octávio Paz (1972) e Collot (2004), garimpando os caminhos da subjetividade poética, do discurso e do sujeito nessa construção. Utilizo também, para pensar no percurso histórico da lírica até a modernidade, as discussões de D’Onofrio (1995), Emil Staiger (1977), Rosenfeld (1965), Roman Jakobson [197?], Hugo Friedrich (1956) e Almeida Cara (1985),

situando a escrita poética giliana a partir desse caráter metamorfoseador da poesia lírica. Encerro essa discussão desmantelando e reinscrevendo a construção poética giliana atrelada aos estilos literários que marcaram a época, a partir de sua inserção no levantamento das histórias da literatura brasileira e em outras obras semelhantes, insurgindo com Culler (1997) e Simões Júnior (2012).

Em seguida, invado a cena, com a seção 4, *O erotismo e o corpo*: “palavracorpo, corpopalavra”, com a ajuda sinestésica de seus poemas, bem como de Bataille (1987), Birman (1999, 2001), Bourdieu (2002) e Octavio Paz (1994), para tecer alguns caminhos sobre a construção do erotismo e do corpo ao longo da história. Assim, pela transparência sutil do véu, Gilka prefere o desnudamento do corpo escrita, como uma estratégia da escritora para trazer conteúdos recalcados da literatura brasileira, mesmo que isso tenha atizado a “sanha iracunda” dos críticos da época, como aponta Dal Farra (2014). Por conseguinte, analiso as principais críticas, a meu ver, a obra giliana no período compreendido de 1910 a 1939, a partir do banco de dados da Biblioteca Nacional Digital, que reúne os principais periódicos da época. Além disso, reviro esses principais jornais, para mostrar o número de ocorrências com o seu nome, as oscilações, assim como o período em que há um silêncio em torno de sua produção poética.

Ao decorrer de sua leitura, verá que alguns poemas estão com a grafia original, principalmente, os retirados dos livros, *Crystaes Partidos* (1915), *Estados de Alma* (1917), *Mulher Nua* (1922) e *Meu Glorioso Pecado* (1928), períodos em que há uma maior “visibilidade” sobre sua produção. Isso é importante, já que, diante do nicho restrito e excludente das grandes editoras, às mulheres restavam-lhes as pequenas, com baixas tiragens e impressões de má qualidade, como observei nos livros mencionados<sup>4</sup>. E é muito significativo o fato de poucas terem publicado pela Garnier, a principal editora da época.

Deixo-me sair, mas, antes, alerta que esta escrita já é uma interpretação da interpretação dos poemas, conforme Clifford Geertz (1978), antes que me exija o contrário, já que o desejo foi não exauri-los para deixar que outras leituras sejam inspiradas. Essa minha atitude conecta-se ao desejo da fala pelos poros, ao grito que ecoe nos grandes centros de saber, mesmo que incômoda, faremos presença na ausência entoando, com Alzira Rulfini (1988, p.17), “Mulher negra, chega, / Mulher negra, seja, / Mulher negra, veja, / Mulher negra, veja, / Depois do temporal”.

---

<sup>4</sup> Esse fato não será aprofundado, tendo em vista os objetivos da pesquisa, mas fica o registro para posteriores estudos.

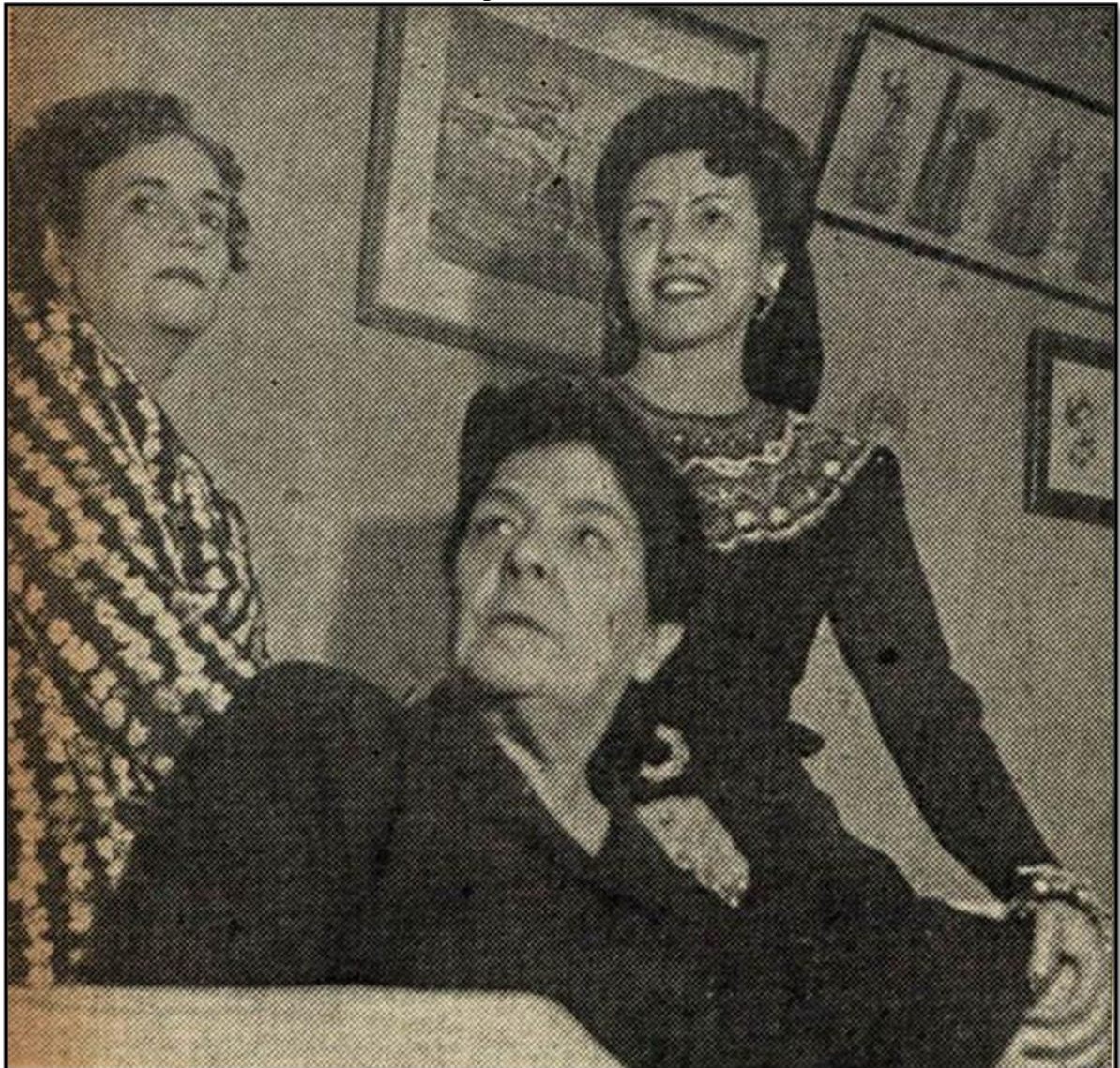


## 2 PODE GILKA FALAR EM MEIO AO “LIRISMO CHEIROSO” E AO “BOM MOCISMO LITERÁRIO”<sup>5</sup> DO SÉCULO XX?

Foi daí, talvez, que eu descobri a função, a urgência, a dor, a necessidade e a esperança da escrita. É preciso comprometer a vida com a escrita ou é o inverso? Comprometer a escrita com a vida?

(EVARISTO, C., 2007, p. 17).

**Figura 1** – Três Gerações Gloriosas: Gilka Machado, Thereza Costa e Eros Volússia (na respectiva ordem).



Fonte: Jornal Fon-Fon (1946, p. 64).

---

<sup>5</sup> Utilizo as palavras “lirismo cheiroso” e “bom mocismo literário” do pesquisador e professor Gilberto Araújo de Vasconcelos Júnior (2014).

Permita-me iniciar esta nossa conversa, devaneando com Clarice Lispector em *Água Viva* sobre o desejo do inconcluso e de uma falta de construção, assim como de uma profunda desordem aparente (LISPECTOR, 1998, p. 27). Esse é o convite que faço a você, que me lê, a se arriscar nessa construção em (des)ordem, mas também a perceber os fluxos da escrita e das palavras que (re)lutam em sair, mesmo que não queira esboçá-los.

Diria que uma das marcas da contemporaneidade, entendendo-a como “[...] uma singular relação com o próprio tempo” (AGAMBEN, 2010, p. 59), deve-se à ruptura de paradigmas pré-estabelecidos e à tentativa de colocar em evidência a construção discursiva dos sujeitos emudecidos e subalternizados, que, ao serem negados, colocam em suspenso um sistema de aprisionamento das alteridades. Noto que, mesmo com tantos avanços conquistados nos últimos tempos, especialmente com o advento dos estudos culturais, na segunda metade do século XX, esse sistema ainda contribui para a manutenção de uma lógica instrumental e funcional de poder e de uma construção ideária de identidade, rebaixando, assim, a diferença, como nos aponta Silva (2000).

Para tanto, é necessário elucidar que o caminho de leitura adotado sobre a acepção do termo contemporaneidade está intimamente ligado com o pensamento de Giorgio Agamben, a partir das reflexões feitas no livro: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, no qual o autor busca respostas sobre o contemporâneo, com base na noção de intempestivo de Nietzsche. Assim, em uma de suas definições, Agamben (2010, p. 59) afirma que a contemporaneidade está ligada a uma desconexão e dissociação ao próprio tempo. Ou seja, é um movimento que tanto pode ocorrer a adesão, quanto à distância com esse tempo, mesmo que não permaneça sobre a época um olhar firme, mas sempre à distância, para poder sobre ela se verter, numa separação que destoe dos costumes da época, entrevendo sua “íntima obscuridade” (AGAMBEN, 2010, p. 64). Logo, o contemporâneo vaza, perfura e rasga o tempo cronológico, datado, pois o que importa é “[...] perceber no escuro do presente esta luz que busca nos alcançar e não o pode fazê-lo.” (AGAMBEN, 2010, p. 65).

Embebida desse caminho inicial de que todo contemporâneo é intempestivo e que o presente tem as “vértebras quebradas”, a literatura pode funcionar, a depender da lógica de leitura, como visão instrumental de manutenção das várias formas de poder, seja através dos signos linguísticos, dos valores, como também da carga semântica de cada ação. Por isso, a importância de sermos extemporâneos, agentes que questionam esse estatuto do próprio tempo, na movência e encontro dos tempos e gerações.

Esse movimento de inundações sobre o *status quo* instituído reforça-se com a extemporaneidade, pois, se para o poeta Manoel de Barros, na terceira parte do *Livro Sobre*

*Nada* “As palavras me escondem sem cuidado. [...] A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos.” (1996, p. 69-70). Então, o estudo de corpos dissidentes, que estão fora dessa normatividade social, no caso aqui, da literatura feita por mulheres, nos arrebatam pelo arranjo estético político de “Um não gosto de palavra acostuada.” (BARROS, 1996, p. 71), não só pelo deslocamento e subversão de paradigmas vigentes, mas também por colocar em evidência o processo de construção do lugar do subalternizado (SPIVAK, 2010), em meio a uma sociedade alicerçada pelo pensamento clássico ocidental, a qual tem no jogo das estruturas, um referente externo que garante a verdade, puramente convencional, ou seja, uma disseminação de um centro fixo e imutável, como aponta Derrida (2009). Nesse centro, que determina lugares sociais e políticos, às mulheres resta a luta pelo rompimento de todo um discurso sexista e racista, assim como franquear o acesso aos direitos a todas às mulheres, mesmo que indiretamente. A rigor, posso dizer que a participação dessas vozes silenciadas na construção dos espaços sociais, econômicos e políticos, “vozes de um não lugar”, presentes nas culturas de diversas formas, é uma “travessia sígnica”, uma escolha da vereda ou das veredas que queremos atravessar. É importante que esse agenciamento<sup>6</sup> atue de encontro ao heteronormativismo<sup>7</sup>, à totalização, aos centros imutáveis e a tantos outros paradigmas, como uma “arma” derridiana contra eles mesmos, reutilizando-os e ressignificando-os, ou seja, atribuindo novos sentidos através da desconstrução, ao pluralizar o lugar de verdade com outras potências de ser e de estar no mundo, como afirma Derrida (2009) em *A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas*.

A qualidade e a fecundidade de um discurso medem-se talvez pelo rigor crítico com que é pensada essa relação com a história da Metafísica e aos conceitos herdados. Trata-se aí de uma relação crítica à linguagem das ciências humanas e de uma responsabilidade crítica do discurso. Trata-se de colocar expressa e sistematicamente o problema do estatuto de um discurso que vai buscar a uma herança os recursos necessários para a des-construção dessa mesma herança. Problema de economia e de estratégia (DERRIDA, 2009, p. 235).

<sup>6</sup> Segundo Deleuze e Guattari, o agenciamento constitui a partir da formação da expressão (agenciamento coletivo de enunciação) com o conteúdo (agenciamento maquínico) (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Ou seja, é um co-funcionamento entre duas superfícies inseparáveis, uma verdadeira simbiose. Assim, a expressão diz respeito ao conteúdo sem descrevê-lo ou representá-lo, contudo intervém nele.

<sup>7</sup> Quando pensamos em heteronormatividade, automaticamente trabalhamos com a dualidade de hetero, homo, assim como com normal e anormal, a fim de reafirmar e padronizar as características do indivíduo, como nos afirma Foucault (1985) em *História da sexualidade III: o cuidado de si*, ao se referir ao termo como um aparato de poder que a sociedade utiliza para normalizar (impor) a conduta da população. Ou ainda, segundo Guacira Louro: “A heteronormatividade que se define por uma norma compulsória à heterossexualidade, está apoiada na ligação entre sexo, gênero e expressão da sexualidade”. (2009, p. 90).

No meio desses agenciamentos, ressoam corpos dissonantes como Edward Said, Gayatri Spivak, Toni Morrison, Conceição Evaristo, José Carlos Limeira, Ricardo Aleixo, bell hooks, Lélia Gonzalez, Angela Devis, Rita Santana, Mel Adún, Luiza Bairros e tantos outros, que veem na escrita um instrumento estético político e político estético. No ensejo dessa discussão, Caetano Veloso e Lélia Gonzalez, no livro de entrevistas *Patrulhas Ideológicas*<sup>8</sup>, publicado na cena cultural brasileira do final da Ditadura em 1978, são considerados como vozes dissonantes por trazerem um tom “[...] grandiloquente, autocomiserativo e trágico [...]” (SANTIAGO, 1998, p. 6), diferenciando-os, assim, das outras entrevistas dadas por figuras importantes da esquerda no Brasil. Nessa linha, a fala de Caetano Veloso, retomada no texto de Silviano Santiago (1998) *Democratização no Brasil – 1979-1981: Cultura versus Arte* reforça a necessidade de trazer para o cotidiano a prática política, restrita aos espaços revolucionários (Fidel Castro) ou contrarrevolucionários (General Golbery): “[...] o que mais incomoda (as pessoas) é a minha vontade de cotidianizar a política ou de politizar o cotidiano [...] me sinto ligado a tudo que acontece mas através do que eu faço” (VELOSO, 1980 apud SANTIAGO, 1998. p. 6). Para Santiago, Caetano Veloso, nesta prerrogativa, está definindo o papel da arte como um modo de vida, uma conexão entre política e cotidiano e o apagamento da conjunção *e* que separa tradicionalmente cultura e sociedade.

## 2.1 ESCREVIVER A EXISTÊNCIA

Mas afinal, quem é essa mulher que reivindica/reconstrói esse corpo feminino confiscado? Esta talvez, seja a pergunta que vocês, minhas caras leitoras, estejam fazendo agora. E, a resposta atrevo-me a dar com a sua construção poética, através do *corpus* que escolhi para construir essa leitura: “Aspiração, Conjecturando e Olhando a minha vida”, todos retirados do livro *Estados de Alma* (1917), o segundo livro da poetisa, que rompe com a rigorosa estrutura poética do primeiro livro *Crystaes partidos* (1915), para um gosto muito grande pelo corpo, pelo antagonismo do erotismo, que se finda com uma discussão pessimista em que sofrer pode ser tão bom quanto gozar.

---

<sup>8</sup> Silviano Santiago, no texto *Democratização no Brasil – 1979-1981: Cultura versus Arte*, cita diversas vezes o livro *Patrulhas Ideológicas*, publicado em 1980, que reúne entrevistas com figuras representativas da esquerda no Brasil daquele período. De acordo com Santiago, as entrevistas, feitas por Heloísa Buarque de Holanda e Carlos Aberto Messeder, se configuram mais como “[...] balanço da geração que resistiu e sofreu durante o regime de exceção e menos como plataforma de uma nova geração que desejava tomar ao pé da letra a ‘diástole’ (apud General Golbery) da militarização do país”. (1998, p. 2).

Neste contexto, retomo a epígrafe inicial do texto, da necessidade de descobrir a função, a urgência, a dor, a esperança da escrita, da política e da vida, como a própria noção de escrita incômoda de Conceição Evaristo ao afirmar que: “Foi daí, talvez, que eu descobri a função, a urgência, a dor, a necessidade e a esperança da escrita. É preciso comprometer a vida com a escrita ou é o inverso? Comprometer a escrita com a vida?” (2007, p. 17). O testemunho da autora intitulado, *Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita*, desdobra-se na acepção da vida como literatura e os liames entre literatura e vida, bem como nos questionamentos de como a própria vida é mobilizada no texto literário, a partir do confronto da experiência com o conhecimento que, pode ser visto, segundo Constância Lima Duarte, como “[...] desafio para o eu lírico transcender o biográfico [...]” (2010, p. 231). Dito de outra forma é também o lugar de fala que se reverbera através da palavra e do próprio gesto criativo que se faz a partir de todas essas vivências. Desse modo, considera-se uma escrita-vida ou vida-escrita, pois o próprio ato de escrever, segundo Deleuze, no livro *Crítica e Clínica*, “[...] é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre a fazer-se, que extravaza toda a matéria vivível ou vivida.” (1997, p. 11). Ao escrever, não se escreve só com palavras e sim, com fluxos, com devires, com intensidades, essas são matérias-primas das palavras. Ainda, segundo o autor, “A escrita é inseparável do devir; ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir imperceptível.” (DELEUZE, 1997, p. 11). Por isso, é singular que os estudos literários pensem na linguagem poética como uma força de convergência, de sujeitos líricos que pensam na e com a poesia. Afinal, nessas poesias, há sempre esquemas alegóricos, sons e sentidos que permitem dizer tudo com outros discursos, assim como performatizar e inventar o que falta.

Com isso, Deleuze abre sua cena mostrando que a linguagem é inseparável dos devires da vida. Logo, o ato de escrever relaciona-se, fortemente, com o estado clínico do pensamento, pois o arrasta para fora dos sulcos costumeiros da linguagem, desembocando-o no delírio como forma de devir. Ao mesmo tempo, é importante pensar que escrever não significa impor uma forma, já que a literatura está do lado do informe, do inacabamento, do que da totalização ou da mimese (DELEUZE, 1997, p. 11). Sendo assim, a escrita perfura toda matéria vivida e vivível, já que estamos a lidar com os elementos imprevisíveis, em contraponto aos pré-existentes. Logo, invoco essa escrita do vitalismo, que não é individual, mas sim social, pois lida muito mais como uma questão de vida do que de forma, um

exercício rizomático<sup>9</sup>, e ao mesmo tempo, um posicionamento contrário ao formalismo e ao estruturalismo da época do estudo em questão, final do século XIX e início do século XX.

Conceição Evaristo percebe, na sua prática criadora, a necessidade de escrever e de escrever, ou seja, é uma prática de inscrição de um corpo não apenas descrito, mas antes de tudo vivido, como afirma a própria autora no seu já citado texto testemunho, gerando uma narrativa que é ficção e realidade, resquícios de suas memórias. Isso fica evidente na personagem Maria-Nova que, em *Becos da Memória*, faz e cria escrevivências com a memória de todos que ali moravam na favela, seu tio, sua mãe, vizinhos, amigos e parentes, pois “[...] Um dia, e agora ela já sabia qual seria sua ferramenta, a escrita.” (EVARISTO, 2006, p. 161), assim como a própria história de Conceição Evaristo, negra-mineira, que desde muito cedo, cresceu rodeada por palavras não escritas, mas pela memória oral das pessoas, mas, principalmente, das histórias contadas pelos mais experientes de sua comunidade.

Antes que me pergunte de onde vem esse termo, irei elucidá-lo aqui a partir das minhas reflexões e andanças pelas produções literárias de Conceição Evaristo, professora, poetisa, ensaísta e militante, uma escritora afro-brasileira em trânsito entre os espaços dos movimentos sociais e o ambiente universitário. O termo “escrevivência” foi formulado pela escritora e justificado na introdução do livro *Becos da Memória*, o qual pode ser lido a partir dos blocos de memória que foram silenciados/apagados e, ao mesmo tempo, uma ponte metafórica entre os corpos-textos de Maria-Nova, personagem do livro, e o de Conceição Evaristo, como se observa em “Homens, mulheres, crianças que se amontoaram dentro de mim, como amontoados eram os barracos de minha favela.” (2006, p. 21). Ou mais adiante, nas últimas linhas fica latente o desdobramento de uma na outra, um projeto em processo: “Não, ela [Maria-Nova] jamais deixaria a vida passar daquela forma tão disforme. [...] Era preciso viver. ‘Viver do viver’. [...] O pensamento veio rápido e claro como um raio. Um dia ela iria tudo escrever.” (EVARISTO, 2006, p. 146-147).

Assim, a história de Maria-Nova, de alguma maneira, se aproxima com a da sua criadora, ambas cresceram colhendo palavras, tecendo memórias a partir da diferença. É uma memória formada pelos vestígios fechados e apaziguados desses blocos de lembranças, o

---

<sup>9</sup> Essa ideia parte da concepção de que o texto é resultado de uma prática, pode ser agenciado a outras práticas que atravessam e constituem o social, e com os quais um fluxo de escrita pode conectar-se, agenciar-se, “fazer rizoma”. O conceito de rizoma foi desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), remetendo-o a multiplicidade, pois, “O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada até suas concreções em bulbos e tubérculos.” (1995, p. 14). Os autores utilizam a metáfora do rizoma para contrapô-la a metáfora arbórea: “A árvore é a imagem do mundo, ou melhor, a raiz é a imagem da árvore-mundo.” (1995, p. 12). O objetivo é mostrar que no rizoma há a ausência de um centro fixo, de uma origem.

*eterno retorno*<sup>10</sup> da diferença, devir, vontade de potência, expressão cunhada por Nietzsche, e ressignificada por Deleuze (1976) – não é um devir igual, mas sim um acontecimento único e irrepetível, o eterno retorno do outro. A história construída por Conceição Evaristo, a partir de Maria-Nova, reconta e desloca a história única, já que “[...] Um dia, ela haveria de narrar, de fazer soar, de soltar as vozes, os murmúrios, os silêncios, o grito abafado que existia, que era de cada um e de todos. Maria-Nova, um dia, escreveria a fala do seu povo.” (2006, p. 161). Isso é o que também ressoa no poema “Aviso” de Geni Guimarães (1981), publicado em *Da flor o afeto, da pedra o protesto*, deslocando o sentido e a história única do homem e da mulher negra.

Olha aqui, moço:  
 Aquela história  
 Que você inverteu,  
 Meus avós explicaram para meus pais,  
 Meus pais explicaram para mim,  
 Eu já expliquei para os meus filhos,  
 Meus filhos vão contar para os filhos  
 deles: Cuidado, pois.  
 (GUIMARÃES, 1981).

De alguma forma, essas histórias se contam a partir dos fios da memória, na tessitura dos textos, na mescla da biografia com a construção narrativa e discursiva dessas escritoras. Na narração se constata a potência da palavra poética, enquanto libertadora e subversiva, pois é capaz de colocar em suspenso o que antes estava rebaixado, inverter o que antes era silenciado, politizar o estetizado e estetizar o político, em uma perspectiva de que é na experiência estética que se configura uma relação, ao mesmo tempo, social e individual entre um sujeito e um objeto, já que nesse jogo “[...] estão envolvidos tanto significados socialmente compartilhados, quanto sentidos que remetem à singularidade do sujeito dessa experiência.” (REIS, 2011, p. 76). Por que chamo a atenção para isso?

Na verdade, esse jogo de contar e não contar, uma mistura de realidade e ficção como linguagem de produção, revelam os desdobramentos da própria construção subjetiva do autor

---

<sup>10</sup> Eterno Retorno é um conceito desenvolvido pelo filósofo Friedrich Nietzsche na década de 1880. Diante da sua complexidade e nuances, sem a intenção de esgotá-lo aqui, pode-se apontar que é uma leitura do mundo como “Aquilo que eternamente tem de retornar”, sempre “na mesma ordem e sequência”, além disso, é uma condição para a transvaloração de todos os valores, de acordo com Luís Rubira (2008, p. 25). Nos seus escritos, o conceito aparece em alguns momentos específicos, tais como: durante um passeio em 1881, Nietzsche incidu sobre os sentidos das vivências em alternâncias que se repetem; na obra *A Gaia Ciência* (1882), no aforismo 348 *O peso mais pesado*, e no aforismo 56 de *Para além do bem e do mal* (1886), que percebemos mais nitidamente a referência ao tema do eterno retorno; e, em *Da Visão do Enigma* e *Do Convalescentes*, ambos da terceira parte do livro *Assim falou Zaratustra* escrito entre os anos de 1883 e 1885, há também discussões sobre o assunto.

como um efeito catártico, cura e terapia à vida. Não há uma mera descrição verdadeira dos fatos, dados, recortes ou datas, mas sim, um jogo da verossimilhança “[...] à medida que o sujeito se corporifica numa imagem emergente do papel” (SANTOS, 2004, p. 15). Ou, como afirma Sousa (1998, p. 35) as histórias de vida possibilitam “[...] às mulheres falar sem mediadores, sem a intermediação ou interferência masculina e, na recuperação do conjunto das experiências humanas, pontuar o que as mulheres têm em comum e o que têm de específico”. Esse talvez seja o ponto alto do método autobiográfico, a capacidade de acionar o eu da enunciação como sujeito marcado por histórias, desejos, memórias, decepções, camadas que borram, revelam, reconstróem as vinculações sociais de mulheres que falam de si.

Tendo em vista a construção de mulheres negras como sujeitos de suas histórias, a narrativa da “Escrevivência” de Conceição Evaristo ressignifica, a partir da memória, a posição dos negros na sociedade brasileira, (re)escrevendo novos significados e rompendo outros que estão cristalizados na nossa cultura. E essa mudança ocorre gradativamente com seus personagens, uma vez que primeiro há um despertar de consciência sobre a força política desses sujeitos negros, para depois, empoderá-los numa luta coletiva, embebidos do mesmo anseio de uma verdadeira transformação social.

Sendo as mulheres invisibilizadas, não só pelas páginas da história oficial, mas também pela literatura, e quando se tornam objetos da segunda, na maioria das vezes, surgem ficcionalizadas a partir de estereótipos vários, para as escritoras negras cabem vários cuidados. Assenhorando-se ‘da pena’, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no *corpus* literário brasileiro imagens de uma auto-representação. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, *mulher e negra*. (EVARISTO, 2005, p. 205, grifo meu).

O posicionamento de Conceição Evaristo, sobre autoinscrição de um corpo negro feminino nas cenas literárias, coaduna com a noção de escrita de si de Diana Klinger, como o ‘*retorno do autor*’, tendo em vista a prerrogativa de Foucault (2004) de que não é apenas a constituição de um *EU*, mas “*constitui* o próprio sujeito, *performa* a noção de indivíduo” (KINGLER, 2006, p. 25, grifo da autora). E, para alguns grupos específicos, a escrita de si ganha uma conotação que reordena a sua posição no mundo, torna-se um ato de encontros, reconhecimentos e superações, uma afirmação de sua identidade. Às mulheres negras, a escrita de si é um gesto insubordinado, corajoso, pois “[...] a escrita transforma a coisa vista ou ouvida ‘em forças e em sangue’[...]”. (FOUCAULT, 2004, p. 143), forças de um



movimento de escolhas e de responsabilidade, de identificação e de incômodo; sangue de uma narrativa que dá existência e estrutura à vida, uma nova leitura de si mesmo.

Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua autoinscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que se pode evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere ‘as normas cultas’ da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada. A nossa *escrevivência* não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa – grande’ e sim para incomodá-los de seus sonos injustos. (EVARISTO, 2007, p. 20, grifo da autora).

A escritora Gilka Machado encaixa-se nessa escrita insubordinada, na perspectiva de que é um corpo feminino que fala, grita e goza, numa disputa constante de espaço e de desconstrução. É uma escrita que se constrói nos silêncios, nos interstícios da linguagem, na dobra, na ruga e no traço, como um jogo de espelhos, tensões entre os versos e os dedos que se abrem em poemas, um corpo que pulsa em palavras e desejos. “‘As minhas colegas todas escreveram com o cérebro. Eu escrevi com o corpo e a alma’; ‘Quem tinha dinheiro editava. Eu editei fiado’; ‘Os meus bons versos foram escritos na beira do fogão’” (GOTLIB, 1995, p. 29 apud BRITTO, 2009, p. 77), essas são algumas de suas declarações, na única entrevista dada a Nádía Batella Gotlib em 1979, que me leva a pensar nas condições que rodeavam a sua produção poética em pleno século XIX e início do século XX, mas que não a impediram de estabelecer uma afinidade entre o erotismo e a poesia, o primeiro como uma “poética corporal”, e o segundo, uma “erótica verbal”, segundo Otávio Paz (1994, p. 12). Além disso, são elementos importantes para se problematizar o caráter político dessa opressão e do cenário excludente em relação à produção feminina, o que conferia às escritoras um afastamento desse circuito de legitimação do escritor. E isso é perceptível quando analisamos que as obras de autoria feminina publicadas nessa época eram marcadas por editoras pequenas, baixas tiragens e impressões de má qualidade. E, é muito significativo o fato de poucas terem publicado pela Garnier<sup>11</sup>, que era a principal editora da época.

<sup>11</sup> Segundo Barreiros (2006, p. 02) “Garnier foi o grande editor da segunda metade do século XIX [...]. Ser editado por ele era a consagração”, destacam-se autores como: José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Bernardo de Guimarães, Melo Moraes, Silvio Romero, Machado de Assis, Aluísio de Azevedo, Joaquim Nabuco, Graça Aranha, João Ribeiro a revista literária de Ângelo Agostini, o que mais uma vez reforça o caráter sexista do universo literário e de seus editores. Julia Lopes de Almeida foi uma das poucas mulheres a conseguir publicar seus livros nessa editora.

Sobre essa exclusão ou repulsa a esse ambiente, o sujeito poético externa de forma incisiva nos seus versos, acompanhados de uma “lucta indefinida” / “Exhausta”, de entrega, mas de não desistência, já que “ao envez de lutar,/ distraio-me a sonhar, / faço do próprio mal um motivo de sonho”, como no poema “Conjecturando”, dedicado a Osório Duque-Estrada<sup>12</sup>, do livro *Estados de Alma*. O título já demonstra julgamento, previsão e, ao mesmo tempo, a aversão da poetisa às críticas, às interpretações rígidas e severas de sua obra:

Luctar... mas para que?  
para, em fim, cêdo ou tarde, sêr vencida?  
Luctar... mas para que?  
si a vida  
é o que se vê  
e se sabe: uma lucta indefinida,  
onde qualquer ser  
que lucte ha de perder.

Exhausta, na existencia eu as armas deponho,  
e, ao envez de lutar,  
distraio-me a sonhar,  
faço do proprio mal um motivo de sonho.

E' bem melhor soffrer a dôr definitiva,  
dôr que ora se amortece, ora se aviva,  
e é sempre a mesma dôr,  
do que luctando, num constante abalo,  
e alimentando da Esperança o anhelô,  
caminhar para o Ideal, conseguil-o, alcançal-o,  
e, logo após, perdel-o.

Convenci-me,  
agora, de que o goso é um crime,  
pelo qual nos cabe tetrica expiação.  
Feliz de mim que ignoro do prazer,  
tristes dos que muito venturosos são,  
pois não sabem inda o que a soffrer  
virão.

Ai dos felizes!  
Ai dos felizes!  
Bemdito sejas, meu pezar interno,  
embora sempre me martyrises !  
Bem dita a dôr que no meu ser actúa,  
porque, apesar de tudo, a Dôr é bôa  
para quem a ella se habitua.  
A dôr antiga

---

<sup>12</sup> Osório Duque-Estrada foi um dos críticos que, na época, colocou-se em “defesa” de Gilka como afirma Ferreira-Pinto, ao trazer a fala do poeta que afirma: “No Rio de Janeiro, a par de grande admiração, o nome glorioso de Gilka Machado tem igualmente despertado o rancor e o despeito dos seus pequeninos, venenosos e malevolentes rivais. É odiada e invejada por alguns, que não se pejam de afrontá-la covardemente com as mais repugnantes e mais nojentas ‘maldades’” (1998).

é uma dôr amiga,  
dóe pouco a pouco, não magoa  
quasi.

Ai dos que fruem da ventura a phase,  
loucos, a espera de um prazer superno!  
Ai dos que vivem nos enganadores  
gosos desta existencia!  
— A dôr inesperada é a maior dentre as dôres,  
vem com toda a violencia  
das vinganças...

Alma de onde sómente o riso escapa,  
alma que da alegria não te canças,  
olha que a Dôr prepara o seu -bote, a socapa!...  
si attingiste do goso a plenitude  
é que ella bem te illude,  
e se prepara e apura  
— traiçoeira — te engendrando uma horrivel tortura!

Viver... mas para que? Ai dos que amam a vida  
por lhe haverem provado até então do prazer!  
torturas soffrerão quando a virem perdida,  
por amarem a vida  
hão de cêdo morrer!

Ai do ser que accumula  
o ouro das illusões \  
— um thezouro prepara  
para  
satisfazer a Morte avara.. .  
quantas riquezas vão para os caixões!

Ai daquelle que tem o corpo forte,  
pois conservar a carne pura e san  
é o mesmo que engordar a ovelha para o cóрте!  
ai daquelle que, amanha,  
saboreado será pela gula  
da Morte!

Ai dos que se suppõem vencedores  
desta lucta e, embriagados de ventura,  
passam alheios á Desgraça!...

Ai dos que gosam faustos e esplendores!  
que tortura sem par,  
por uma cova regelada e escura  
um palacio trocar!

Veloz a vida dos felizes passa...

Ai dos ricos, que vivem sempre cheios  
de vaidade e de bens roubados, bens alheios!  
de que valem fazerem tanto mal,  
si tudo hão de deixar pela Morte, afinal?!

Felizes dos que vivem na miseria,  
de corpo sêcco, de alma exgottada,  
pois nada levam para a funeria  
orgia dessa velha deletéria.

Felizes desses que não têm morada,  
que não têm conforto,  
não tiveram passado e não terão porvir,  
que, quando a Morte, emfim, lhes fôr chegada  
(ha sempre abrigo para um corpo morto!),  
pouso conseguirão, em calma, hão de dormir.

Para os felizes tem a Morte horrores,  
é o inferno com todas as torturas,  
mas tem mysterios promissores  
para as creaturas  
que só souberam do travôr das dôres.

Cada dia que passa me persuade  
que bem melhor que a felicidade  
é a insensibilidade;  
as delicias  
da vida são ficticias,  
e a morte é o meio singular  
de não soffrer, de não gosar.

Feliz de quem se fez soffredora submissa  
e desistiu da liça,  
vencedora será quando a Morte chegar  
porque lhe ha de burlar  
a insaciavel cobiça.

Feliz de mim que, de illusões vasia,  
vou me acabando, dia a dia,  
do declive da vida na jornada.

Feliz de mim que não terei mais nada  
para a Morte levar.. .  
Feliz de mim que, a esfallecer, diviso  
um goso doce, delicioso, manso,  
pois si a morte não me fôr o paraiso,  
ha de ao menos me sêr da tortura o descanso.  
(MACHADO, 1917, p.112-117).

Ao sabor da ironia, o poema externa imagens intensas da morte, ora como castigo, ora como destino final àqueles que ousam atingir a plenitude do gozo, do prazer erótico. Dessa maneira, fica evidente a naturalização da dor, “a Dôr é bôa / para quem a ella se habitua.”, assim como um tom de intimidade “A dôr antiga / é uma dôr amiga,” e do inesperado “— A dôr inesperada é a maior dentre as dôres, / vem com toda a violência / das vinganças...”. Há também um alerta sobre as desventuras da dor, que ganha contorno de cobra, “olha que a Dôr

prepara o seu -bote, a socapa!...”, te ilude e prepara uma horrível tortura. Mostra-nos ainda que é preciso ter cuidado com a avareza, com o acúmulo de capital, já que “si tudo hão de deixar pela Morte, afinal?!”, ao contrário daqueles que vivem na miséria, “de corpo sêcco, de alma exgottada, / pois nada levam para a funéria / orgia dessa velha deletéria.”, chancelados pela ausência de passado, logo, também “não terão porvir.”.

Como se vê, diante dos ruídos dessa voz não autorizada, “a morte é o meio singular / de não soffrer, de não gozar.”, como também a certeza de que “si a morte não me fôr o paraíso, / há de ao menos me sêr da tortura o descanso.”, ao que parece concordar com aquelas que “se fez soffredora submissa / e desistiu da liça”. Discurso esse, difícil de concordar, diante das lutas da poetisa dentro desse meio literário. Decido e fico com esse oximoro ao lado do anúncio da poesia, espaço em que a morte desperta, avança e gargalha diante dos críticos que não respeitava sua unicidade, o eu poético deseja fazer com que atravessemos a morte para sairmos revitalizados, “[...] com uma nova vida jamais sonhada, com uma vida inaudita que a poesia teima em anunciar [...]” (PUCHEU, 2007, p. 222).

Ao remar contra essas marés de lutas indefinidas, impotentes, as palavras e o posicionar-se diante do mundo ganham sentidos múltiplos, proliferam correntes que remodelam constantemente esse espaço de legibilidade na literatura, assim como o seu inconsciente de conteúdos recalcados compostos por pulsões, desejos e prazeres reprimidos ao longo da história. E para melhor convencer a minha leitora, desnudo nomes e convido-a a perceber o quanto essas lutas contínuas de mulheres, bem como as de tantas outras escritoras interditadas, mostram o quão é importante para nós, teóricas feministas, analisar/estudar os objetos com as lentes de gênero, raça e classe, com o intuito de perceber as desvantagens das mulheres ao longo da história.

Entre vários nomes silenciados, cito aqui apenas, como exemplos, Auta de Souza, Ercília Nogueira Cobra, Adalzira Bittencourt, Tarcila Henriques, Júlia Cortines, Ana Luísa de Azevedo Castro, Maria Firmina dos Reis, Amélia Rodrigues, Andradina de Oliveira, Anna Alexandrina, Francisca Clotilde, Julieta de Melo Monteiro, Emília de Freitas, Carmen Dolores, escritoras desconhecidas nas historiografias literárias. Dessa forma, ao engendrar essa bandeira de luta, convoco e visibilizo o caráter político da opressão e da “violência contra a mulher”, as quais não são incididas da mesma forma em todas as mulheres pelo patriarcado<sup>13</sup>, mas possuem um ponto em comum que é a desigualdade sexual como um

---

<sup>13</sup> O termo patriarcado aparece aqui, pois estou relacionando uma análise do contexto da época com a produção poética de uma mulher. Logo, a discussão parte da ideia de um sistema político, em contraposição à análise das

fenômeno universal, o que não significa que as mulheres sejam universalmente as mesmas, conforme aponta Anne Phillips (1996).

Logo, é uma escolha de leitura, enquanto mulher, como nos ensina Jonathan Culler, na segunda seção do capítulo I do livro *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*, intitulada *Lendo como mulher*, com a seguinte afirmação: “[...] o conceito de uma mulher leitora leva à asserção de uma continuidade entre a experiência das mulheres nas estruturas sociais e familiares e suas experiências como leitoras” (1997, p. 56), ou seja, não é apenas um exercício teórico, mas também uma leitura de sentido e de resistência, a noção de leitura como um processo de subjetivação. E, é a partir dessa perspectiva que farei aqui.

Isso também é o que se percebe em Deleuze (1997), quando, discorre sobre a poesia, inconscientemente, também fala da postura do crítico perante a poesia, como um encontro do crítico com o poema. O que mais uma vez reafirma que a literatura está do lado do inacabado, já que nessa lógica, o poema não é um depositário de análise, em que o crítico emprega sua metodologia, mas sim, ambos (poema e crítico) são corpos, enquanto campo de forças que se imbricam, relutam em um embate e criam, através da leitura, um outro campo de forças. Esse movimento pode ser lido como um bloco de devir, algo que não está nem no poema, nem no leitor, mas na simbiose do que acontece no meio dos dois, entre os dois. Esse giro é o que propõe a música “Metáfora” de Gilberto Gil (1982):

Uma lata existe para conter algo  
Mas quando o poeta diz: "Lata"  
Pode estar querendo dizer o incontível

Uma meta existe para ser um alvo  
Mas quando o poeta diz: "Meta"  
Pode estar querendo dizer o inatingível

Por isso, não se meta a exigir do poeta  
Que determine o conteúdo em sua lata  
Na lata do poeta tudo-nada cabe  
Pois ao poeta cabe fazer  
Com que na lata venha caber  
O incabível

Deixe a meta do poeta, não discuta  
Deixe a sua meta fora da disputa  
Meta dentro e fora, lata absoluta  
Deixe-a simplesmente metáfora  
Gilberto Gil (1982, faixa 3, lado1)

Na lata do poeta, tudo cabe, numa referência à complexidade e ao caráter ilimitado da criação poética, ou seja, a lata do poeta é única e o seu conteúdo não pode ser determinado. O caminho de leitura da construção poética giliana é como essa grande lata, em que deixo vestígios do tudo, ao mesmo tempo tudo-nada e o incabível, já que é uma proposta imanente, pois excita, incita, estimula a atualização (e não realização) de sentidos, a produção, aniquilando o resgate ou a previsão.

Não se pode controlar o fazer literário, muito menos as suas possíveis leituras, já que escrever é caro, exige um tempo de vida, além de ser dispendioso e apresentar riscos, marcas e ruídos. Como em Gilka Machado, a sua construção poética lhe rendeu muitas problematizações, estereótipos e afirmações pejorativas, em que aqui, enquanto leitora, sou convidada a partir da ressignificação dos signos poéticos a depositar as minhas inferências e circunstâncias tecidas pelo trabalho simbiótico da leitura. Com a cena, o poema “Aspiração”, dedicado a Pereira da Silva, do livro *Estados de Alma* (1917), o qual aspira um ideal de vida que seja como as aves, sem leis, sem senhor, apenas aos caprichos do Amor. Os versos ecoam em nossos corpos como um cheiro, desejo, pretensão que, ao final, transformam-se em indignação, por conta dos comentários maliciosos em torno da sua poesia.

Eu quizera viver  
tal qual os passarinhos:  
cantando á beira dos caminhos,  
cantando ao Sol, cantando aos luars,  
cantando de pezar, cantando de prazer,  
sem que ninguém ligasse aos meus cantares.

Eu quizera viver em plenos ares,  
numa suspensa, etherea trajectoria,  
numa existência quase incorpórea;  
viver sem rumo, procurar guarida  
á noute, para, em somno, o corpo descançar,  
roçar, apenas, pela Vida.

Eu quizera viver sem leis e sem senhor,  
tão sómente sujeita ás leis da Natureza,  
tão sómente sujeita aos caprichos do Amôr.  
Eu quizera viver na selva accêsa  
pelo fulgor solar,  
o convívio feliz das mais aves gosando,  
viver em bando,  
a voar... a voar...

Eu quizera viver cantando como as aves,  
em vez de fazer versos,  
sem poderem, assim, os humanos perversos  
interpretar

perfidamente o meu cantar.

E eu cantaria, então, a liberdade do ar,  
e cantaria o som, a côr, o aroma,  
a luz que morre, a luz que assoma,  
cantaria, de maneira incompreendida,  
toda a beleza indefinida  
que a Natureza expõe e a gosar me convida.

E eu pudera expressar,  
em sons lédos ou graves,  
esse prazeres suaves  
do tacto;  
e eu – então canora artista –  
expandiria as emoções da minha vista,  
e todo o goso, lubrico e insensato,  
do odor, que embriaga o olfacto;  
eu poderia externar,  
em sons alegres ou doridos,  
todas as impressões dos meus ouvidos,  
toda a delícia do meu paladar.

Eu quizera viver dentro da natureza;  
suffoca-me a estreiteza  
desta vida social a que me sinto preza.  
Deante  
de uma paisagem verdejante,  
deante do céu, deante do mar,  
esta minha tristeza,  
por momentos, se finda,  
e desejo viver, sofrer a vida ainda,  
e fico a meditar:  
como os homens são máos e como a Terra é linda!

Certo, não fora assim tão triste a vida,  
si, das aves seguindo o exemplo encantador,  
a humanidade, livremente unida,  
grosasse a natureza, a liberdade e o amor.  
Eu quizera viver  
sem a forma possuir do humano ser;  
viver, como os passarinhos,  
uma existência toda de carinhos,  
de delicias sem par...  
Morte, que és hoje todo meu prazer,  
fôras, então, meu unico pezar!

Eu quizera viver a voar, a voar  
até sentir as azas mollentadas,  
voar ao cahir do Sol e ao vir das Alvoradas,  
voar mais, ainda mais  
pairar bem longe das criaturas,  
nas sereníssimas alturas  
celestiais...  
Voar mais, ainda mais  
(o vôo me seduz!),



voar, até, finalmente,  
 num dia muito azul e muito ardente.  
 – alma – pairar do espaço a flux,  
 – matéria – despenhar-me, de repente,  
 sobre a terra absorvente,  
 morta, morta de luz!  
 (MACHADO, 1917, p. 11-14).

Sob a expressão “Eu quizera viver”, o sujeito poético deseja uma vida sem prisão, mesmo que para isso tenha que viver na “selva accêsa”, tal qual a dos passarinhos, sem regras, sem interpretes, apenas a cantar “a liberdade do ar”, “o som, a côr, o aroma”, “de maneira incompreendida”, os prazeres da natureza, como um ideal romântico de exílio – uma vida reduzida a fazer somente versos. Um verdadeiro isolamento e indiferença aos “humanos perversos”, que insistem em “interpretar perfidamente” o seu cantar, por isso, externa que entre “a forma possuir do humano ser”, prefere ficar com a Terra que é linda. Nesse ponto, percebo que Gilka Machado tem ciência, segundo Nunes, “[...] que a vivência poética e a liberdade de expressão são bem maiores do que os ataques sofridos.” (2007, p. 66), nem que para isso tenha que se tornar um passarinho-poeta, num voo em que “– alma – pairar do espaço a flux, / – matéria – despenhar-me, de repente,”.

Agora com a palavra a leitora para interpelar-me a respeito de quem é essa mulher, que escreve um corpo poema, preferindo “viver em bando, a voar... a voar...”, ao contrário de ter que enfrentar o furor da crítica misógina, “apenas viver sem leis e sem senhor”.

### **2.1.2 Presença feminina: gatas errantes em seus eternos cios**

Sinto pêlos no vento... é a Volúpia que passa,  
 Flexuosa, a se roçar por sobre as cousas todas,  
 Como uma gata errando em seu eterno cio.

(MACHADO, 1978, p. 43).

“[...] uma gata errando em seu eterno cio.”, esse era o sentimento de muitas mulheres do século XIX e do século XX, um período marcado por alguns avanços científicos, mas com a manutenção das desigualdades sociais, assim como a sexual, melhor dizendo, segundo bell hooks (2015, p. 197), da exploração e discriminação como uma sorte coletiva das mulheres. É sintomático que, quando pensamos nos estudos sobre mulheres, principalmente, mulheres negras, a situação fica ainda mais complicada, pois os mesmos serão marcados pela pedagogia da ausência, uma presença que se faz na ausência, já que “Um rio não caminha só, / ele

atravessa: / rasga pedras e fere o chão com sua correnteza translúcida. / [...] / Dentro dessa água doce cabe a violência das tormentas.” (SANTOS, 2011, p. 29). Com efeito, o “só” do poema mostra-nos que o rio não caminha apenas de uma forma perene, solitária, mas também “atravessa”, revela a potência das águas, das escritas femininas que rasgam e ferem os ditames sexistas, classistas e racistas, como uma resistência/devir, numa imagem antitética da água doce que também comunga a violência das tormentas.

E, nessa tempestade, Bourdieu (2002), em *A dominação Masculina*, a partir de três palavras chaves: corpo, poder e dominação, coloca em cena questões não diretivas e fechadas, mas que, até então, estavam apagadas, silenciadas e rebaixadas sobre as condições históricas das relações entre os sexos. Além disso, convida-nos a refletir sobre os padrões inconscientes de estruturas históricas da ordem masculina, como uma ferramenta que orienta nossos comportamentos, aliás, todas as nossas ações e análises. Partirei dessa premissa ao analisar a construção poética giliana, para pensar em:

Como estamos incluídos, como homem ou mulher, no próprio objeto que nos esforçamos por apreender, incorporamos, sob a forma de esquemas inconscientes de percepção e de apreciação, as estruturas históricas da ordem masculina; arriscamo-nos, pois, a recorrer, para pensar a dominação masculina, a modos de pensamento que são eles próprios produto da dominação. (BOURDIEU, 2002, p. 13).

Nesse sentido, as instituições sociais - a educação, a escola e o mercado exerceram e exercem papéis fundantes nessas disparidades sociais e sexuais, como se observa no apagamento da mulher em todo âmbito social, cultural e político. Desse modo, é importante pensar no *habitus*<sup>14</sup> como um resultado das estruturas invariantes, ou seja, condição *sine qua non* da dominação como um instrumental das instituições que incitam e recriam o poder. Assim Bourdieu (2002) pergunta:

[...] nos deparamos com um novo paradoxo, capaz de obrigar a uma completa revolução na maneira de abordar o que já se tentou estudar sob forma de ‘a história das mulheres’: será que as invariáveis que se mantêm, acima de todas as mudanças visíveis da condição feminina, e que são ainda observadas nas relações de dominação entre os sexos, não obrigam a tomar como objeto privilegiado os mecanismos e as instituições históricas que, no

<sup>14</sup> Nessa linha, o *habitus* é assim “[...] um corpo socializado, um corpo estruturado, um corpo que incorporou as estruturas imanentes de um mundo ou de um setor particular desse mundo, de um campo, e que estrutura tanto a percepção desse mundo como a ação nesse mundo.” (BOURDIEU, 1996, p. 144). Ou ainda, segundo Bourdieu (1983), “[...] como um sistema de disposições que define uma maneira de ser. São estruturas construídas que desencadeiam outras estruturas que compõem a prática e as representações de um indivíduo.” (apud LAZDAN, et al, 2014, p. 471).

decurso da história, não cessaram de arrancar dessa mesma história tais invariáveis? (BOURDIEU, 2002, p. 10).

Ainda sobre as instituições e o seu papel na vida das pessoas, nesse caso, na vida de escritoras femininas, principalmente a moral cristã, que, a partir da ótica do corpo feminino, constrói um ideal que determina os papéis sociais de gênero, um ideal de mulher a ser seguido, como a separação feita pela crítica da Gilka – esposa e mãe, da matrona imoral. Nesta dualidade, basta pensarmos na figura de Eva, a mulher demoníaca, pecadora que conduziu o homem ao erro, à desobediência e à ruptura com o divino, o que a torna responsável por todo o mal que ocorreu com a humanidade; ao contrário, tem-se a Virgem-Maria, a “Nova Eva”, santa, assexuada, um exemplo a ser seguido pela sua ligação com o divino, a mãe do salvador da humanidade. Assim sendo, essas duas representações históricas, bem como outras, criam representações do corpo através de imagens, que se relacionam entre o poder e o imaginário. Bourdieu (2002) sinaliza que:

É, sem dúvida, a família que cabe o papel principal na reprodução da dominação e da visão masculina; é na família que se impõe a experiência precoce da divisão sexual do trabalho e da representação legítima dessa divisão, garantida pelo direito e inscrita na linguagem. Quanto à Igreja, marcada pelo antifeminismo profundo de um clero pronto a condenar todas as faltas femininas à decência, sobretudo em matéria de trajes, e a reproduzir, do alto de sua sabedoria, uma visão pessimista das mulheres e da feminilidade, ela inculca (ou inculcava) explicitamente uma moral familiarista, completamente dominada pelos valores patriarcais e principalmente pelo dogma da inata inferioridade das mulheres. (BOURDIEU, 2002, p. 103)

Nessa mesma linha, Mary Dell Priori (2011), em *Histórias Intimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*, traz um estudo, a partir da história da intimidade dos brasileiros desde os tempos da colonização até os dias atuais, ou como afirma Moacyr Scliar no prefácio: “Não conseguimos interromper a leitura, que nos leva aos bastidores da história de nosso país, começando pelo período colonial, passando pelo ‘hipócrito’ século XIX, examinando o século XX e chegando aos nossos dias.” (SCLIAR, 2011, p. 5). O livro está dividido em cinco capítulos, os quais nos conduzem a uma leitura didática de temas como:

[...] a relação entre colonizadores, índios e escravos, a nudez e o pudor, os afrodisíacos, a repressão inquisitorial, a homossexualidade, a prostituição, o uso da *lingerie*, o teatro de revista, a educação sexual, o aborto, a folia carnavalesca, a pedofilia, a pílula anticoncepcional, a revolução sexual, a erotização da publicidade, o movimento feminista, a censura ditatorial, dentre outros. (SCLIAR, 2011, p.5, grifo do autor).

Instigada pelo poder do princípio masculino, ao longo da história e das relações estruturais na sociedade, vimos que a exposição do desejo feminino ainda se amoldava a fiscalização do homem, como mostra o eu lírico no poema “Conjecturando”, como ficou evidente no excerto anterior: “Convenci-me, / agora, de que o gozo é um crime, / pelo qual nos cabe tétrica expiação. / Feliz de mim que ignoro do prazer, / tristes dos que muito venturosos são, / pois não sabem inda o que a sofrer / virão.” (MACHADO, 1917, p. 113).

Assim, sendo o gozo um crime e a pena a tétrica expiação, às mulheres restava-lhes o rótulo do lirismo cheiroso e do bem comportado, de produzirem seus textos acompanhados da melancolia, tristeza e languidez, sendo essas as qualidades preferencialmente esperadas, devendo a alegria e o riso serem canalizados para o lar ou para a família, ou seja, “A felicidade conjugal era sempre tarefa feminina. A falta de fidelidade masculina, vista como um mal inevitável que se havia de suportar.”, segundo Dell Priore (2011, p. 47). Como exemplos, desse bom mocismo literário, destacam-se: *Horto*, um livro de poesias escrito pela poetisa potiguar Auta de Sousa; na mesma linha, os manuais de boa conduta feminina de Julia Lopes de Almeida que publicou no final do século XIX e início do século XX, dentre outros.

E, essas mulheres também dispunham de pouco espaço nos periódicos e jornais, o que as levava a criar certos nichos de publicação feminina. Dentre eles, destaca-se um jornal, intitulado *A Mensageira*, “revista literária dedicada à mulher brasileira” que foi dirigida pela Prisciliano Duarte de Almeida. Sem contar o veto feminino ao ingresso a Academia Brasileira de Letras, que só abriu sua porta 80 anos, após sua fundação, com Raquel de Queiroz eleita em 1977, e tantas outras negações ou subjugações, alimentadas por uma base material de opressão que culminará numa visão moralista do que é ser mulher. Atrevo-me a incitar essa mulher moral, a coroa do seu marido, a submissa, a prudente, como prega a moral cristã e religiosa e reverberar véus e saias que transgridem o sentido da vestimenta feminina, um canto de mulher, um “Oxun Janaína”, poema retirado do livro *Água Negra* de Livia Natália, pois:

Descobri que, para mim, ser mulher basta.  
Para puxar véus,  
levantar saias  
pintar as unhas de vermelho feroz –  
mesmo que seja só para depois dizer: para.  
(SANTOS, 2011, p. 31)

Essa concepção religiosa do homem como cabeça da mulher serviu (e continua servindo) como indumentária para justificar a violência contra a mulher, já que na sociedade

patriarcal o sexo masculino é universal, logo, tudo deriva dele, como produtos da dominação. Um bom exemplo do impacto dessa concepção são os dados da violência contra a mulher, mesmo depois da promulgação da Lei Maria da Penha (Lei nº 11.340/2006), sem colocar em xeque suas controvérsias, em pleno século XXI, contabilizamos 4,8 homicídios por 100 mil mulheres, segundo dados do *Mapa da Violência 2015: Homicídio de mulheres no Brasil*<sup>15</sup>, de autoria do sociólogo Julio Jacobo Waiselfisz. Números esses que colocam o Brasil no 5º lugar no ranking, num grupo de 83 países com dados homogêneos, fornecidos pela Organização Mundial da Saúde, nesse tipo de crime. E o mais interessante dessa pesquisa é que essas mulheres têm cor/raça específica, são meninas e mulheres negras, com idade entre 18 a 30 anos, conforme se observa na figura 2.

**Figura 2 – Dados da violência contra a mulher**



Fonte: ONU Mulheres e FLACSD (2015).

<sup>15</sup> Este não é o primeiro mapa da violência contra as mulheres. Em 2012, foi elaborado o primeiro mapa focado nas questões de gênero, a partir das informações, mesmo que preliminares e incompletas, coletadas até o ano 2010. A edição de 2015 tem o intuito de colaborar com as campanhas nacionais e internacionais pelo fim da violência contra as mulheres, a exemplo dos 16 Dias de Ativismo pelo Fim da Violência contra as Mulheres, ações da campanha do Secretário-Geral da ONU UNA-SE Pelo Fim da Violência contra as Mulheres, o Dia Internacional de Eliminação da Violência contra as Mulheres e também o Dia Nacional da Consciência Negra. Todos esses movimentos e ações contribuíram com essa edição do Mapa, principalmente ao tratar a dinâmica dos homicídios femininos nos últimos anos, no caso do Brasil, após a promulgação da Lei do Femicídio. Disponível em: <[http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia\\_2015\\_mulheres.pdf](http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf)>.

Nesse ano de 2015, demos outro passo, mesmo que ainda em câmera lenta, de enfrentamento à violência contra a mulher, com a Lei do Feminicídio (Lei nº 13.104/15) – que pode ser entendido, segundo Diana Russell e Jane Caputi (apud Vianna, 2010, p. 2), como “[...] algo que vai além da misoginia [...]”, seguidos da situação de terror que ocasiona a morte da mulher a partir de um conjunto de agressões como:

“[...] abuso físico e verbal, estupro, tortura, escravidão sexual, espancamentos, assédio sexual, mutilação genital e cirurgias ginecológicas desnecessárias, proibição do aborto e contracepção, cirurgias cosméticas, negação da alimentação, maternidade, heterossexualidade e esterilização forçadas [...]”. (VIANNA, 2010, p. 2).

Avisto, com base nesses dados, que a ordem social, política e organizacional segue sem “reconhecer” a potência da mulher como a força que “gera” o mundo, já que esse “mundo androcêntrico” ainda não está preparado para nos ouvir. E o número de casos de mulheres – as Eloás, Marias e Joanas, vítimas da violência doméstica e de uma *política do falo* provam isso. Nesses desarranjos, destaco que, há muitos séculos (apesar da historiografia não mostrar), muitas “filhas pecadoras de Eva” violentaram os “tímpanos do mundo”, mesmo no silêncio e nas palavras não ditas, mas não deixaram de afirmar, de resistir e insistir, de ser “fêmea-matriz”, “força-motriz”, “abrigo da semente”, “moto-contínuo do mundo”, como rasura o sujeito lírico no poema “Eu-mulher” de Conceição Evaristo (2008):

Uma gota de leite  
me escorre entre os seios.  
Uma mancha de sangue  
me enfeita entre as pernas.  
Meia palavra mordida  
me foge da boca.  
Vagos desejos insinuam esperanças.  
Eu-mulher em rios vermelhos  
inauguro a vida.  
Em baixa voz  
violento os tímpanos do mundo.  
Antevejo.  
Antecipo.  
Antes-vivo  
Antes – agora – o que há de vir.  
Eu fêmea-matriz.  
Eu força-motriz.  
Eu-mulher  
abrigo da semente  
moto-contínuo  
do mundo.  
(EVARISTO, 2008, p. 41).

Com essa “Meia palavra mordida”, que “me foge a boca”, insisto em falar, que antes de escritoras como Conceição Evaristo, Alzira Rufino, Mel Adún, Rita Santana e mesmo Gilka Machado, desde o século XIX, várias escritoras brasileiras se insurgiram quanto a esse quadro sexista, racista e segregador, essencialmente masculino, desenvolvendo uma série de questionamentos e problematizações que vão desembocar em atitudes significativas nas três primeiras décadas do século XX. Obras como: o ensaio intitulado *Virgindade anti-higiênica: preconceitos e convenções hipócritas*, de Ercília Nogueira Cobra, publicado em 1924, assim como o romance *Virgindade inútil: novela de uma revoltada*, publicado em 1927; Adalzira Bittencourt publica também em 1929 o livro *A sua Excelência Presidente da República no ano de 2500*; e a Tarcila Henriques, nos anos 30, publicou um livro intitulado *Sexologia ou Bíblia Moderna*, essa talvez seja a figura mais esquecida, em comparação as mencionadas acima.

Entre esses textos de fato, como os polêmicos da Ercília Nogueira Cobra ou o da Adalzira Bittencourt e outros, conduzem-me à reflexão de que são títulos que sempre reivindicavam dois direitos básicos às mulheres: a liberdade afetiva e sexual e a intervenção nas instâncias de poder literário ou político<sup>16</sup>. A esse respeito, destaco que essas obras tinham uma dicção necessariamente agressiva e encontravam na tipologia dissertativa o modelo mais eficaz e imediato para argumentar as novas ideias. Esse empreendimento, ainda perdura na contemporaneidade, como mostra Conceição Evaristo<sup>17</sup> e bell hooks em *Alisando o nosso cabelo*, ambas recolocam em cena esse lugar de auto-inscrição feminina.

Talvez, estas mulheres (como eu) tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo. (EVARISTO, 2007, p. 21).

Em uma cultura de dominação e antiintimidade, devemos lutar diariamente por permanecer em contato com nos mesmos e com os nossos corpos, uns com os outros. Especialmente as mulheres negras e os homens negros, já que são nossos corpos os que frequentemente são desmerecidos, menosprezados, humilhados e mutilados em uma ideologia que aliena. Celebrando os nossos

<sup>16</sup> Desde cedo, esses movimentos detinham lutas específicas que não abarcavam todas as mulheres, uma vez que as pautas de lutas partiam muito mais por uma questão de classe, do que racial. Mais tarde, isso será veemente combatido com outras bandeiras de lutas de movimentos de mulheres negras, como mostram bell hooks (1995), Sueli Carneiro (2003), Lélia Gonzalez (1994), dentre outras. Para pensar nisso, na seção 2.2.1 *Gilka Machado: um corpo negro dissidente*, página 53, faço uma discussão a partir de textos, como o de bell hooks (1995) *Intelectuais Negras*, sobre o movimento feminista que ainda sufoca a dissidência de raça na crítica feminista.

<sup>17</sup> No já citado texto, *Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita*, na página 19.

corpos, participamos de uma luta libertadora que libera a mente e o coração (HOOKS, 2005, p. 8).

Para se pensar na intelectualidade feminina, a partir do exercício de levantar nomes e obras de autoras femininas no final do século XIX e no início do século XX<sup>18</sup>, como os mencionados acima, comprova que tanto nas proliferações dos ensaios, cartas abertas, na prosa de ficção, quanto nas narrativas de teses, romances e contos, essas mulheres, a exemplo de Carmem Dolores, ancoradas em muitos filósofos e autores contemporâneos, exigiam direitos como: divórcio, o segundo casamento e mesmo o aborto. Direitos esses, alguns já conquistados por conta dessas lutas, outros ainda continuam na pauta do movimento feminista, assim como novos que não cansam de chegar, sobretudo, quando pensamos no feminismo negro em ativistas como bell hooks, Lélia Gonzalez, Luiza Bairros, Sueli Carneiro, Toni Morrison, Alzira Rufino, Ana Cláudia Pacheco, dentre outras, que lutam constantemente pela incursão na pauta de propostas heterogêneas e menos burguesas.

Se, por um lado, temos todo esse aspecto agressivo na prosa, como já mencionado acima, por outro, a poesia feminina dessa época, do início do século XX, era majoritariamente convencional, ou ela se apegava aos mármore parnasianos, que é o caso da Francisca Júlia, ou se rendia a lânguidas vibrações simbolistas, por exemplo, com Júlia Cortines. Nessa linha, Vasconcelos Junior (2014) dirá que a poesia feminina era essencialmente poesia da alma, como se nota nesses versos do poema “Eternidade” de Júlia Cortines (1905 apud 2010, p. 10)<sup>19</sup> “Eternidade d’alma! ilusória miragem, / Que a alma busca através da crença e do terror, / A idear uma calma ou sombria paragem / De infinito prazer ou de infinita dor! [...]”.

Sobre voos e pássaros, Gilka Machado, em relação a esse contexto, se situa ambigualmente a essas tendências gerais. Ao adotar o verso como principal recurso expressivo, ela coloca em cena o erotismo e a denúncia social, através da valorização ostensiva do corpo feminino. Transgredindo a ideia do corpo como “prisão da alma”<sup>20</sup>, à imagem de um pêssago, um homem ou sol, pois, para a poetisa, a revolução deveria ocorrer dentro da mulher, o que para ela equivaleria à própria poesia. Ora esse contato se dá de forma

<sup>18</sup> Nomes e obras mencionadas no texto, *Gilka Machado: corpo, verso e prosa*, resultado de uma conferência proferida na Academia Brasileira de Letras, feita pelo professor da Universidade Estadual do Rio de Janeiro Vasconcelos Junior (2014).

<sup>19</sup> Essa publicação foi organizada pela Academia Brasileira de Letras, Coleção Austregésilo de Athayde, intitulada *Versos; Vibrações* (2010).

<sup>20</sup> Por muito tempo, na filosofia ocidental, acreditou-se nessa dualidade entre corpo/alma, principalmente Platão, quando em *Crátilo* ou nas *Leis* ele apresenta as especificidades dessa relação, afirmando que alma tem prioridade sobre o corpo, já que ela tem por obrigação modelar o corpo à sua maneira, pois a mesma é o princípio do movimento, causa da vida expressa nas sensações, nos sentimentos, vontade e reflexão, como afirmam Pegoraro e Souza (2010) em *Concepção e imortalidade da alma em Platão*.



sutil, como no poema “Nocturnos (VII)”, dedicado a Alexandre Dias, do livro *Crystaes Partidos* (1915), “Toma-me todo o corpo um languor insensato, / fecho os olhos e sinto a alma carícia tua...” (MACHADO, 1915, p. 82), ora como ardente paixão carnal, “E não podes saber do meu gôso violento, / quando me fico, assim, neste êrmo, toda núa, / completamente exposta à Volúpia do Vento!”<sup>21</sup> (MACHADO, 1917, p. 76).

Afinal, de quem estamos falando? De Gilka Machado, carioca, filha de uma família de artistas, nasceu em 12 de março de 1893 – ano de várias guerras civis, após a Constituição de 1891 e início do Simbolismo no Brasil. Faleceu em 17 de dezembro de 1980 – considerada como a “década perdida”, em termos de crescimento econômico e social, mas também do início da redemocratização política no país. Casou-se em 1910, com o poeta, jornalista e crítico de arte Rodolpho Machado, a quem dedicou alguns de seus poemas, como “Aranhol verde”, publicado no seu primeiro livro de estreia *Crystaes Partidos* (1915), assim como “Cabellos negros”; “Helios e Heros”, do livro *Estados de Alma* (1917) – esse último dedicado aos seus dois filhos. Antes disso, fez uma conferência literária realizada em 12 de outubro de 1914 na Associação dos Empregados no Comercio do Rio de Janeiro, mas que só veio a publicar em 1916, intitulada *A Revelação dos Perfumes*, na qual disserta sobre os perfumes a partir da “transposição das sensações” ou “correspondências dos sentidos”, como afirma Andrade Muricy (apud NUNES, 2007, p. 68). Segundo Luiza Lobo (1999), em *A literatura feminina na América Latina*, Gilka era:

[...] de origem humilde e funcionária da Estrada de Ferro Central do Brasil, sofreu toda sorte de preconceitos da crítica por ter expressado na sua poesia a linguagem do sentimento e do corpo. O lançamento de seu primeiro livro, *Cristais partidos* (1917), firma sua qualidade de versificadora e metrificadora e seu temário fortemente subjetivo e erótico, ligados com pureza ao eu lírico, a suas emoções e amores. (LOBO, 1999, grifo da autora).

“Falando à lua”, “Rosa” e “Sandâlo” são poemas feitos por Gilka Machado em 1906 ainda no tempo de escola, aos 13 anos de idade, os quais lhes renderam os três primeiros lugares do concurso de poesia realizado pelo jornal *A Imprensa*, assim como as primeiras críticas, como a mesma expõe:

---

<sup>21</sup> Esses versos fazem parte de uma sequência de poemas sem títulos, apenas separados por uma seção intitulada “Poema de amor (Versos antigos)”, do livro *Estados de Alma* (1917). Segundo Marise Ribeiro (2010), “Ao longo do tempo, estes poemas foram recebendo títulos diferentes e podem ser encontrados virtualmente com os seguintes títulos: O Vento, A Volúpia do Vento e Particularidade”. Disponível em: <<http://cenariodesentimentos.blogspot.com.br/2010/07/gilka-machado.html>>.

Logo depois, um crítico famoso escrevia que aqueles poemas deveriam ter sido laborados por uma *matrona imoral*. Quase criança, comunicativa, indiscreta e falaz, saindo de mim mesma, contando meus prazeres e tristezas, expondo os meus defeitos e qualidades, *eu pensava apenas em dar novas expressões à poesia*. Aquela primeira crítica (por que negar) surpreendeu-me, machucou-me, manchou o meu destino. Em compensação, imunizou-me contra a malícia dos adjetivos. (MACHADO, 1978, p. IX, grifo meu).

Em 1910, aos 17 anos de idade, Gilka fez parte do grupo que fundou o Partido Republicano Feminino - PRF, como a primeira secretária, juntamente com a Presidenta Leolinda de Figueiredo Dalto<sup>22</sup> e a primeira-dama Orsina da Fonseca<sup>23</sup>, cujo objetivo era mobilizar as mulheres na luta pelo direito ao voto. Destaca-se que nesse período ela opinou sobre o tema em vários jornais: *A Epoca*, no dia 16 de junho de 1917, em que reforça a necessidade de votar apenas em mulheres, ou ainda no *Jornal Pequeno*, do dia 18 de julho do mesmo ano, sob o título *A mulher brasileira e o “voto feminino”*, afirma “[...] que a mulher tem o direito e a necessidade de ocupar todos os cargos que o homem ocupa, de acordo sempre com a sua competência e a sua vocação.” (1917, p. 1)<sup>24</sup>. Segundo Schuma Schumacher, esse partido “[...] foi o movimento precursor na luta das mulheres brasileiras em prol do sufrágio e chegou, em novembro de 1917, a promover uma marcha pelas ruas do centro do Rio de Janeiro, com a participação de cerca de 90 mulheres.” (2000, p. 319).

Aos 19 anos, em 1912, começa a publicar na *Revista Faceira*, “Poemas esparsos”, que por três meses assumiu a direção intelectual. Contudo, no dia 06 de fevereiro de 1914, envia uma carta ao proprietário, Pinto de Azevedo, informando o seu desligamento, devido à incompatibilidade entre as ideias dela e as dele (A EPOCA, 1914, p.11). Feito de cacos e fragmentos, o seu primeiro livro só sai em 1915, quando Gilka já tinha seus 22 anos, e esse seguirá uma rigorosa estruturação da obra, começando com o poema *Silêncio*, parte do nada original e termina com o poema *Invocação ao sono*, como se voltasse a ele mesmo. As imagens são solares que, ao final do livro, vão se obscurecendo (tendência noturna). Destaca-se também que essa publicação acontece ainda nos anos agitados da *Belle époque* brasileira,

<sup>22</sup> Professora nascida na Bahia, mas passou a maior parte do seu tempo no Rio de Janeiro, desempenhando um papel político em prol do feminino e dos índios, como mostra Schuma Schumacher (2000) no Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade.

<sup>23</sup> Esposa do ex-presidente Hermes Rodrigues da Fonseca, um militar e político brasileiro, presidente do Brasil entre 1910 e 1914.

<sup>24</sup> Em 1920, no *Jornal*, Gilka Machado tece comentários sobre “O feminismo no Parlamento”, em que afirma a sua posição pela mulher, como também “pensam e agem os americanos, que võem na Mulher a colaboradora normal na luta pela vida.” No entanto, reconhece também que essa é uma tarefa inexecutável para o Brasil, pois, “A Mulher brasileira rebaixou-se tanto que, para convencer-a de que tem consciência e deverá falar tão alto quanto o homem, teremos de gastar cinquenta anos, no mínimo. [...] E conta-se, realmente, pelos séculos o tempo que o homem vem rebaixando a Mulher á condição subalterna de ‘Gata Borracheira’, fazendo-a convicta de que só nasceu para isso.” (JORNAL, 1920, p.3). Evidencio aqui, a consciência crítica da escritora em relação à posição da mulher nessa época.

período que se iniciou em 1889 e vai até o advento do Modernismo de 22. Por isso, a não aceitação de imediato pelas elites cariocas desse discurso contaminado de erotismo, sensualidade, transgressão e despudor.

Como visto anteriormente, a conferência *Revelação dos Perfumes* (1916) só foi publicada dois anos após a sua construção. A mesma teve por objetivo mostrar ao público como os perfumes podem revelar o estado psíquico de uma pessoa, com uma grande reflexão sinestésica. Cita vários poetas: Rodolfo Machado, Baudelaire, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e cita uma poetisa, mas não diz o nome. O que nos leva a pensar em alguém que está fazendo uma conferência, mas não consegue dizer em prosa o que diz em verso e, esse alguém, é ela mesma. Para a poetisa, “[...] o perfume é o idioma dos vegetais” (MACHADO, 1916, p. 26), mas só se realiza pela poesia, já que nela é “[...] mais notório o contraste das emoções sugeridas por esses perfumes; ella nos transmitia, pois, uma sensação produzida pelo sândalo:” (MACHADO, 1916, p. 26). Como observo nessa estrofe do poema, “Perfume”, dedicado à Alberto de Oliveira, publicado em *Crystaes Partidos* (1915), mas também citado na palestra, sem se referir a sua autoria:

O’perfume que a dôr das plantas interpretas  
e encerras, muita vez, desesperos mortaes!  
busco sempre sentir-te errar, nas noutes quietas,  
quando teu floreo corpo em somno immerso jaz.  
(MACHADO, 1916, p. 12).

*Estados de Alma* (1917) é um livro aparentemente metafísico, com um gosto muito grande pelo corpo, através de uma alteridade erótica com imagens elásticas e úmidas, que renovará o desejo de mostrar o prazer “sem peias” e “sem disfarce”. Assim, sob a assinatura de A. S., na coluna “Notas Sociaes” do *Jornal Fon-Fon*, há comentários sobre o livro e sobre a postura de alguns críticos, e da dificuldade de falar de sua obra, já que a sua escrita “[...] excita e nos faz sentir, tudo o que ha de affecto, de graça, de tristeza, de paixão e de desespero no cerebro e no coração de uma pequena e esbelta mulher sobre cuja cabeça baixou a lingua de fogo da Poesia...” (1917). Aos 25 anos, decidi reunir poemas dos dois primeiros livros publicados em 1915 e 1917, agora apenas intitulado *Poesias* (1918).

*Mulher Nua*, livro publicado em 1922, mesmo que o título pareça continuar com o erotismo de *Estados de Alma*, há uma tendência dos aspectos sombrios nos poemas, da melancolia acompanhada de um “Santo Pecado”, na imagem da dança, “[...] porém, não como a Salomé da lenda, / a lírica assassina: / dança de um modo vivificador; / dança de todo núa, / mas que seja a nudez sensual da dança tua / a immortalização do teu glorioso Amôr!”

(MACHADO, 1922, p. 19). Osório Duque-Estrada, comenta que, contra a ira dos venenosos rivais, Gilka “[...] vingava-se delles, escrevendo livros como este, que é um dos mais belos e dos mais opulentos escriptos da nossa literatura poética de todos os tempos.” (JORNAL DO BRASIL, 1922, p. 6). Cinco anos depois, em 1927, ela começa a colaborar com poemas e crônicas na revista *Festa*<sup>25</sup>, como evidencia Martins (2012, p. 919).

Aos 30 anos, no dia 12 de fevereiro de 1923, Gilka ficou viúva com o falecimento do também poeta Rodolfo Machado, por uma otite supurada. A viuvez tornará a sua produção cada vez mais escassa, principalmente, por ter que trabalhar como diarista na Estrada de Ferro Central do Brasil e cuidar da pensão, que abrisse, para sustentar a família. No livro *Divino Inferno* de Rodolpho Machado, o seu único livro de poesias editado postumamente em 1924, trabalho organizado por Gilka Machado, quem também escreve o prefácio. Nele, além de destacar a qualidade da escrita dos versos do seu marido, ela também conta como no início teve uma repulsa ao seu “aventureiro amoroso”, ou profanador da sua poesia simples e sincera (MACHADO, R., 1924):

‘Venho attrahido por uma força astral, pelos seus versos electrísantes, que não parecem de mulher, e, muito menos, de menina!’ Referia-se, assim o poeta, a dois trabalhos inclusos no meu ‘Crystaes partidos’ — ‘Falando á Lua’ e ‘Rosas’ — que tivera occasião de ouvir declamar numa festa íntima; e suas palavras de lisonja, que me deveriam ser agradaveis, desagradaram-me por completo. Duvidei-lhes da sinceridade: aquelle homem, que vinha de meios jornalísticos, que privava com poetas, mais me parecia um aventureiro amoroso que um admirador intellectual. Havia momentos em que o detestava até, considerando-o um profanador da minha poesia simples e sincera, da minha mocidade misera e orgulhosa. Fugia-lhe, então: e rasgava os meus versos para que elle os não lêsse e trancava-me na minha alcova para que elle não me olhasse. (MACHADO, 1924 apud VIEIRA; ROCHA, 2015).

Ainda continua sua desolação, lamentando as nuances do destino sem a presença do amado:

Não sei a qual de nós coube melhor destino: a elle que, neste momento atravessa o Desconhecido, arrebatado em pleno sonho ou a mim, que me fiquei, com uma já velha desillusão, na tristissima tarefa de invocar o Sonho ainda, para dispôr as pedrarias que me ficaram neste "Divino Inferno", como o mais pungitivo e precioso dos legados!... (MACHADO, 1924 apud VIEIRA; ROCHA, 2015).

---

<sup>25</sup> Destaco aqui que durante as pesquisas no acervo da Biblioteca Nacional Digital do Brasil, encontrei apenas seis ocorrências com o nome de Gilka Machado, mesmo sabendo que ela era uma das colaboradoras, juntamente com Cecília Meirelles, as duas únicas mulheres do grupo.

Isso tudo influenciou na sua fase solitária e penosa, ou como ela mesma aponta: “Do meu só tenho uma immortal lembrança, que ninguém percebe, que ninguém adivinha [...]” (O COMBATE, 1923, p. 3). Mas, em 1928, publica o *Meu Glorioso Pecado* considerado pelos críticos como o ponto alto do desejo feminino, com emprego de versos curtos, sem títulos, configurando muito mais como fragmentos de um diário, pelo tom confessional. Além disso, é considerado por Maria Lucia Dal Farra (2014), em *Gilka, a maldita*, como o que mais se adensam ataques, críticas, acompanhados de preconceitos e cenas racistas, tanto de editoras quanto dos críticos da época<sup>26</sup>.

Olhando-a a partir daqui, vejo que os ataques desferidos contra a sua prática poética mais se adensam na altura da publicação de *Meu glorioso pecado*, em 1928. Nesse volume, ela assumia com orgulho, e desde o título, as pechas culturais do feminino que vinha exaltando em poemas sensuais sobre o interdito, tanto em *Estados de alma* (1917) quanto em *Mulher nua* (1922). De maneira que é a partir de então que passam a frequentar a cena pública certos preconceitos desembainhados contra ela: *a sua carência de educação formal, a sua origem familiar e a cor da sua pele*. E o pior: muitas vezes esses ataques se originavam de fogo amigo, como se, para perdoar a vocação de Gilka para o *impronunciável*, fosse preciso assacar intangíveis razões. Ao mesmo tempo, os editores abusam dela. É verdade que seus volumes se esgotam: mas apenas porque todo mundo tem curiosidade de conhecer o ‘livro imoral’ – como ela mesma sublinha na dita entrevista. No entanto, para vender mais, e sem o seu aval, os editores publicam edições apressadas, com profusão de erros tipográficos, com omissão de versos e, além de tudo, com arbitrariedades chocantes: trocam o inefável título *Meu glorioso pecado* por um anódino ‘Poemas’, talvez com o interesse de angariar também um outro público-leitor, para além daquele afoito a fantasias sexuais, já há muito assegurado. (DAL FARRA, 2014, p. 4, grifo meu).

Em meio a isso, o cenário era de luta e busca pelo voto feminino, principal reivindicação das primeiras feministas, contudo, só seria instituído no Brasil, através do novo código civil, de 24 de fevereiro de 1932, aprovado por Getúlio Vargas, momento também em que Gilka publica uma antologia *Sonetos y Poemas de Gilka Machado*. Essa antologia foi publicada em Cochabamba, Bolívia, com prefácio de Antonio Capdeville. Ainda nesse ano, teve vários poemas traduzidos, dos quatro livros então publicados – *Crystaes Partidos*, *Estados de Alma*, *Mulher Nua* e *Meu Glorioso Pecado*.

---

<sup>26</sup> Sobre essa revisão das aparições de Gilka Machado na cena literária brasileira, faço um breve levantamento na seção 4 – *O erotismo e o corpo*: “*palavracorpo, corpopalavra*”, na seção 4.1 *Pela transparência sutil do véu, prefere o (des)nudamento do corpo escrita*, na página 106.

Tudo isso corroborou para que a mesma fosse consagrada como a maior poetisa do Brasil em 1933<sup>27</sup>, por cem votos de intelectuais, pelo concurso promovido pela revista *O Malho*, prêmio que ela mesma descreve como uma nova mentalidade que surgia:

Uma revista, O Malho, lançou um plebiscito: queria eleger a maior poetisa brasileira. Duzentos intelectuais, os melhores do momento, seriam eleitores escolhidos. O voto seria nominal. Venci por grande maioria. Algo de estranho acontecia e sorri orgulhosa dos colegas que votaram em mim sem que eu solicitasse. Era eu a mais pobre, a de nenhum prestígio social e já então matrona. Vencera. Uma nova mentalidade surgia. (MACHADO, 1978, p. X).

*Carne e Alma* (seleção de poemas já publicados nos seus quatro primeiros livros) surge logo após a consagração como a maior poetisa do Brasil, em 1934, como lampejos de lâminas aos nossos silêncios. Quatro anos depois, aparece *Sublimação* em 1938, seguindo a mesma linha do *Meu Glorioso Pecado*, mas com o enfoque no coletivo, no social. Depois desse último livro, Gilka levou 27 anos sem publicar nada novo, só em 1965, aos 72 anos, lança *Velha Poesia* o último livro da carreira, que não trouxe nenhuma diferença do que já havia feito, uma prova do envelhecimento da poesia e da poetisa, talvez um traço da perversidade dos juízos literários da época, como a mesma evidencia:

Num paiz em que os juizos literarios estão, quasi sempre, na razão direta dos recursos pecuniarios dos autores, em que é assaz conhecida a ‘associação dos elogios mutuos’, muito, irrisorios e suspeitos deverão ser os adjectivos traçados pela minha penna, relativamente a um poeta que foi meu marido (MACHADO, 1924 apud VIEIRA; ROCHA, 2015).

A poetisa fez uma seleção pessoal dos livros: *Crystais Partidos*, *Estados de Alma*, *Mulher Nua*, *Meu Glorioso Pecado e Velha Poesia* e fez uma coletânea intitulada *Poesias Completas* (1978). Antes disso, em 1978, recebeu um convite de Jorge Amado para concorrer a uma das cadeiras da Academia Brasileira de Letras<sup>28</sup>, a partir da mudança no estatuto que agora aceitava mulheres na sua composição, mas a mesma recusou. Se aceitasse e fosse eleita,

<sup>27</sup> Nesse concurso, o resultado final das seis primeiras colocadas, respectivamente, ficou da seguinte forma: Gilka Machado, Maria Eugênia Celso, Rosalina Coelho Lisboa, Anna Amélia, Carmem Cinira e a Patrícia Galvão (O MALHO, 1933, p. 23).

<sup>28</sup> Aproveito para mostrar o teor da carta de Jorge Amado à Gilka Machado: “Cara amiga Gilka Machado: Ao tomar conhecimento da vaga aberta nos quadros da Academia Brasileira de Letras com a morte do ilustre crítico Candido Motta Filho, a primeira após a modificação do regimento permitindo a eleição de mulheres na Casa de Machado de Assis, pensei imediatamente em se nome. Creio que entre as escritoras brasileiras, nenhuma merece tanto quanto a cara amiga, pertencer ao quadros da Academia, devido à importância de sua obra poética, uma das mais belas da língua portuguesa. ... Caso venha a se candidatar, saiba que tem o meu voto, nos quatro escrutínios.” (MACHADO, 1991, p. 8 apud MARTINS, 2012, p. 920).

teria sido a primeira mulher a ocupar uma cadeira nessa instituição, como assim fez Raquel de Queiroz em 04 de novembro de 1977, que ocupou a cadeira 5 da Academia Brasileira de Letras (MARTINS, 2012). Um ano antes de sua partida, em 1979 recebeu o Prêmio Machado de Assis, concedido pela Academia Brasileira de Letras.

Diante dessas mulheres que pensaram o mundo e sobre o mundo, Gilka Machado, tendo por base a perspectiva da violência das tormentas, emerge na escrita como existência e resistência em meio às práticas de subalternidades e negação de sua identidade autoral. Ao relacionar esse confronto com a crítica e o público, de acordo com Ferreira-Pinto (1998), Gilka Machado insurge de duas maneiras: afastando-se de todos, seguida da recusa a falar de sua obra, mas também não deixando represar a torrente que habitava seu ser, já que “[...] os versos fluíam, as estrofes cascateavam... [...]” (MACHADO, 1978, p. X).

## 2.2 SUBALTERNIDADE FEMININA: (RE)TECENDO MEMÓRIAS A PARTIR DA DIFERENÇA

“[...] invocar o Sonho ainda, para dispôr as pedrarias que me ficaram neste ‘Divino Inferno’[...]”.

(MACHADO, 1924 apud VIEIRA; ROCHA, 2015)

Nessa escrita-corpo, a linguagem está, por um lado, desamparada, mas, por outro, liberta nas correntezas de sua criação, como se observa no *corpus* escolhido, seja conjecturando, olhando a vida, seja na prisão de um desejo – “quisera viver”–, em que a contemplação da vida da autora está inserida numa trama de relações sociais, um olhar que remete “para além de si mesmo”, como afirma Diana Klinger (2006), aliado ao argumento de Leonor Arfuch (2010), a partir do conceito de interdiscursividade de Michael Bakhtin (1975):

[...] todo relato de experiência é, até certo ponto, expressão de uma época, uma geração, uma classe. Não é possível se pensar em um eu solitário, fora de uma urdidura de interlocução: ‘eu não me separo valorativamente do mundo dos outros, senão que me percebo dentro de uma coletividade, uma família, uma nação, a humanidade cultural’. No entanto, cada narrativa de si se posiciona de diferente maneira segundo a ênfase que coloque na exaltação de si mesmo, na auto-indagação, ou na restauração da memória coletiva. (KLINGER, 2006, p. 24).

Não posso deixar de acirrar o debate em torno da colocação de Klinger, de que “[...] todo relato de experiência é, até certo ponto, expressão de uma época, uma geração, uma

classe [...]”. Essa afirmação é um tanto problemática, pois essencializa e desconstrói todo o discurso tecido até aqui, em relação às diferenças, já que não há uma dobra da teórica a emergência de uma demanda que acione outras possibilidades de relatos e de experiências, fora desse lugar universal e da generalização. Por isso, a necessidade de tensionar esses mecanismos linguísticos de apagamento da experiência, ao colocar apenas um determinado ponto de vista e trajetória de saberes e experiências.

Diante disso e tomando o ponto de vista do meio, o veio das experiências da trajetória, é possível definir a poesia de Gilka Machado “[...] como uma subjetividade, uma alteridade a ser reivindicada.”, como aponta Beatriz Resende (2000, p. 21), no artigo *Imagens da Exclusão*, já que a literatura sintoniza, reivindica, critica e acompanha as grandes questões do tempo em que é produzida. No *corpus* escolhido para essa análise, são notórias essas questões, assim como o tom frio e amargo da vida, não por um desejo, mas sim por uma violência imposta a uma mulher, uma artista, não apenas uma exclusão física, espacial ou material, mas também simbólica. O que mais uma vez demonstra o quanto as mulheres constituem um grupo que é violentado continuamente e de várias maneiras, tanto através de agressões e abusos físicos, verbais e sexuais cometidos por parceiros ou ex-parceiros, familiares, amigos, desconhecidos, quanto por instituições públicas, pelo Estado, no caso de Gilka Machado, acrescenta-se a crítica da época. Concatenando a isso, atentemos para a discussão pessimista no poema “Olhando a minha vida” (1917), de um sujeito poético que olha o seu passado, o presente e o futuro, mas que não vislumbra nada concreto, apenas os rastros de uma vida errante, um tom de desilusão e de reconhecimento de fragilidades, um corpo conformado e anestesiado. Isso fica entendido nos primeiros versos, no sentimento de desistência e de um cansaço, assim como de uma existência que aos poucos se finda:

Errei... Minha esperança, além, se esfuma...  
sinto-me envelhecer.... A Terra é linda!  
mas a existência, aos poucos se me finda,  
sem que eu tenha gosado cousa alguma!

Sou producto de um erro; ha tanto vinda  
é a dôr que no meu peito se avoluma,  
que eu não sei si a adquiri ou si ella, numa  
lei atávica, em mim perdura ainda.

Errei caminho, vim ao mundo atoa,  
em vão minha alma libertar procuro  
do pezo que carrega e que a magôa.

Minha existência é toda, toda errada,  
e, distendendo o olhar para o Futuro,



olho, perscruto, chamo, indago... — nada...  
(MACHADO, 1917, p. 118)

Um sujeito poético que externa um questionamento diante da vida, que sente na pele e no signo a chancela de um endurecimento e de uma expressão manifesta de sua identidade cultural e lírica. Nesse caminho, noto que o sujeito lírico se reverbera na obra através da melodia, do canto, da sintaxe, do ritmo, como sustenta Salete de Almeida Cara (1989, p. 52), no livro *A poesia Lírica*, como elementos responsáveis por unir todas as escolhas da linguagem de que é feito um texto. Nesse sentido, destaco o posicionamento de Dominique Combe (2010) sobre *A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*, “Desse ponto de vista, a distinção de um sujeito lírico não parece absolutamente incompatível com a ideia de que a poesia tem, apesar de tudo, relação com a vida e de que ela se apoia sobre um fundo autobiográfico” (COMBE, 2010, p. 126).

Ainda sobre esse ponto, Combe (2010, p. 128) expõe que “[...] o sujeito lírico se cria no e pelo poema, que tem valor performativo”. E, essa criação pode se dar tanto pela referencialidade, quanto pela ficcionalidade. Ou ainda, de um questionar a força da exclusão, das limitações “[...] como sujeito de direitos e responsabilidades, mas, sobretudo, como sujeito de seu próprio discurso. Inclusive o discurso artístico.” (RESENDE, 2000, p. 22).

“Sou producto de um erro; ha tanto vinda / é a dôr que no meu peito se avoluma, / que eu não sei si a adquiri ou si ella, numa / lei atávica, em mim perdura ainda (MACHADO, 1917, p. 118)”. Nesses versos, há uma associação do sujeito poético ao erro, que pode ter sido adquirida como também imposta. Uma possível leitura para romper a ideia de que não é a mulher que se subalterniza, mas, sim, é subalternizada pelos jogos discursivos, pelo poder e pelas relações construídas tanto socialmente, quanto culturalmente, ao contrário de muitos discursos que preferem vitimizar as mulheres, quando deveriam pensar nessas categorias sociais vinculadas ao masculino, assim como a conduta agressiva desse poder. Como Gilka também sinaliza na entrevista a Gotlib (1979):

O que vocês (escritoras) têm de fazer é o que eu não pude fazer – era se reunir para proteger a mulher escritora no Brasil. Defender a mulher escritora. Eu não pude, porque não tinha quem viesse comigo. Elas não se uniam a mim. E uma andorinha só não faz verão (GOTLIB, 1993, p. 17-18).

Se “uma andorinha só não faz verão”, faremos uma revoada de andorinhas, até que o nosso voo alcance longínquos lugares, pessoas e direitos. Mas antes disso, cabe aqui colocar que para essa teia de leitura é importante problematizar os jogos discursivos em torno do

subalterno – aproveito para falar, que esse termo, segundo a escritora indiana Gayatri Chakravorty Spivak, na famosa pergunta do livro *Pode o subalterno falar?*, não pode ser aplicado a todos os sujeitos marginalizados, mas sim, ressignificado, tendo por base o sentido que Gramsci atribuiu ao sujeito, cuja voz não pode ser ouvida, ou ainda, segundo Spivak (2010, p. 12): “[...] as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”. Logo, o termo “subalterno” ganha uma nova roupagem, não apenas à uma categoria do oprimido, mas também como representação daqueles que não conseguem subverter em um contexto globalizante, capitalista, totalitário e excludente, no qual o “[...] o sujeito subalterno não tem história e não pode falar [...]” (SPIVAK, 2010, p. 15).

Esse não direito à resposta também está associado em Spivak à dualidade em torno da representação, tanto no sentido entre o “falar por”, ligado à política, e à “re-representação” aplicada à arte ou filosofia. Assim, a autora tensiona os dois sentidos de representação:

[...] a representação como ‘falar por’, como na política, e representação como ‘re-presentar’, como na arte ou filosofia. Como a teoria é também apenas uma ‘ação’, o teórico não representa (falar por) o grupo oprimido. [...] Este dois sentidos de representação – no contexto da formação do Estado e da lei, por um lado, e da afirmação do sujeito por outro lado – estão relacionados, mas são irredutivelmente descontínuos. (SPIVAK, 2010, p. 30-31).

Fica nítida a impossibilidade de representar – a noção da representação sempre em déficit, pois toda representação é um discurso de essência e toda essência é uma insignificância em que se deposita algo. A violência, entretanto, acontece porque há sempre uma relação depositária de poder entre o estatuto da representação e o da realidade, o falso pretendente e a cópia. Nesse caminho, Derrida (2009) recoloca a noção de infinitude da interpretação, já que tudo é interpretação, porque a linguagem é interpretação, por isso a dificuldade de representar.

Ainda sobre a pergunta de Spivak, sobre se pode o subalterno falar, a não-resposta não trata de uma questão meramente física da fala, nem da capacidade intelectual de articulação de um discurso, como problematiza o escritor, performer e curador, Jota Mombaça (2015, p. 6), em *Pode um cu mestiço falar?*, mas sim, na “[...] impossibilidade de forjar espaços de enunciação a partir dos quais umx subalternx possa se expressar e ser ouvidx como sujeito”. Noto que nessa encruzilhada há um jogo de tensões políticas, econômicas e culturais, já que o

subalterno continuará invisível, não que seja incapaz de falar ou marcar a diferença, mas sim por aquilo que sinaliza Spivak (2010, p. 124): “O subalterno como um sujeito feminino não pode ser ouvido ou lido.”, diante de interesses hegemônicos direcionados a determinados grupos sociais, principalmente, no mundo ocidental, ou seja, são “sujeitos-efeitos” do discurso que assim os representa. Mas, não posso deixar de falar do abalo gerado por essa pergunta e pelas discussões em torno desses “sujeitos-efeitos” – considerados pela autora como efeito do discurso dominante –, o que não pode ser resolvido apenas pela revisitação de suas origens perdidas, nem por mais uma teoria, já que “[...] não se pode coletar ingredientes para a constituição do itinerário do rastro de um sujeito sexuado para localizar a possibilidade de disseminação” (SPIVAK, 2010, p. 90).

Ao trazer à cena a autoimolação ritual de viúvas na Índia, mas, especificamente, através do suicídio da jovem indiana Bhuvaneshwari Bhaduri, Spivak afirma que essa situação de marginalidade do subalterno é mais arduamente imposta à categoria mulher, tendo em vista que “[...] a mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir.” (2010, p. 15).

Assim, a ideia é perceber, nesses textos, no caso da escrita giliana, não apenas a intenção teórica nesta construção poética, mas também uma oportunidade de demonstrar seus métodos de trabalho, tanto no âmbito social, quanto no intelectual em um meio que, originalmente, destina-se apenas a apresentar ao leitor a obra a ser lida, ou “quem é o autor”. Interessa-me, aqui, é que, mais que o texto, há um corpo que engendra, costura e tece cada fio da sua escrita subjetiva com fios que se conectam com outras dimensões de vivências múltiplas, próprias do espaço bio-fisiológico, não apenas um biografismo, como expõe Livia Natália (2011)<sup>29</sup>.

Dessa forma, as instâncias discursivas em Gilka Machado não partem do zero, mas daquilo que vive, representando, assim, o sujeito que fala e circunvizinha o coletivo. Ao mesmo tempo revela uma consciência da linguagem, que a levou a romper os padrões estéticos vigentes, a fim de experimentar novas formas textuais, colocando em questão um atravessamento de fronteiras entre o que é a literatura e o que não é, principalmente em relação à poesia, configurando, assim, como um discurso poético da modernidade, como também fez Manuel Bandeira quando afirma que desaprendera a fazer versos com lugares

---

<sup>29</sup> No texto *Poéticas da Diferença: A representação de si na lírica afro-feminina*, Livia Natália (2011, p. 4), a partir da discussão do papel do corpo que engendra a palavra, nos mostra a potência de se pensar “[...] quem escreve em sua dimensão subjetiva na qual se cruzam a escrita e outras dimensões de vivência e estas, com certeza, passam pelo corpo e pelas experiências derivadas de viver neste espaço bio-fisiológico.” Continua afirmando que essas estratégias recorrentes em diversos textos, como no poema “Quebranto” de Cuti, pode ser entendida como “estratégia de política de representação”, permeado de sangue de entranhas.

comuns de matriz clássica, em *Itinerário de Pasárgada* (SISCAR, 2010 apud ORNELLAS, 2013).

É um corpo que sangra nas entranhas de uma escrita viva, de uma rivalização do sujeito poético com a dor da poetisa, como elementos identificadores da autora, como se observa nesses versos: “Errei caminho, vim ao mundo atoa, / em vão minha alma libertar procuro / do pezo que carrega e que a magôa.” (MACHADO, 1917, p. 118). E, por que não, uma experiência quase confessional de uma situação de ostracismo, desilusão e reclusão que aparece com frequência na sua produção poética, “Minha existência é toda, toda errada, / e, distendendo o olhar para o Futuro, / olho, perscruto, chamo, indago... — nada...” (MACHADO, 1917, p. 118). De igual modo, ao habitar o poema, vejo e antevejo versos que revela uma escrita engendrada no útero, nos baixos e sombrios de uma vida amarga, pobre e de silenciamentos, um nada esquecido, mas que também adentrou os porões coletivos de algumas mulheres da época.

A voz da poetisa é transgressora à medida que se diz: “Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada / para os gozos da vida: a liberdade e o amor; / tentar da glória a etérea e altívola escalada, / na eterna aspiração de um sonho superior...” (MACHADO, 1915, p. 110), no famoso poema “Mulher Nua”, publicado no livro *Crystaes Partidos* (1915). É um canto contemporâneo para muitas feministas, já que não é a mulher que se submete ao poder patriarcal, mas sim, ela é submetida, como também aponta Gotlib (1982):

Se é intensiva a experiência de Gilka Machado, como poetisa e mulher reivindicadora, há outras barreiras a vencer entre *a militância poética e a militância doméstica*. Havia uma distância, na sua época, entre o campo da sacralidade da arte e certos aspectos da vida rotineira, que o simbolismo intensifica, o modernismo desenvolve e autoras mais contemporâneas, como Adélia Prado, consomem. Gilka Machado, a viúva do poeta Rodolfo Machado, a mulher dona de pensão que cozinhava para tantos poetas de sua época, como Tasso da Silveira e Andrade Muricy, por exemplo, enquanto fazia poesia, esta ainda habita os porões do cenário poético. Já fizera emergir dos porões, no entanto, um dos ‘monstros’ proibidos: o modo de representação da ansiedade erótica que delineia um projeto novo ou um novo jeito de querer ser mais mulher; e que justifica, penso eu, o considerar a poesia de Gilka Machado como precursora na luta pelos direitos de acesso à *representação do prazer erótico na poesia feminina brasileira* (GOTLIB, 1982, p. 46-47, grifo meu).

E, esses sentimentos serão esboçados nos seus versos, principalmente, após as duras críticas aos primeiros livros de Gilka Machado, por cantar os desejos femininos, transgredir o interdito ao sexo e propor uma abertura temática do erotismo às novas produções literárias de

autoria feminina. Como ela mesma afirma: “Eu fiz o meu trabalho sozinha. Mas abri caminho para outras mulheres. Vocês, que são jovens, tratem de penetrar nas rádios, na tevê, tratem de agir. Precisam se unir. [...] Vocês têm de lutar por isso.” (GOTLIB, 1993, p.18). Diante disso, Coelho (2002) aponta algumas marcas dessa escritora, importantes para pensarmos nessa mulher que escreve em meio a tudo isso:

Desafiando os preconceitos, Gilka Machado ousa expressar, em poesia, a paixão dos sentidos, a volúpia do amor carnal e o dramático choque entre o corpo e a alma. Choque provocado pelo Cristianismo, ao lançar o anátema ao prazer sexual, a fruição da carne [...] Gilka Machado obviamente chocou a sociedade do tempo com seu ousado desvendar de paixões ou sensações proibidas à mulher. (COELHO, 2002, p. 228)

Dentre as críticas recebidas, destacam-se as feitas por Humberto de Campos (CORREIO DA MANHÃ, 1930, p. 2), que, ao comentar sobre Henrique Pongetti, na coluna “Vida Literaria”, classifica a escrita giliana como “ardor da mentalidade creoula”, acompanhado dos seguintes comentários: “Ao ler-lhe as rimas cheirando a peccado, toda a gente suppoz que estas subiam dos subterrâneos escuros de um temperamento, quando ellas, na realidade, provinham do alto, das nuvens de ouro de uma bizarra imaginação”. Além disso, Campos (1954), no seu *Diário Secreto*, retoma, mesmo que indiretamente, o comentário racista de Afrânio Peixoto, no encontro que tiveram em 18 de agosto de 1930:

Conta-me Afrânio Peixoto:

– Você não imagina a tristeza que eu senti outro dia. Eu havia recebido de Gilka Machado pedido de um enxerto de obra minha, ou um trecho inédito, para uma antologia que ela estava organizando. E davam-lhe o endereço. Como era aqui perto da Câmara, na Rua da Misericórdia, e eu tivesse a carta no bolso, resolvi entregar pessoalmente, isto é, a um criado, a pessoa que me aparecesse. Subi uma escadinha suja e escura, e dei, no segundo andar, com uma porta, fechando um corredor escuro. Bati, e apareceu-me *uma mulatinha escura, de chinelos, num vestido caseiro*. Perguntei se era ali que morava D. Gilka Machado.

– Sim senhor; sou eu mesma, – respondeu-me a mulatinha. O doutor faça o favor de entrar...

Afrânio continua:

– Não entrei. Entreguei a carta, desculpando-me e saí... Mas ‘seu’ Humberto, que tristeza! Eu não conhecia a Gilka, senão de retrato: *moça branca, vistosa...* E fiquei penalizado ao vê-la naquela alforja, onde tudo respirava pobreza e quase miséria!’ (CAMPOS, 1954, p.50 apud PAIXÃO, 1991, p.57, grifo meu).

Esses discursos racistas de Afrânio Peixoto e de Humberto de Campos nos fazem pensar nos espaços da mulher, dentro e fora de casa, como foram construídos esses lugares em

que as mulheres poderiam ocupar, uma relação direta com a ideia de público e privado (FONTES, 2005). O que mais uma vez reforça a não cidadania das mulheres e a manutenção dos direitos dos homens, bem como a dicotomia público-privado, como pontua Ana Alice Alcântara Costa (2007), com base no pensamento liberal, que trata o conceito de público como referente ao Estado e às suas instituições, à economia e a tudo que pode ser identificado com o político. Então, o lugar do direito masculino. Já o privado refere-se à vida doméstica, familiar e sexual, relacionando-o com o pessoal, avesso à política, ou seja, o espaço destinado ao feminino.

A esta altura, pelo que já expus nos excertos anteriores, esses comentários provocam, recolocam e reordenam toda a discussão de gênero feita até aqui, já que não é possível tratá-la de forma isolada da questão de raça, pois Gilka Machado pode ter uma ascendência negra, como constata Palmeira (2010).

A única referência [a ascendência negra de Gilka Machado] deve-se a Afrânio Peixoto que, comentando com Humberto de Campos um encontro que teve com a poetisa, disse ter ficado surpreso por ter diante de si uma ‘mulatinha escura’, bem diferente da mulher branca que conhecera por fotografia. Acredito que este depoimento de Afrânio Peixoto deve passar pelo crivo de uma boa pesquisa. Se as fotos de Gilka foram ‘clareadas’, talvez o fato de a poetisa ser mulata explique, em parte, alguns dos comentários bastante preconceituosos sobre a sua vida e sua obra. Humberto de campos reproduz em seu Diário Secreto um comentário feito por Lindolfo Gomes, que responsabilizava Gilka pela ‘perdição’ de muitas moças, devido ‘a seus versos cheios de sensualidade animal’ (MOTT, 1989, p.4 apud PALMEIRA, 2010, p.29-30).

Escrever sobre a identificação da identidade étnico-racial das escritoras, principalmente as nascidas no século XIX, como Gilka Machado, Auta de Souza e Firmina dos Reis, é como navegar em rio caudaloso, tão arriscado quanto sedutor. Por que abordo sobre isso? Primeiro, é caudaloso pelas contestações da crítica em escamotear esse dado biográfico, como irrelevante e desnecessário, justificado pelo pressuposto de que mais importante do que ser autora de literatura negra, é ser escritora. Só que autores e ativistas defensores de uma literatura negra, como Oswaldo de Camargo (2000 apud PALMEIRA, 2010, p.27), engendra essa bandeira de luta, reafirmando que: “Quando o negro pega suas experiências particulares e traz, sobretudo o ‘eu’, a persona negra, com suas vivências, que um branco pode imitar mas não pode ter, o nome que damos a isso é literatura negra.”<sup>30</sup> Essa

<sup>30</sup> Por mais estudos sobre literatura negra vejam, conforme levantamento feito por Palmeira (2010, p.22): *A invisibilidade da literatura afro-feminina: de Carolina de Jesus a nós*, de Miriam Alves (ensaio, 1997); *Gênero, etnia e narrativa literária: AliceWalker e Conceição Evaristo*, de Maria Aparecida Ferreira de Andrade

constatação justifica ser tão sedutor esse tipo de estudo, já que é um caminho de identificação e de representação de novas e maravilhosas escritas afro-femininas que nos foi negado durante anos, principalmente na educação básica e no universo acadêmico, sendo esse último, consagrado como o lugar do saber dominante, dos sujeitos potencializados a falar, uma epistemologia que esconde sua geo e corpopolítica, como apresenta Walter Mignolo (2009, apud MOMBANÇA, 2015).

Por isso, decidi abrir mais uma seção para desentranhar esse campo tão caro a mim – citando Said, “[...] gostaria de dizer que tentei, de modo reflexivo, discutir aqueles aspectos de um tema enorme que têm mais significado para mim” (2007, p. 13), enquanto negra-mulher, educadora, nordestina e pobre, filha de trabalhadores rurais<sup>31</sup>. Sem esquecer dos movimentos de mulheres negras que resistem e reivindicam essas escritas, mas também políticas públicas específicas que realmente deem conta da complexidade e defasagem dessas mulheres em todas as esferas sociais, culturais e políticas.

### 2.2.1 Gilka Machado: um corpo negro dissidente

Há aqui a relevância de correlacionar toda a discussão feita acima com essa nova roupagem, da relação de gênero em cruzamento com a de raça, já que não é possível afirmar qual a prioridade de luta das mulheres negras em relação ao racismo ou sexismo e, sim, uma conexão dessas “multidimensionalidades”, como destaca a feminista negra Luiza Bairros (1995) acerca dos movimentos de mulheres negras no Brasil, segundo a qual seria fruto:

[...] da necessidade de dar expressão a diferentes formas de experiência de ser negro (vivida ‘através’ do gênero) e de ser mulher (vivida ‘através’ da raça), o que torna supérfluas discussões a respeito de qual seria a prioridade do movimento de mulheres negras – luta contra o sexismo ou contra o racismo? -, já que as duas dimensões não podem ser separadas (BAIRROS, 1995, p. 461).

---

Salgueiro (tese, 2000); *Da representação a auto-representação da mulher negra na literatura brasileira*, de Conceição Evaristo (ensaio, 2005); *Maria Firmina e Amélia Beviláqua na historiografia brasileira: representações, imagens e memórias do século XIX e XX*, de Algemira de Macedo Mendes (tese, 2006); *Representações de gênero e etnia em Amada*, de Toni Morrison e, *Ninguém para me acompanhar*, de Nadine Gordimer, de Danielle de Luna e Silva (dissertação, 2007); *Com quantos retalhos se faz um quilt? Costurando a narrativa de três escritoras negras contemporâneas*, de Heloisa do Nascimento (tese, 2008) que tem como objeto as obras das escritoras Conceição Evaristo, Toni Morrison e Paulina Chiziane; e *Similaridades e diferenças: o negro nos Estados Unidos da América e no Brasil segundo Alice Walker e Conceição Evaristo*, de Rosa Maria Laquímia de Souza (tese, 2009); *O comprometimento etnográfico afrodescendente das escritoras negras Conceição Evaristo e Geni Guimarães*, de Omar da Silva Lima (tese, 2009).

<sup>31</sup> Identidades essas que me orgulham e, ao mesmo tempo, provam o quanto as mulheres sangram, abrem fissuras com o corpo, como as que já abri.

Para o universo de produção intelectual da história única, ainda era inconcebível a produção de autoria feminina, mas, principalmente, a de mulheres negras consideradas apenas como corpos altamente dotados de sexo, sem mente, a doméstica e a mulata exportação. De acordo com bell hooks, a sociedade:

[...] elimina a possibilidade de nos lembrarmos de negras como representativas de uma vocação intelectual. Na verdade [...] o sexismo e o racismo, atuando juntos, perpetuam uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a idéia de que ela está nesse planeta principalmente para servir aos outros. (HOOKS, 1995 p. 468)

Ao tecer versos sobre as mazelas advindas de atitudes racistas e sexistas, a maturidade giliana ganha forma e contorno, a qual opera no seu corpo escrita um movimento minucioso e sutil que, para os desassuntados (sem querer atribuir comentário valorativo a isso), não tenha sido tão relevante, mesmo mencionando os comentários racistas de Afrânio Peixoto e de Humberto de Campos. A identidade étnico-racial de Gilka Machado foi contornada com o erotismo, o interdito ao sexo e a transgressão, quando tudo poderia ser olhado “[...] como a água de uma grande represa que rompesse, em pequenas quantias mas por toda a parte e ao mesmo tempo” (RAMOS, 2008, p. 112).

Embora a obra giliana não apresente um eu poético, marcadamente negro, mas rasuras em dissidências, como, no seu último livro, *Velha Poesia* (1965), quando retrata a “Dança de filhas de terreiro”, assim como em “Samba” – poema que foi interpretado pela sua filha Eros Volúcia (bailarina que levou seus solos para o mundo, tomados por um nacionalismo e modernismo, numa vertente afro-brasileira), ou até mesmo no primeiro livro, *Crystaes Partidos* (1915), ao dedicar o poema “Cabelos Negros” ao seu marido Rodolfo Machado. Evidente que essas poucas aparições dessa temática estejam associadas ao contexto social e cultural da época<sup>32</sup>, pois há décadas essas produções já fissuravam os conceitos construídos pelo discurso de uma Literatura Brasileira, ou como apresenta Carolina Maria de Jesus, em *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, as massas não precisam mais de porta vozes, pois “[...] Resolvi tomar uma media e comprar um pão. Que efeito surpreendente faz a comida no nosso organismo! Eu que antes de comer via o céu, as aves tudo amarelo, depois que comi, tudo normalizou-se aos meus olhos.” (1960, p. 40). Assim, é o efeito de uma mudança na constituição da Literatura Negra Brasileira, não mais “amarela”, objeto, mas sim a comida, o sujeito da enunciação.

<sup>32</sup> Como já descrito na seção 2.1.2, *Presença feminina: gatas errantes em seus eternos cios*, páginas de 31-45.



Francineide Palmeira (2010), Miriam Alves (2010), Ana Rita Santiago (2012), Regina Dalcastagnè (2012), tratam a Literatura Negra como práticas de intelectuais insurgentes, bem como suas produções literárias, pois “[...] há explicitamente entre escritoras e escritores negros, que se declaram inseridos na LN, um empenho por inventar representações em que se revertam as que aparecem marcadas por exotismos e inferioridades (SANTIAGO, 2012, p. 134). É também:

[...] um projeto literário que tem traços distintivos de representações, discursos e narratividades comprometidos com desmobilizações de identidades negras femininas imutáveis e pouco relacionais e de desfigurações de atributos negativos de suas memórias ancestrais e referências culturais (SANTIAGO, 2012, p. 24).

E nesse sentido que se devem ler os estudos sobre Literatura Negra, contando a história como confluído, mas, sobretudo, como forma, firmado através de um “[...] compromisso com uma palavra negra inovadora, longe de subalternidades e exibicionismos” (SANTIAGO, 2012, p. 139-140). Isso é o que tem feito os grupos de pesquisas que buscam colocar em evidência a produção e a história da Literatura Negra e das escritoras afrobrasileiras, em eventos acadêmicos de caráter interdisciplinar como seminários, simpósios e congressos, além de dissertações e teses, apontando as tensões, conflitos e possibilidades que elas provocam. Os referidos estudos tensionam e recolocam a discussão sobre o arquivo da literatura brasileira desde seu começo, especialmente, ao ressignificar outras formas de construção de identidades negras, como da Literatura Afrofeminina, “[...] no qual mulheres negras autoras inventam uma escrita de si e de nós, em que também aparecem dilemas, realidades e imaginários concernentes aos seus mundos, sonhos, histórias, interesses, desejos e sentimentos” (SANTIAGO, 2012, p. 146).

No entanto, de acordo com Arraiagada (2007), a identidade étnica faz parte de uma construção multidimensional, que envolve alguns (ou todos) aspectos dos seguintes componentes:

(1) perceber-se (ou autoidentificar-se) como membro de um grupo particular; (2) sentir-se pertencente a esse grupo (sentimento de pertença) e ter compromissos com ele; (3) manter determinadas atitudes típicas de um grupo, que podem ser positivas ou negativas; (4) partilhar sentimentos, valores e atitudes com o grupo de pertença; e (5) manter as tradições étnicas e as práticas culturais desse mesmo grupo (ARRAIAGADA, 2007, p.10 apud TRINIDAD, 2011, p.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 fluídas, 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.

Diante do exposto, como afirma Palmeira (2010), algumas questões dificultam ainda mais a identificação étnico-racial das escritoras negras brasileiras, tais como:

[...] silenciamento sobre a identidade étnico-racial das escritoras nas biografias [...]; o fato de fotos ou documentos forjados induzirem a um erro da suposta origem étnico-racial das escritoras; a ausência de registros sobre algumas escritoras; e as discussões sobre os critérios a serem considerados para identificar uma produção como literatura negra. (PAMEIRA, 2010, p. 34)

Por esse caminho complexo de invisibilidade, percebo, como aponta Santiago (2012), em *Vozes Literárias de Escritoras Negras*, que muitas escritoras negras foram excluídas do circuito literário, devido ao sexismo e ao racismo, e outras estão sendo estudadas sem a identificação de sua origem étnico-racial, talvez pela impossibilidade de identificar tal dado biográfico, ou para evitar tal assunto “[...] como se esta constatação pusesse em perigo o valor dos autores” (MOTT, 1989, p. 6). Lucia Mott sobre isso afirma:

Recuperar a produção literária de escritoras e escritores negros do passado, no Brasil, é difícil, pois vai além da omissão da origem étnico-racial nos textos críticos, nas histórias da literatura, nos dicionários, e inclusive em algumas biografias especializadas. Até mesmo a análise da imagem, através de fotografias, por exemplo, apresenta dificuldade, pois muitas vezes as fotos de estúdio foram “branqueadas” (MOTT, 1989, p. 6).

Chega o momento em que convido você, minha cara leitora, a observar as principais fotografias publicadas nos periódicos da época, assim como as mais recorrentes nos bancos de imagens disponíveis na internet, em referência a Gilka Machado. Neste ponto, o objetivo é atentar para as discussões levantadas nos excertos anteriores sobre a identificação da questão étnico-racial, em contraponto às temáticas trabalhadas na sua construção poética.

E aqui, nas figuras 3 e 4, percebemos a questão da aparência ligada aos traços do nariz, do cabelo e dos lábios, conforme apontado por Rocha (2007).

**Figura 3** – Gilka da Costa Machado, consagrada por cem votos de intelectuais brasileiros, como a maior das maiores poetisas brasileiras.



Fonte: O Malho (1933, p. 16-17).

**Figura 4** – Gilka Machado ao lado do repórter, Alziro Zarur



Fonte: Jornal Fon-Fon (1946, p. 64).

Duas fotografias (figura 3 e 4) que retratam momentos diferentes da escritora, a primeira com 40 anos – fase mais dura de sua carreira, enquanto escritora, e a outra com 53 anos, momento em que se dedicava quase que exclusivamente para a carreira artística da filha Eros Volúcia. Continuou a escrever, mais hesitava em publicar, já que “... Não tenho mais a doce ilusão dos meus primeiros tempos. Basta-me o amor dos meus neste ambiente meu onde vivo tão feliz... Para que mais?” (FON-FON, 1946, p. 66).

A figura 5 me ajuda a pensar nesse conjunto de representação dada “ao ardor da mentalidade creoula”, como aponta Humberto Campos, ao discorrer sobre Gilka Machado, assim como sobre a sua filha Eros Volúcia. Essas caricaturas dão conta de um universo a ser representado, mesmo que distorcido, de como a crítica a enxergava, como se observa nos traços do nariz da segunda imagem (da direita) e na tristeza esboçada na terceira e quarta imagem. A primeira, talvez, seja a que conservou os traços mais próximos da poetisa.

**Figura 5** – Caricaturas de Gilka Machado



Fonte: O Malho (1933, 1934)<sup>33</sup>

A escolha das imagens que compõem a figura 6 deve-se à recorrência delas, nas pesquisas ligadas a Gilka Machado, nos bancos de imagens disponíveis na internet. Além disso, servem para pensarmos na discussão de Mott (1988) sobre a dificuldade de análise de imagens, devido a ausência nos “meios especializados”, como também de critérios e técnicas que identifiquem se as fotos foram ou não branqueadas.

<sup>33</sup> Todas essas caricaturas foram retiradas da revista “O Malho”. A primeira caricatura foi feita por Monteiro Filho, quando do comentário sobre o lançamento do livro *Carne e Alma* (1934, p. 18); a segunda (vista por Arnaldo Mendes) foi utilizada para justificar a ausência de Gilka na festa no Instituto de Música, quando ela receberia a medalha e o diploma, como resultado da premiação do concurso (1933, p. 21); a terceira refere-se também ao concurso, com os resultados da sexta apuração (1933, p. 21); a quarta é uma análise de como receberam a vitória de Gilka Machado, após o resultado (1933, p. 12).

**Figura 6** – Imagens mais recorrentes de Gilka Machado nos bancos de imagens disponíveis na internet.



Fonte: bancos de imagens disponíveis na internet.

Aqui, sou chamada a esse “empreendimento” de identificação da negritude, não apenas conectada a aspectos fenóticos, como também aos elementos culturais afrobrasileiros, respeitando “[...] as diferentes formas de experiência de ser negra e de ser mulher” (BAIROS, 1995). A negritude enquanto movimento artístico político, como aponta Munanga (1988), é o resultado de um conjunto de ações e eventos de ressignificação do que é ser negro, acoplado “[...] a aceitação de seu destino, de sua história, de sua cultura. Mas tarde, Césaire irá redifini-la em três palavras: identidade, fidelidade, solidariedade” (MUNANGA, 1988, p. 24). O termo foi inventado por Aimé Césaire em 1938, em um livro de poemas *Cahiers d’un retour au pays natal* (Diário de um retorno ao país natal). Esse tem sido o marco criador da negritude, como uma ideia de dispersão, além de ter a noção diaspórica como elemento estruturante, “[...] uma operação de desintoxicação semântica e de constituição de um novo lugar de inteligibilidade da relação consigo, com os outros e com o mundo” (MUNANGA, 1988, p 25).

A partir deste ponto de vista, farei análise das temáticas abordadas nas vozes poéticas gilkianas, em contraposição a um desafio cultural, a uma ordem colonial escravista e a civilização do universal, não como um dado real, *a priori*, mas como uma representação étnica de uma crítica a Gilka Machado, ligada a sua cor e condição social (FERREIRA, 2002, p.26). Ademais, ela e sua filha eram frequentadoras assíduas desses espaços, como afirma a Eros Volússia (1983), em *Eu e a dança*, publicado na revista *Continente Editorial*:

O meio humilde em que vivi entre as capoeiragens cotidianas do Morro da Mangueira e os batucagés nostálgicos de Cascadura, quando criança já me envolvia nesses ritmos no ‘Terreiro’ que era vizinho a nossa casa; o Terreiro do famoso João da Luz, o velho ‘babalaô’ atribuía minhas danças a um enviado de Iemanjá! (VOLÚSSIA, 1983, p. 38).

Esse depoimento de Eros Volússia mostra a relação dela e a da sua mãe, Gilka Machado, nesses espaços “marginalizados”, ao mesmo tempo, indaga uma identificação às matrizes de origem africana, na imagem de Iemanjá atribuída às danças da bailarina, elementos que farão parte de suas produções artísticas, seja na dança (“Macumba”, “Bate nos tambores”, “Lundu”), seja na poesia (“Samba”, “Dança de filhas de terreiro”, “Negra Baiana”), todas publicadas no livro *Sublimação* (1938). Aqui, não coloco em jogo o ideal e objetivo dessas utilizações, apenas destaco as incorporações feitas ao longo de suas vidas.

Desta forma, no poema “Samba”, os elementos poéticos fincam suas raízes nas danças de rua e dos terreiros de candomblé, sejam nas ancas, nos movimentos do corpo, ou as várias denominações dadas aos negros – não tão sutis:

Mexendo com as ancas,  
batendo com os pés, trementes os seios,  
virados os olhos,  
os dentes espiando  
a todos e a tudo,  
brilhantes, / brilhantes,  
por dentro dos lábios;  
– creoula ou cafuza,  
cabocla ou mulata,  
mestiça ou morena –  
não te ama somente  
quem nunca te viu  
dansando,  
sambando,  
nas noites de lua,  
mulher do Brasil!  
(MACHADO, 1999, p.393 apud SILVA, 2007, p. 214-215)

Não se pode negar que muitas das imagens construídas nessa estrofe do poema reforçam os estereótipos, a mestiçagem<sup>34</sup>, uma totalização da imagem do negro no país.

Mais adiante, nesse mesmo poema, o sujeito poético irá descrever o ambiente, os elementos que compõem os terreiros de candomblé:

Em meio aos terreiros,  
que fauna,  
que flora!  
Papoulas e garças,  
jaguares e lírios,  
cipós e serpentes,  
orquídeas e rolas,  
jasmims, puraquês...

Coleios que enleiam,  
que são sucuris...  
Olhares que assaltam  
em botes ferozes...  
sorrisos que se alam  
com brancas plumagens...  
Roupagens que afloram,  
em vívidas cores,  
cheirando a baunilha,  
priprioca, alecrim...  
[...]

(MACHADO, 1999, p. 393 apud SILVA, 2007, p. 215-216).

Se há de fato a manutenção dos estereótipos, há também o reconhecimento desses elementos como constitutivos de uma negritude, assim como da *Brasilea morena*, a quem o sujeito poético dedica três estrofes constituídas de elementos como: “[...] *brasilea morena*, / em todo teu corpo / que míngua / que cresce, / que sobe, / que desce, / assim, desmanchado / num sapateado!...” (MACHADO, 1999, p. 393 apud SILVA, 2007, p. 216), uma mulher que possui no samba a força de mover o chão, que anseia, busca e quer devorá-la. Ao mesmo tempo, a “[...] *Brasilea morena* / que forte atração / exerce em teus membros / a terra em que viças! / se, dentre o remoinho / das fartas anáguas / te vejo girar, / *morena*, suponho / que estás submergindo, / que o solo te absorve, / que vaes acabar.” (MACHADO, 1999, p. 393 apud SILVA, 2007, p. 216). As ondas agora ganham contornos femininos, ritmos e curvas: “Em meio aos terreiros, / teu vulto mareja, / teu vulto são ondas / de ritmos remotos: / ondas errantes de nostalgia; / ondas rebeldes de revolta; / ondas invasoras de conquista; / ondas pensativas de montanhas; / ondas arfantes de rio; / ondas túmidas de carne; / [...]”

<sup>34</sup> É importante problematizar e tratar a miscigenação a partir de um fato político, como a solução final de aniquilamento, o projeto de desaparecimento do outro.



(MACHADO, 1999, p. 393 apud SILVA, 2007, p. 217). As curvas traduzem a força dessa mulher, a potência e não potência do mundo, na incomunicabilidade da Terra com a dança da procriação:

Em meio aos terreiros,  
 teus membros trigueiros  
 têm curvas de gestos indetermináveis:  
 curvas que incitam  
 a pensar a fundo,  
 curvas que são da esfera deste mundo  
 e fazem noutro mundo acreditar;  
 curvas que de tal modo se procuram;  
 curvas cheias de tal palpitação;  
 que vejo em teus quadris  
 desalinhada,  
 a Terra,  
 dançando a dança da procriação!  
 (MACHADO, 1999, p. 393 apud SILVA, 2007, p. 217).

Como uma via intermediária, fico a pensar nas imagens construídas nesse poema dançante na sua própria estrutura, para chegar à seguinte conclusão: o discurso da superioridade ainda dilacera tensões, hierarquias na literatura e na sociedade como um todo, principalmente, nas ciências humanas, em que narrativas autoritárias e repreensivas são construídas a fim de incorporar construções e estereótipos, seja pela raça, classe, seja pelo gênero. Ao contrário disso, essas representações deveriam ser trabalhadas e pensadas sob o discurso da diferença enquanto identidade. O próprio Bhabha (1998) já tratara disso, ao colocar que:

O que está em questão é a natureza performativa das identidades diferenciais: a regulação e negociação daqueles espaços que estão continuamente, contingencialmente, se abrindo, retraçando as fronteiras, expondo os limites de qualquer alegação de um signo singular ou autônomo de diferença seja ele de classe, gênero ou raça. Tais atribuições de diferenças sociais onde a diferença não é nem o Um nem o Outro, mas *algo além, intervalar* encontram sua agência em uma forma de um ‘futuro’ em que o passado não é originário, em que o presente não é simplesmente transitório. (BHABHA, 1998, p. 301, grifo do autor).

Sem contar os mecanismos disciplinares de controles estatísticos da multidão (raça, sexo), os quais podem ser considerados como um essencialismo estratégico, no qual se localizam sujeitos numa perspectiva forte e potente, ou seja, é o ato de definir o lugar das coisas e das espécies, fixando hierarquias e linhagens. Assim, “A essência da divisão não aparece em largura, na determinação das espécies de um gênero, mas em profundidade, na

seleção da linhagem. Filtrar as pretensões, distinguir o verdadeiro pretendente dos falsos.”, como nos aponta Deleuze (1974, p. 260). Feito borboleta assombrada, fico imaginando os espaços sociais e os lugares destinados à essas mulheres, principalmente, as negras, sempre ligados às extensões do lar, ao manual, mesmo quando ocupam cargos em instituições públicas, ou na agricultura, nas atividades de subsistência, ou nas indústrias de beneficiamento como seletoras de alimentos, há, mais uma vez, o prolongamento das atividades domésticas.

Diante da repulsa de Gilka Machado a esse contexto, aglutinaram estereótipos como: matrona imoral, mulatinha, bizarra imaginação feminina, da sujeira de um porão imundo e tantos outros, que não a impediram de transgredir e mostrar a sua denúncia social, ou a sua “extrema irritação antiburguesa”. Por isso, conforme Morais (2010, p. 1035, grifo da autora), “[...] Gilka ficou, e ficará sempre, como exemplo, isolado em seu tempo, de corajosa transgressão das expectativas sociais com respeito à mulher. [...] Assim, ela possui todas as características do pioneirismo de um lirismo de primeira água, como raros na *belle époque*”.

Esses corpos dissidentes como das mulheres, dos homossexuais, dos negros, dos trabalhadores em geral, e de tantos outros, podem ser lidos a partir da ideia de empoderamento coletivo, em que essas discursividades funcionam como rupturas, fraturas e que conseguem mover mundos, não afirmando centros, mas desconstruindo verdades e abrindo caminhos para outras leituras e interpretações, nas quais hajam transversalidades e interseccionalidades com valores e interesses femininos, com as necessidades, valores e interesses de outras identidades, sejam elas de classe, etnia e raça, como afirma María Emma Wills Obregón (1999), ao abordar que o tema de gênero não se encontra desconectado de outros tópicos políticos centrais. Ou como afirma a Renata Guimarães Reynaldo (2013), no artigo *Feminismo transnacional e interseccionalidades: um caminho para a globalização contra-hegemônica* que:

[...] se deve destacar uma nova forma teórica – também transversal e interseccional – de compreender as questões de raça, gênero, sexualidade, classe e geração, fazendo-se premente a necessidade de se pensar em micro e macroestratégias de ação articuladas, integradas, transversais e intersetoriais, construídas em conjunto pelo Estado e pela sociedade civil, como forma de tornar mais eficiente a resolução dos problemas sociais da atualidade. (REYNALDO, 2013, p.13).

Coadunando com essas estratégias, é importante pensar que, ao longo da História, o centro, termo utilizado por Derrida (2009), recebeu formas e nomes diferentes, como:

essência, existência, consciência, substância, Deus, homem. Assim, o intuito era criar uma determinação invariante do ser como presença, aquilo que organizava e comandava a estrutura. No lugar do centro fixo – centrado, Derrida propõe que se coloque outra estrutura, um suplemento, uma troca entre linguagens e pensamento. Ou seja, um olhar infinito para as trocas possíveis através da recursividade, não através do gesto transcendente das coisas, mas a partir de um centro móvel que negocia o tempo todo. Logo, há nessa perspectiva uma horizontalização das relações sociais e de poder, pois, conforme Derrida (2009, p. 244), “Poderíamos dizer [...] que este movimento do jogo, permitido pela falta, pela ausência de centro ou de origem, é o movimento da suplementariedade.”

Na mesma linha de pensamento, Silva (2011, p. 81-82) aponta para um processo pedagógico que supere a mera convivência com a diferença. Por isso, reforça a negativa de que a identidade não pode ser pensada ora como um dado *a priori*, ora como um destino do qual sejamos vítimas. Mas, sim, como uma construção social que se dá num jogo de relações que envolvem o poder de incluir/excluir (numa assertiva de pertencimento ou não); demarcar fronteiras (‘nós’ e ‘eles’), classificar (‘bons e maus’; ‘puros e impuros’; ‘desenvolvidos e primitivos’; ‘racionais e irracionais’); normalizar (opondo normalidade/anormalidade).

Esses binarismos privilegiam uma classificação, uma construção discursiva de hierarquias, uma divisão notadamente essencialista. Isso é perceptível quando tomamos a classificação dos cânones literários brasileiros, como um instrumento de repressão e discriminação ao serviço de interesses dominantes que circulam na sociedade através dos meios de comunicação que propagam a manutenção de um poder branco e masculino e de uma ideologia de contornos sexistas, racistas e imperialistas. Perpetuados e propagados através de “[...] jornais, suplementos literários, antologias e currículos escolares e universitários, resenhas e crítica literária, comendas e prêmios, chás de Academia e noites de autógrafos, nomes de logradouros públicos e adaptações para outras mídias [...]” (REIS, 1992, p. 74).

Said (2007), em *Humanismo e crítica democrática*, ao pensar na leitura desses cânones, assim como todas as práticas a partir dos conceitos e teorias ocidentais, afirma que é preciso “[...] ler os grandes textos canônicos, [...] esforçando-nos por extrair, entender, enfatizar e dar voz ao que está calado, ou marginalmente presente ou ideologicamente representado em tais obras.” (Said, 2007, p. 104).

Dessas noções partem a ideia de pensar o inconsciente recalcado da Literatura Brasileira, em contraponto a outros discursos que vêm de diversos lugares, como da identidade étnico-racial de Gilka Machado, feminista e sufragista. Ainda sem respostas, já

que, para isso, preciso ir mais a fundo nos espólios da família, nas fotografias, registros e testemunhos, sigo com essa “indefinição” que poderá ser sanada em posteriores estudos, dialogando com a tradição ancestral afro-brasileira, a partir dos elementos constitutivos históricos e contemporâneos de uma Literatura Negra.

Volto à questão inicial dessa seção, sobre o silenciamento em torno da identidade étnico-racial de Gilka Machado, “o tigre moreno da poesia brasileira” (O MALHO, 1934, p. 24). Vimos até aqui que ela não discute essa temática nos poemas diretamente, o que não a impede de passar pelos processos de silenciamento e apagamento, os quais a excluem por ser negra, mas não afirma ser esse o motivo da exclusão, apenas atribui isso a sua escrita feminista e erótica para a época. Segundo Spivak (2010, p. 85): “A questão da ‘mulher’ parece ser a mais problemática nesse contexto. Evidentemente, se você é pobre, negra e mulher, está envolvida de três maneiras”.

Gilka não se declara negra, mas é declarada (falada pelo desejo do outro) e escreve com a marca da chancela afirmada por Luiza Bairros (1995), duas hierarquias de vulnerabilidades, ser mulher e negra<sup>35</sup>.

Por hora respiremos que é tarde e terminemos a nossa leitura depois, com os olhos já descansados e com as ideias mais elaboradas.

---

<sup>35</sup> Essa questão da identificação étnico-racial ainda precisa de investimentos de outras pesquisas que problematizem a desconstrução da arquitetura racial e social na qual, e contra a qual, os textos de Gilka Machado foram gestados, a partir de uma concepção de Teoria da Literatura que aborde os (des)silenciamentos e ressignificações da Literatura Negra de autoria feminina.

### 3 A LÍRICA GILKIANA: IMPRESSÕES NA CARNE VIVA

Eu estou nos meus versos. Não existe nada que não esteja nos meus versos.  
Toda a minha tristeza, todas as minhas maluquices estão nos meus versos.  
Eu não me importo se acham meus versos bons ou maus. Tudo o que sou  
está nos meus versos.

Gilka Machado (GOTLIB, 1995, p. 18).

**Figura 7** – Gilka Machado no Studio Eros Volúsia



Fonte: Jornal Beira-Mar (1943, p. 84).

A poesia quando chega não respeita nada, já dizia o poeta Ferreira Gular; ela abre uma janela, te faz respirar profundamente; impõe ritmo, som, move rios e torrentes; acalenta a alma e fabrica brinquedos com palavras; provoca uma simbiose entre realidade e segredo, visível e invisível; e, mesmo assim, ela espera que cada um de nós, leitores, não a force, nem a tire do seu limbo, muito menos, adule-a, apenas a contemple, em suas mil faces, o silêncio e o seu poder do indizível. Agora, pegaremos a(s) chave(s), atravessaremos os inumeráveis mundos da poesia, mesmo sabendo, conforme Wisnik (2005, p. 24), que o mundo pode excluir a poesia, mas ela insistirá ainda em incluí-lo, seja no embate, na resistência em desnudá-lo e revirá-lo pela borda. Desse início de reflexão, espero que ao ler as linhas abaixo, minha nobre leitora, “Não me pergunte quem sou e não me diga para permanecer o mesmo: é uma moral de estado civil; ela rege nossos papéis. Que ela nos deixe livres quando se trata de escrever.” (FOUCAULT, 2008, p. 20).

Essa consciência dos autores, poetas e teóricos de que há um limiar da costura do fazer poético com os arranjos fragmentados da sua narrativa individual, como mostra a epígrafe que abre esta seção, é um campo profícuo e multifacetado na literatura como um todo, como afirma Ricardo Piglia (1996) em *Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico*, segundo o autor, o escritor pode estar nos seguintes lugares: o do crítico, do estudante e do professor, mesmo que não se fixe em nenhum desses. Essa colocação de Piglia remete também à função da leitura na articulação desses espaços, já que é, através dela, que o escritor busca referências para construir sua obra e isso se dá de forma individual. Dessa maneira, sobre a relação do escritor com a crítica, Piglia afirma:

[...] quando a gente escreve ficção, muda a maneira de ler. O primeiro sinal de contato entre alguém que pretende ser escritor e a literatura é o modo em que este começa a ler a literatura [...], é o tipo particular de relação com a leitura dos outros textos, tipo particular de uso dos outros textos (PIGLIA, 1996, p. 47).

Nesse sentido, o escritor, a partir do escopo de suas leituras, canônicas ou não canônicas, constrói o seu próprio texto, intercambiando memória e criação, conservação e destruição, já que “Tudo é de todos, a palavra é coletiva e anônima.” (PIGLIA, 1996, p. 51) e “[...] podemos usar todas as palavras como se fossem nossas, obrigá-las a dizer o que queremos dizer, sob a condição de saber que outros, nesse mesmo momento, talvez as estejam usando do mesmo modo.” (PIGLIA, 1996, p. 51). Esse é o labor da escrita, que também exige uma sintaxe apropriada, um encaixe de palavra por palavra, um combinar, um corrigir, um testar, um encontro de diversos textos que estão à deriva.

Eis uma possível reflexão daqueles que embrenham o caminho auto-reflexivo da obra literária, assim como do exercício crítico que pode se manifestar de diversas maneiras e uma delas é a estratégia de construção textual, a costura, o limiar entre o exercício poético e a vida (ARFUCH, 2010). Nele, a ficção ganha espaço, cria negociações de sentido entre discursos, (des)faz dicotomias e questiona qualquer campo de saber, já que não quer ser uma verdade inquestionável, apenas deseja (re)descobrir múltiplas imagens e conotações do real (LEMINSKI, 1995).

Ciente dessa realidade, autores como Manuel Bandeira (1974), em *Itinerário de Pasárgada*, revelam os bastidores de uma vida dedicada à poesia ou de uma teoria à poesia; Clarice Lispector (1998), em *Água Viva*, um texto inclassificável, sem gênero, inovador e espelho do próprio criador, impele nas entranhas de um corpo transparente e igual à ânsia pelo que chama de “quarta dimensão do instante-já” (1998, p. 6). A linguagem captura e imobiliza essas sensações, num choque de experiências entre a vida e a literatura, entre o dizer e o ser; Carlos Drummond de Andrade (1992), em *Poesia e Prosa*, carrega, de forma crítica, elementos cotidianos e hábitos costumeiros, acompanhados de um “sentimento do mundo”, numa simbiose entre experiência e poesia construída através das palavras, de um *eu* em *si* mesmo; e, tantos outros, que mergulharam nessa subjetividade performatizada – nas palavras de Zumtor (2000), sendo ela um movimento que questiona as noções de dentro e fora, como uma fronteira tênue entre a voz e a letra que se concretizam na escrita, nas margens que se esvoaçam e se esfarrapam para fora do papel.

Dessa forma, a narrativa do sujeito se constrói também nos interstícios do papel, no jogo (auto)biográfico de fronteiras permeáveis alimentadas pela potência da linguagem, como um espaço em que se comungam diálogos, encadeamentos, bicolagens, mosaicos de citações, histórias mínimas, mas importantes para a construção literária, e os fios da memória que se ficcionalizam no papel.

Mas, afinal que subjetividade é essa? E, como essas escrevivências lutam com as palavras e tecem a narrativa do sujeito numa construção poética? Para adiantar, digo que Gilka Machado encaixa-se nessa subjetividade como um entrecruzamento arquitetado pelos textos poéticos, lugares/imagens/sentimentos e sensações que fazem parte de suas migrações territoriais e imaginárias, sinais da palavra poética, perfazendo as particularidades da criação artística.

De antemão, justifico a atenção que darei a essas questões tendo por base os poemas que caminharão nesta “floresta de signos” (BAUDELAIRE, 1991) a serem (de)codificados, “Reflexões (V)” e “Commigo mesma”, do livro *Mulher Nua* (1922), “O mundo necessita de

poesia”, do livro *Sublimação* (1938) e “O Retrato Fiel”, do livro *Velha Poesia* (1965). Com a certeza dessas possibilidades, partiremos às perguntas do parágrafo anterior para se pensar nesse sujeito que escreve e inscreve nos seus textos de forma subjetiva, atravessada por uma busca “identitária” (cabe aqui mostrar o quanto isso tem gerado e formatado um único modelo de subjetividade, ponto que não pretendo alcançar) em que escritor e escrita transitam nesse espaço da subjetividade.

### 3.1 ESCRITA FEMININA: UM EXERCÍCIO À LIVRE GERÊNCIA DA SUBJETIVIDADE

Seguindo, então, as perguntas que fiz acima, coloco-me à disposição para borrá-las, diante da impossibilidade de esgotamento e categorização. A primeira pergunta refere-se à subjetividade, não como um falar de si como uma autenticidade factual ou documental da vida, segundo Barthes (1977), mas numa perspectiva da psicologia de um sujeito que é constituído nos cruzamentos entre história e contexto, abrangendo também as habilidades sensoriais, afetivas, imaginárias e racionais de um determinado indivíduo, em todas as suas expressões e repertórios culturais. E, principalmente, como aponta Marlene Guirado (2010), em *A análise institucional do discurso como analítica da subjetividade*, numa relação direta da subjetividade efeito dos jogos discursivos de Foucault (1992), a partir da influência dos diferentes contextos “[...] que, por sua vez fazem sua história desde o berço das (e nas) relações com as figuras que se lhe apresentam como significativas, até estas que, nas diferentes situações exemplares [...]” (GUIRADO, 2010, p. 52-53).

Subjetividade, sujeito e discurso são “pedaços” não mais unificados, essencializados e universais, mas em movimentos e deslocamentos (HALL, 2002). Noções, aparentemente simples, mas complexas e relativas ao campo de conhecimento e estudo de cada agenciamento, já que não posso tratar desses termos como prontos e acabados, ou como lineares, pois operam em conexões, fluxos heterogêneos e dobras, uma vez que “[...] a subjetividade não é passível de totalização ou centralidade no indivíduo” (GUATTARI, F; ROLNIK, S, 1996, p. 31). Pois bem, aconselhando-me também com Anatol Rosenfeld, o que discuto aqui é a subjetividade poética, assim como o sujeito poético. Dispo-me aqui para que não hajam inquietações.

Deleuze, Guattari e Foucault são figuras importantes para pensarmos nessa subjetividade sem centro, plúrima, errante, mas que interage “com a superfície e não com o fundamento” (BRITO, 2002, p. 6), ou seja, é uma subjetividade desterritorializada, plástica, mas que se faz na e pela linguagem, pois é a experiência que abre espaço para que a



linguagem apareça em forma poética. Sobre essa experiência, Sartre (2015) enfatiza a importância não só da nossa resposta, mas também “a história da nossa resposta”, ao tratar a subjetividade da obra de arte:

A subjetividade se supera verdadeiramente na resposta que é dada a determinada situação, mas, no caso da obra de arte, a arte não é apenas a resposta que damos, mas também a história da nossa resposta, e, por conseguinte, a subjetividade tem aí parte preponderante. (SARTRE, 2015, p. 71).

A novidade nessa definição é o entendimento de Sartre de que a subjetividade é “interiorização e retotalização”, o que significa dizer que é viver o seu ser, “[...] vive-se o que se é, e o que se é em uma sociedade [...]; ele é precisamente um ser social, ser social que, ao mesmo tempo, vive a sociedade inteira do seu ponto de vista.” (SARTRE, 2015, p. 72). Quando o feminismo começa a reivindicar os direitos das mulheres, dentre eles, estão também o direito à livre gerência da subjetividade. Muitas mulheres, portanto, encontraram nas artes um campo para tal exercício, a exemplo de Gilka Machado, Olga Salvary, Hilda Hist e tantas outras. Por isso, podemos situar que elas carregam marcas daquilo “[...] que se é e, ao mesmo tempo, se descreve a sociedade que se vê!” (SARTRE, 2015, p. 72), como nos poemas: “A uma lavadeira”, de *Mulher Nua* (1922), “Ode aos trabalhadores”, de *Sublimação* (1938), ou “Falando aos Anjos”, também de *Mulher Nua* (1922). Gilka Machado se dirige a elementos das classes mais baixas, existe uma história coletiva, em que sua própria história se constrói, o “eu” se esfacelando em identidades múltiplas.

[...]  
 Creanças pobres, irmãs e filhas minhas,  
 sabeis que, mesmo sem vos divisar,  
 eu convosco me vou, pelas maninhas  
 estradas da existência, ao Sol e ao Luar;  
 fui vossa irmã, sois hoje filhas minhas...  
 nem tenho pranto mais por vos chorar!

[...]  
 Com vossas mães, errei, na flôr da idade,  
 dando filhos à luz, sem pão, sem lar;  
 a ellas, a mim, de onde virá piedade?!..  
 — erros de amor ninguém pôde emendar.  
 Mulheres pobres de viçosa idade,  
 deveis os ventres esterilizar  
 (MACHADO, 1922, p. 142-143).

O olhar do eu lírico é de identificação com o Outro, às “creanças pobres, irmans e filhas minhas”, termina por questionar a própria maternidade, e de provar que “A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 31). Um sujeito dividido e angustiado pela nuances da subjetividade, pelos dados biográficos, posto que, de acordo Compagnon (2001, p. 150), “[...] o objeto literário não é nem o texto objetivo nem a experiência subjetiva, mas o esquema virtual feito de lacunas, de buracos e de indeterminações. Em outros termos, o texto instrui e o leitor constrói”. E, nessas frestas, vemos uma carência que iguala o sujeito poético às “Mulheres pobres de viçosa idade”, assim como as dores, angústias de uma vida ceifada, miserável, “fui vossa irman, sois hoje filhas minhas... / nem tenho pranto mais por vos chorar!”.

Cabe então pensar no posicionamento de Berardinelli, em *Da poesia à prosa* (2007, p. 35), quando destaca: “[...] a autenticidade específica dessa lírica está em sua objetiva declaração de impotência diante da existência petrificada e lacerada.”, como em “Com vossas mães, errei, na flor da idade”, logo, a sentença final é: “deveis os ventres esterilizar”, a única saída diante desta triste situação. Apesar de Gilka ter tido dois filhos, nesse último verso, ela exorta as mulheres a sair do lugar de mãe, negando-se à maternidade, sendo essa uma “sina” que vulnerabiliza a mulher. Aqui, a poesia resiste, insiste e mostra que é capaz de dizer tudo com outros discursos, diferentemente dos meios de comunicação, por isso é transgressora, interdita, inventada e performatizada. A linguagem poética é refém da imaginação e as formas e escolhas das palavras vão compor a poesia e ultrapassar o social: “eu comvosco me vou, pelas maninhas / estradas da existencia, ao Sol e ao Luar;”.

Ainda sobre essa ideia de negação da maternidade, recorro ao mito de Medéia, personagem de Eurípides, quando ela rechaça a maternidade, após a traição do marido Jasão. Assim, ela planeja a morte de Creúsa, a nova esposa de Jasão e de seus próprios filhos, por vingança, como uma atitude de valorização a si mesma:

Enviá-los-ei a ela com presentes (que eles deverão oferecer à nova esposa, para que os não exilem deste país): um véu do mais fino tecido e uma coroa de ouro. Se ela pegar e usar esses ornamentos perecerá nos mais cruéis sofrimentos, e, com ela, quem quer que a tocar, tal é o poder dos venenos com que impregnarei esses adereços. Mas aqui me detenho. Estremeço ao pensamento do que me restará fazer: matarei meus filhos (EURÍPIDES, 1982, p. 193).

Chamo a atenção, para o fato de que essas demandas, assim como outras lutas cotidianas, “[...] não deixam de ser lutas hermenêuticas de sujeitos que procuram elaborar

suas vidas como uma obra de arte, de novos modos, a partir de novas subjetivações [...], exercitam (em corpo e alma) a crítica das sujeições a que se visa que continuem a obedecer.” (SOUZA FILHO, 2007, p. 10). Por isso, Deleuze aponta que “[...] o sujeito se constitui no dado. Se o sujeito se constitui no dado, somente há, com efeito, sujeito prático.” (DELEUZE, 2001, p. 118). Nesse sentido, ao analisar a escrita de Gilka, é complicado determinar qualquer tipo de controle sobre o que vai emergir, enquanto modo de vida, a partir do contato do sujeito com os dados. Posto isso, é perceptível que a composição de si implica em um processo vivo e, por isso, provisório, já que o sujeito torna-se vulnerável a emergência de novas forças e dos acontecimentos.

Ainda sobre isso, Foucault (2006), no livro *O que é o autor?*, problematiza e ressignifica esse lugar do autor, não como “indivíduo falante” produtor do texto, seja ele escrito seja falado, “[...] mas o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência.” (FOUCAULT, 2006, p. 26), ou seja, a função-autor, a partir de indagações como:

[...] segundo que condições e sob que formas, algo como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos? Que lugar pode o sujeito ocupar em cada tipo de discurso, que funções pode exercer e obedecendo a que regras? Em suma, trata-se de retirar ao sujeito (ou ao seu substituto) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso. O autor – ou o que tentei descrever como a função autor – é com certeza apenas uma das especificações da função sujeito. (FOUCAULT, 2006, p. 26).

Com isso, Foucault não quer reduzir a função-autor, mas ampliar a função sujeito como efeito discursivo em um texto, construtores de linguagens, que realizam escolhas a partir do que lhe é oferecido em um mundo efetivamente vivido, ou ainda, “[...] a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.” (FOUCAULT, 2006, p. 20).

Essa concepção de desconstrução também aparece em outras obras emblemáticas como *As Palavras e as Coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas* de Foucault (1966) e *A morte do autor* de Barthes (1968), apesar da diferença na abordagem e nas concepções teóricas, esses textos têm por objetivo abalar certezas absolutas, os centros, principalmente através da linguagem como uma epistemologia. Assim, no “manifesto” *A morte do autor*, Barthes irá desconstruir toda a imagem paterna do autor do texto, considerado como o proprietário (sentido capitalista), o detentor exclusivista daquele texto e de sua interpretação. Desta forma, morre o autor para nascer o leitor, ou seja, é preciso deixar a figura do autor

como centro da leitura literária, entender o lugar do leitor desses escritos múltiplos. A partir disso, abre-se o leque de possibilidades de leitura do texto literário, potencializando-o.

“Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra.”, como afirma Clarice Lispector (1998, p. 11) em *Água Viva*. Com isso, quero chegar, portanto, a ideia de que a função autor não está ligada apenas ao texto, mas também, obras, disciplinas, teorias, conceitos e técnicas, ou seja, o autor não é um gênio, mas sim, um instaurador de discursividades, “Produziram alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos” (FOUCAULT, 2006, p. 58). Por isso, podem ocupar vários lugares em suas guinadas intelectuais.

### 3.1.1 O eu poético gilciano: “olhares como palavras sem pele”<sup>36</sup>

Retomemos a epígrafe inicial do texto, em que a escritora Gilka Machado diz: “Eu estou nos meus versos. Não existe nada que não esteja nos meus versos. Toda a minha tristeza, todas as minhas maluquices estão nos meus versos. [...]” (GOTLIB, 1995, p. 18). Nesse movimento há uma exposição dessa subjetividade, discutida por Foucault, em que se escamoteiam atos, fatos e, ao mesmo tempo, demonstra que a poesia é a fratura dos signos, uma característica da modernidade. Para esclarecer isso, olhemos para historiografia literária brasileira em que há um retorno da discussão da poesia que pensa no seu fazer como um exercício de uma consciência autocrítica, ou seja, debruça-se sobre o próprio fazer poético, como é perceptível nos poemas, “O Lutador” de Carlos Drummond de Andrade (2008), “Psicologia da Composição”, de João Cabral de Melo e Neto (1946), dentre tantos outros. A palavra, no primeiro poema, é teimosa, de urdidura valente, que transforma o poeta em lutador impotente, vulnerável diante das muitas palavras: “são muitas, eu pouco”, mas que não desiste, pois desse combate nascerá a poesia, por isso, ele insiste “mal rompe a manhã” e que prossegue “nas ruas do sono”. E, no segundo, as palavras ganham sentidos diversos, seja mineral, cavalos, seja maduras, e esboçam um exercício metapoético, um estado de palavras, um contato artesanal. Gilka Machado também faz isso, esboça seu labor poético com imagens metaforizadas que têm no corpo a inspiração para a arte poética, que se abre todo em poema e se esgarça na pele/imagem do texto, nos dedos que criam raízes na mão do eu-lírico, como se percebe nos versos a seguir do poema “Fecundação”, publicado no livro *Sublimação* – livro marcado por um teor mais social, mas que não abandona o erotismo de vez (MACHADO,

<sup>36</sup> Aproprio aqui do título do poema de Ricardo Aleixo publicado, no já mencionado livro, *Modelos vivos* (2010).

1978, p. 359). Um trabalho circunstanciado pelos desejos de um eu-poético incitado por imagens sinestésicas e de explorações sensoriais construídas através do olhar, da mão, das penetrações, da carne, dos braços e do próprio corpo do sujeito poético.

[...]  
 Tem teu mórbido olhar  
 penetrações supremas  
 e sinto, por senti-lo, tal prazer,  
 há nos meus poros tal palpitação,  
 que me vem a ilusão  
 de que se vai abrir  
 todo meu corpo  
 em poemas.

O que pode ser lido nesse empreendimento de escrita como uma linha entre um discurso subjetivo de uma mulher que escreve poemas em um século marcado por produções masculinas, falocêntricas, dentre outras características, uma posição assumida também por outras escritoras como Hilda Hist, Adélia Prado, Angélica Freitas, Conceição Evaristo, sendo, essa última uma inspiração e de quem tomei por empréstimo o termo *escrevivência*<sup>37</sup>, como “[...] a escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil.” (EVARISTO, 2007, p. 20), para se pensar que poesia é essa de Gilka Machado? Como ela se comporta? E como ela se relaciona com o seu contexto de produção?

O poeta, crítico literário e tradutor Michael Hamburger (2007), *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*, sobretudo, no capítulo 2, *A verdade da poesia*, aponta os múltiplos caminhos que a poesia moderna trilhou ao longo do século XX. Assim, justifica:

[...] em vez de limitar minha investigação a uma única linha de desenvolvimento definida previamente como ‘moderna’, concentrei-me nas tensões e nos conflitos visíveis na obra – ou por trás dela – de cada grande poeta de sua época, começando com a obra do próprio Baudelaire. (HAMBURGUER, 2007, p. 8).

O tempo todo, Hamburger irá defender o seu argumento que diretamente está ironizado no título do livro, *A verdade da poesia*, a quem interessa “escamotear” as verdades da poesia? Essa pergunta mostra o quanto a poesia pode construir-se seja como resistência, tensão, dilema, negação, esperança, ou seja, “[...] a verdade da poesia, e da literatura moderna

---

<sup>37</sup> Sobre o termo *escrevivência*, veja a seção 2, *Pode Gilka falar em meio ao “lirismo cheiroso” e ao “bom mocismo literário” do século XX?*, páginas 18-19, Seção 2.1 *Escrever a existência*.

especialmente, deve ser encontrada não apenas em suas afirmações diretas, mas em suas dificuldades peculiares, atalhos, silêncios, hiatos, fusões.” (HAMBURGUER, 2007, p. 61).

Sob as palavras exploração e descoberta, a poesia moderna surge no intuito de “[...] explorar as verdades em vez de as afirmar.” (HAMBURGUER, 2007, p. 39). Além disso, Hamburguer se apoia em Elizabeth Sewell para afirmar que a poesia tem o mesmo objetivo da religião, do mito e da ciência, “[...] é o alento e o espírito mais refinado de todo o conhecimento [...]” (HAMBURGUER, 2007, p. 39). Mais adiante, colocará ainda que o poema é agramático, por isso, não exige uma sintaxe apropriada, apenas recorre àquilo que pertence a si mesmo, não ao mundo exterior, como afirma Donald Davie ao analisar a sintaxe de Mallarmé (apud HAMBURGUER, 2007, p. 38). Logo, a poesia usa uma sintaxe próxima da “[...] lógica da própria consciência”.

Face a essas questões, percebo que a poesia move uma linguagem mais opaca, turva, figurada, insubstituível, já que a sua construção é um esforço estético alicerçado pelo processo de seleção e ordenação das palavras; um esmeril que lança sua brasa para polir, despolir as pedras preciosas que estão no texto, fazendo com que suas lâminas sobressaiam-se sobre uma profusão de outras e, assim, permaneça no tempo. Nesse sentido, Foucault (2010), em *A ordem do discurso*, aborda que não há lugar fora do poder, já Barthes (1989), em *Aula* – produto da sua aula inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, coloca que há um lugar fora do poder: literatura, “Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*.” (BARTHES, 1989, p. 15, grifo do autor). No entanto, não acreditamos que a literatura esteja fora da ordem do discurso. Não obstante, a forma de articulação da linguagem nos faz concordar, ainda que parcialmente, com Barthes, visto que a linguagem, em alguns poetas, é um rasgar-se em si mesmo, um verdadeiro escancarar de vísceras expostas, interligadas pela semântica, por seu ritmo e musicalidade, pela procura dos efeitos sugestivos e simbólicos das palavras, pela tentativa de criação de uma unidade de efeito, em que prevalece a impressão de beleza e harmonia, a lírica obrigatoriamente transforma a linguagem na sua própria essência.

Nessa linha, é importante pensar no poema, na luta vã com as palavras, parafraseando Carlos Drummond de Andrade (2008), conjecturar, valer-se das palavras para que as mesmas imponham novos significados, outras interpretações e leituras, colhendo assim, maneiras diferentes de se fazer e de ser nesse mundo. Ademais, o ato de criar não se faz como uma receita de bolo, pressupõe disposição, gosto, paixão, (ex)citação, um caminhar e (re)lutar com as palavras, estilos e técnicas, um terreno movediço, instável, denso, cheio de peculiaridades,

complexidades e densidades, como afirma Leyla Perrone-Moisés (1990), em *Flores da escrivantina*, a linguagem literária perde o mundo com a tentativa de recriá-lo melhor.

Nesse movimento de máquina preguiçosa, segundo Umberto Eco (2008), preencham as lacunas deixadas por essa emissora, e adiante, acionem o conhecimento que se faz corpo, mobilizado pelo poema “Reflexões (V)”, do livro *Mulher Nua* (1922), para pensar nesse “eu” que se centra em si mesmo, seja pela intimidade que está fora, na imagem da “solitária flor”, da “alma irmã”, ou de um “louco amor”, retomando a função emotiva da linguagem centrada num “eu” enunciativo. Um retrato da subjetividade feita no e pelo poema.

Busco fóra de mim o que existe sómente  
em mim; sempre serei a solitaria flôr  
que, da infausta existencia esquecida, inconsciente,  
varia na embriaguez febril do proprio odôr.

Distribui-se meu ser de tal modo no ambiente,  
que chego a uma alma irman perto de mim suppôr;  
sinto commigo, alguem, longe de toda gente,  
e as multidões me dão da soledade o horrôr.

O que aneio é só meu, só no meu ser existe,  
e por isso me fiz muito triste, assim triste,  
no sonho de affeição que me é dado compor

Procuro-me a mim mesma, em meus longes perdida,  
sem poder encontrar, dentro de estranha vida,  
um amôr, outro amôr, para o meu louco amôr!...  
(MACHADO, 1917, p.161).

Essa postura do sujeito poético em transparecer um eu-poemático será reafirmado por Perrone-Moisés em *A criação Literária* (1990):

Por isso pouco ou nada lhe importa o mundo circundante: ‘o lírico é um ser solitário, ignora a existência de um público, e poetiza para si’, daí que ‘a poesia lírica se nos revele como arte solitária, uma arte que unicamente se percebe entre duas almas harmonizadas em idêntica solidão’. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 230-231)

Mas, também há na construção poética giliana, a poesia como conflito com o mundo, como se observa no poema “O mundo necessita de poesia”, publicado no livro *Sublimação* (1938):

O mundo necessita de poesia,  
cantemos, poetas, para a humanidade;

que nossa voz suba aos arranha-céus,  
 e desça aos subterrâneos,  
 acompanhando ricos e pobres  
 nos atropelos  
 das carreiras  
 de ambição  
 e na luta pelo pão!  
 (MACHADO, 1978, p. 89).

O sujeito lírico nos interpreta a viver pela e na poesia, como uma necessidade vital – como da água ou comida. É o “[...] alimento que a burguesia – como classe – tem sido incapaz de digerir.” (PAZ, 1982. p. 48), já que, segundo o eu-poético, a poesia tem o poder de despertar e animar o homem para sua sobrevivência, independente de classe e das lutas cotidianas.

Lavemo-nos das máscaras histriônicas,  
 tenhamos a coragem  
 de propalar a existência eterna  
 do sentimento;  
 ponhamos termo  
 a esses malabarismos  
 de palhaços  
 falsos  
 da modernidade,  
 permanecendo diferentes,  
 diante da multidão  
 insensibilizada,  
 enferma.  
 (MACHADO, 1978, p.89).

Sob o rompimento do transtorno de personalidade – “histriônicas”, o eu poético convoca a despir as máscaras, a termos coragem, como uma maneira de acessar “as coisas e o coração”, mesmo com a insensibilidade da modernidade, ou da multidão enferma. Dessa forma, segundo Trevisan, ela “[...] nos obriga a ir além daquilo que se vê, a transpor as palavras. Tentamos produzir em nós uma sensação ou sentimento semelhante ao do poeta. Nesse sentido, toda poesia exige um poeta, ou antes, dois: o poeta-autor e o poeta-leitor” (1993, p. 38). Através dessa colocação de Trevisan, vislumbro que é preciso ver a poesia como uma experiência a ser vivida, uma arma da natureza, “[...] pois através dela o homem se protege e se empenha por sobreviver [...]” (TREVISAN, 1993, p. 33). Assim, o a voz do poema termina por dizer:

A humanidade quer rir de tudo,  
 porém é alvar sua gargalhada;



foge das tristezas,  
 mas paira ausente  
 em meio aos prazeres,  
 desligada em toda parte,  
 perdida em si mesma.

O homem anda esquecido  
 do caminho da fé  
 que a poesia sempre lhe ensinou.  
 O homem está inquieto  
 porque lhe falta a posse das distâncias  
 que só a poesia proporciona.  
 O homem se sente miserável  
 porque a poesia já não lhe enche a alma  
 daquele ouro inesgotável  
 do sonho.

O mundo necessita de poesia,  
 (não importem assuadas)  
 cantemos alto, poetas, cantemos!  
 Que seja nossa voz  
 um sino de cristal,  
 um sino-guia de perdidos rumos,  
 vibrando do nevoeiro da inconsciência  
 do momento angustioso!

Nosso destino, poetas, é o destino  
 das cigarras e dos pássaros:  
 - cantar diante da vida,  
 cantar  
 para animar o labor do Universo,  
 cantar para acordar  
 ideias e emoções;  
 porque no nosso canto  
 há um trigo louro,  
 um pão estranho que impulsiona  
 o braço humano,  
 e os cérebros orienta,  
 uma hóstia  
 em que os espíritos encontram,  
 na comunhão da beleza,  
 a sublimação da existência.  
 O mundo necessita de poesia,  
 cantemos alto, poetas, cantemos!  
 (MACHADO, 1978, p. 89).

Através da imagem das cigarras e dos pássaros, o sujeito poético sentencia o destino dos poetas, “cantar diante da vida”, pois como afirma Burckhardt “[...] o poeta sempre deve ser meio bufão, o corruptor das palavras.” (apud HAMBURGUER, 2007, p. 55). Isto posto, vejo que as imagens poéticas – da humanidade “perdida em si mesma”, do caminho da fé que só a poesia constrói, da voz do poeta como “sino de cristal”, “sino-guia de perdidos rumos”,

“um trigo louro”, “uma hóstia”, “na comunhão da beleza, / a sublimação da existência.”, sendo esses dois últimos versos o anúncio da função da poesia – levam-nos a direções diversas e possibilitam a exteriorização do que permanece guardado em nossa alma, a necessidade de poesia, o olhar de estranhamento. Assim, sigo na direção de Auden, em *A mão do Artista*, ao colocar que “A arte surge de nosso desejo de beleza e verdade e de nosso conhecimento de que elas não são idênticas.” (apud HAMBURGUER, 2007, p. 39), ou seja, emerge da falta e do descompasso.

O eu poético gilciano (re)concilia-se consigo mesmo, quando se faz imagem, quando se faz outro; esse é um processo alquímico, uma magia, um redemoinho de elementos linguísticos que se movem e levantam um pueril de imagens poéticas dotadas de expressividade. Ao compasso da música, a voz lírica do poema “Commigo mesma”, do livro *Mulher Nua* (1922), nos tira para dançar, juntamente com a sua musa poética – “Salomé da lenda”, “sacerdotista audaz”, “Alma de pomba, corpo de serpente”, “Musa satânica e divina”, “Musa sobrenatural”, “Musa emocional” –, acompanhada de imagens metafóricas construídas a partir dos elementos linguísticos combinados entre si, que coadunam com o movimento da linguagem poética, através da aurora da palavra, de que aborda Paul Ricouer (1978), uma vez que o eu lírico, ao se constituir como imagem, “[...] torna-se um novo ser da nossa linguagem, exprime-nos ao tornar-nos naquilo que ela exprime; ela é um devir da expressão.” (RICOUER, 1978, p. 321). Por isso, deixemo-la sair para bailar ao som da lyra, dos gozos, tormentos e dores, mas antecipo que é preciso escancarar os nossos ouvidos às mixagens dos sentimentos sensoriais, rumo ao culto à própria inspiração poética gilciana, como afirma Soraia Maria Silva (2007, p. 121-122):

Numa nuvem de renda,  
Musa, tal como a Salomé da lenda,  
na fôrma núa  
que se ostenta e estúa,  
— sacerdotisa audaz —  
para o Amôr de que és preza,  
rasgando véos de sonho, dançarás  
nesse templo pagão da Natureza!

Dançarás por amôr das cousas e dos seres,  
e por amôr do Amôr...  
Tua dança dirá renunciás e quererés;  
faze com que desfira  
tua lyra  
gargalhadas de gôso e lamentos de dôr,  
e possas em teu rythmo recompôr  
tudo que viste extática, surpresa,

e a imprevista beleza,  
 a beleza incorporea  
 dos perfumes e sons indefinidos  
 de tudo que te andou pelos sentidos,  
 de tudo que conservas na memoria.

Dize da Natureza em que á luz vieste,  
 dize dos seus paineis encantadores,  
 dize da pompa, do esplendor celeste  
 das suas noutes, dos seus dias,  
 e animiza com teus espasmos e agonias  
 as expressões com que a expressando fôres.

Alma de pomba, corpo de serpente,  
 enche de adejos  
 e rastejas  
 teu ambiente,  
 caiam em torno a ti pedras ou flôres  
 de uma contemplativa multidão  
 de lisonjeiros e de malfeitores  
 cheias as sendas da existencia estão.  
 Toda de risos tua bocca enfeita  
 quando te surja um ser sincero, irmão;  
 e sejas sempre pura, espelhante, perfeita,  
 na verdade da tua imperfeição.

Musa satanica e divina  
 ó minha Musa sobrenatural,  
 em cujas emoções, igualmente, culmina  
 a seducção do Bem, a tentação do Mal!  
 em teus meneios languidos ou lestos  
 expõe ao Mundo que te espia  
 que assim como ha na Dança a poesia dos gestos,  
 ha nos versos a dança da Poesia.

Dança para esse gôso,  
 o grande gôso maternal  
 da Terra,  
 que te fez sem igual,  
 e, envaidecida,  
 em seu amôr te encerra,  
 amando em ti a sua propria vida,  
 sua vida carnal  
 e espiritual.

Torce e destorce o ser flexuoso  
 e estoco  
 ó Musa emocional!  
 maneja os verso  
 de maneira tal  
 que eles se fiquem pelos seculos dispersos,  
 com os rythmos da existencia universal.

E a dançar,  
 a dançar,

num delicioso sacrificio,  
 patenteia a nudez desse teu ser puniceo  
 ante o sereno altar  
 do deus que te domina.  
 Que importa a injuria hostil de quem te não compreenda?  
 dança, porém, não como a Salomé da lenda,  
 a lyrica assassina:  
 dança de um modo vivificador;  
 dança de todo núa,  
 mas que seja a nudez sensual da dança tua  
 a immortalização do teu glorioso Amôr!  
 (MACHADO, 1922, p.15-19).

Tocada pelo baile das palavras, fica mais fácil perceber o quanto o movimento da dança é tão vivificador na poesia giliana, talvez pela relação com a sua filha Eros Volúcia<sup>38</sup>, que, na época, tinha apenas 8 anos de idade, ou pelo desejo interrompido de ser uma bailarina, mas, agora, orquestrado pelas palavras, gestos e pela poesia-corpo. Os versos se entrelaçam, compõem um jogo com a ajuda da segunda pessoa verbal, que nos embalam sob o tom imperativo de quem apresenta essa musa numa “nuvem de renda”, “na fôrma núa”, ao tempo, “que desfira / tua lyra / gargalhadas de gôso e lamentos de dôr,”. Nesse palco, o sujeito poético nos mostra que a dança, assim como a poesia, pode dizer “renuncias e querereres”, exalar os melhores perfumes e “sons indefinidos”, já que “A poesia é a memória feita imagem e esta convertida em voz” (PAZ, 1993, p. 144). Ou ainda, é o pêndulo que, quando cinde pela imagem, se reverbera em som e sentido, momento de transcendência do poema à linguagem.

[...] a imagem faz com que as palavras percam a sua mobilidade e intermutabilidade. Os vocábulos se tornam insubstituíveis, irreparáveis. Deixam de ser instrumentos. A linguagem deixa de ser um utensílio. O retorno da linguagem à natureza original, que parecia ser o fim último da imagem, é apenas o passo preliminar para uma operação ainda mais radical: a linguagem tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem. Ou seja: conjunto de signos móveis e significantes. O poema transcende a linguagem (PAZ, 1972, p. 48).

Nas estrofes seguintes, a musa ganha alma de pomba e corpo de serpente, imagens recorrentes na construção poética giliana, de um eu poético que deseja voar, mas que tens os pés fincados no chão, fruto das proibições, negações e dos silenciamentos, porém, insiste que é preciso ser “pura, espelhante, perfeita”, ter “Toda de risos tua boca enfeitada”, mesmo “na verdade da tua imperfeição”. Em seguida, os passos são marcados pelas imagens antitéticas de

<sup>38</sup> Segundo Silva (2007, p. 44), “Eros Volusia alcançou grande renome nas décadas de 1930 e 1940, sendo considerada a sacerdotisa dos ritmos nacionais, a criadora do bailado brasileiro, cujas primeiras apresentações, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ocorreram em 1937.”

sua própria fortuna crítica, como afirma Silva (2007, p. 122), já que por, várias vezes, foi considerada uma verdadeira mãe de família, ao lado do título de matrona imoral, pecadora, adúltera, e por que não, “Musa satânica e divina”, “sedução do Bem, a tentação do Mal”. Imagens aladas à Terra como “o grande gôso maternal”, geração de vida, outra temática recorrente na poética giliana.

Os movimentos da dança continuam a ser esboçados nos versos, no exercício de torcer e destorcer “o ser flexuoso / e estoso”, um jogo para bem “manejar os versos”, a fim de que “fiquem pelos seculos dispersos, / com os rythmos da existencia universal”. “E a dançar, / a dançar,”, o poema retorna ao seu início, sem preocupações com “a injuria hostil de quem te não compreenda”, e nos ordena apenas a dançar/escrever, não como “a lyrica assassina:”, mas “de um modo vivificador;”, “toda núa”, e que ela seja “a imortalização do teu glorioso Amôr!”, como assim fez Gilka Machado, eternizou imagens que muito descrevem as nossas sensações de prazer e pesar.

Para continuar com essa discussão, vejamos o poema “Retrato Fiel” que abre o livro *Velha Poesia* (1965).

Não creias nos meus retratos,  
nenhum deles me revela,  
ai, não me julgues assim!

Minha cara verdadeira  
fugiu às penas do corpo,  
ficou isenta da vida.

Toda minha faceirice  
e minha vaidade toda  
estão na sonora face;

naquela que não foi vista  
e que paira, levitando,  
em meio a um mundo de cegos.

Os meus retratos são vários  
e neles não terás nunca  
o meu rosto de poesia.

Não olhes os meus retratos,  
nem me suponhas em mim.  
(MACHADO, 1978, p.393)

A partir de duas negações esboçadas nos versos “Não creias nos meus retratos”, “Não olhes os meus retratos”, assim como ao longo de todo o poema, noto a evidência da fratura do eu lírico. Essa é a vertente contemporânea sobre o eu lírico que pretendo mostrar, não mais

centrado em si mesmo, mas sim, fora de si, como afirma Michel Collot (2004) no seu texto *O sujeito lírico fora de si*.

Estar fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior. Esses dois sentidos da expressão me parecem constitutivos da emoção lírica: o transporte e a deportação que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si. (COLLOT, 2004, p.166).

Um eu que não se ausenta do mundo diante da sua intimidade, e sim um corpo elástico que performa em direção ao outro, um sujeito lírico múltiplo, flexível, móvel, por isso, ordena de forma imperativa “Não creias nos meus retratos,” alternando em primeira e segunda pessoa, “Não olhes os meus retratos, / nem me suponhas em mim.”, já que, ao sair de si, ele “[...] coincide consigo mesmo, não como uma identidade, mas como uma ipseidade que, ao invés de excluir, inclui a alteridade, não para se contemplar em um narcisismo do eu, mas para realizar-se como um outro.” (COLLOT, 2004, p. 167). O eu foge “às penas do corpo”, paira, levita, “em meio a um mundo de cegos.”, buscando livrar-se das fixações interpretativas e finda com o retrato de poesia, que não pode ser um, mas vários, assim como o seu fazer poético.

Por ora, nesse meu garimpo da subjetividade, do sujeito, do discurso e do fazer poético, abri fissuras que precisam ser elucubradas. No entanto, o fluxo dos querereres neste empreendimento de escrita, me obriga a deixar essas questões para próxima seção, quando atentarei aos conceitos fundamentais, ao meu recorte, da lírica, já que “Tem que *ter* palavra para ser humano, / Tem que *ser* humano para ter palavras”<sup>39</sup> (ALEIXO, 2010, grifo meu).

### 3.2 O CARÁTER METAMORFOSEADOR DA LÍRICA

[...]  
 sonho o poema de arquitetura ideal  
 cuja própria nata de cimento  
 encaixa palavra por palavra, tornei-me perito em extrair  
 faíscas das britas e leite das pedras.  
 acordo;  
 e o poema todo se esfarrapa, fiapo por fiapo.

SALOMÃO (Fábrica de poema, 1994)

<sup>39</sup> Versos com uma grande ambígua referencial, retirados do livro *Modelos Vivos* (2010), do poeta e músico, Ricardo Aleixo, que nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais em 14 de dezembro de 1960.

Recorro à epígrafe acima para tatear o nosso olhar em direção à cena laboral do poeta – arquiteto, engenheiro, artesão, e tantas outras designações –, em que o sujeito lírico sonha com um poema de arquitetura ideal e, ao mesmo tempo, mostra o trabalho do escritor de poesia, ao compará-lo com um arquiteto, ou um perito, mas que, mesmo assim, no fim de tudo é apenas um operador da linguagem “o poema todo se esfarrapa, fiapo por fiapo”. Engana-se em achar que é capaz de controlar/apanhar/aprisionar as palavras, quando na verdade, como afirma Staiger (1977, p. 11) “O poeta lírico não produz coisa alguma. Ele abandona-se — literalmente (*Stimmung*) — à inspiração. Ele inspira ao mesmo tempo clima e linguagem. Não tem condições de dirigir-se a um nem a outra. Seu poetar é involuntário”.

Partindo dessa (in)voluntariedade, aproveito o ensejo para deixar explícito, antes de levantar dúvidas, minha cara leitora, que estou filiando essa leitura à lógica do Formalismo Russo, já que meu objeto está localizado nesse tempo, mesmo que a sua escrita não esteja. Não estou definindo com isso, literatura, conforme aponta Terry Eagleton (2006), em *Teoria da Literatura: uma introdução*, até porque essa não seria uma tarefa fácil, pois “Se não é possível ver a literatura como uma categoria ‘objetiva’, descritiva, também não é possível dizer que a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura” (2006, p.22). Além disso, é preciso atentar para “[...] os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais” (2006, p.22). Por isso, a necessidade de problematizar esse lugar da inutilidade da poesia, como também aponta o pintor e poeta Antonio Brasileiro (2002), ou seja, um convite a uma tomada de posição, a qual já deixo (entre)ver.

Iniciemos nossas discussões sobre a Teoria Lírica, a partir do que se espera e o que é um poema lírico? A etimologia da palavra lírica, conforme Salvatore D’Onofrio (1995), em *Formas de Liricidade*, relaciona-se com a lyra, instrumento musical de corda utilizado pelos gregos com o intuito de acompanhar os versos poéticos, a qual mais tarde, meados do século IV a.C., substituiria a antiga palavra mélica<sup>40</sup> “[...] para indicar poemas pequenos por meio dos quais os poetas exprimiam seus sentimentos.” (D’ONOFRIO, 1995, p.1). Ainda a propósito desse fenômeno estilístico lírico, Aristóteles estabelecerá uma distinção entre a poesia lírica, como a palavra ‘cantada’; a poesia épica ou narrativa, como a palavra ‘recitada’; e a poesia dramática, como a palavra ‘representada’, segundo D’Onofrio (1995, p.1).

Nesse devagariando, é notório que, desde o seu surgimento, o gênero lírico esteve ligado à música e ao canto, basta lembrar-nos dos sonetos, das canções e das baladas, as odes,

---

<sup>40</sup> Palavra relacionada à melos, ‘canto’, ‘melodia’, segundo Salvatore D’Onofrio (1995).

os hinos, dentre outras, consideradas formas poemáticas que, mesmo após a escrita, conservou traços de sonoridade através dos elementos fônicos do poema: metros, acentos, rimas, aliterações, onomatopeias, dentre outros. Mas, no fim do período medieval e início da Renascença (na poesia antiga grega, latina e trovadoresca), especificamente por volta de 1150-1250, segundo Zumthor (1993), em a *Letra e a voz*, começa a se construir, ainda que em passos lentos, o espaço à visualidade do texto escrito, em contrapartida às potencialidades da voz. No entanto, mesmo com essa nova roupagem gradativa de uma realidade autônoma como arte escrita, a dedução da musicalidade continua sendo inerente à compreensão dos poemas, tanto em sua produção quanto em sua recepção. Como afirma Eduardo Sterzi:

É, pois, como uma cicatriz de sua mais remota pré-história que a lírica continua a trazer a música em si ao menos como virtualidade; por mais obstinada que seja sua emancipação da música e da voz, por mais que se dirija a um estado de pura escrita, conserva sempre uma nostalgia da música e da voz, e em certa medida até do gesto que a vinculava à dança. (STERZI, 2012, p.166).

Com a cena, Emil Staiger (1977), em *Conceitos Fundamentais da Poética*, retoma essa característica peculiar do gênero lírico, a musicalidade, ao afirmar que “O valor dos versos líricos é justamente essa unidade entre a significação das palavras e sua música.” (STAIGER, 1977, p. 7). Já que na poesia, quanto mais lírica, mais intangíveis são as palavras (PEREIRA, 1987), o que reafirma a incapacidade de tradução de versos líricos, que preserve o clima, a unidade música/significado do texto original. Em outras palavras, a unidade acabada da lírica se dará pela máxima de significação das palavras, acompanhada do seu mínimo dispêndio de palavras, conceitos, imagens, embalada pelo ritmo como impulso primordial, centro, imã, lugar de onde brotam os significados mais diversos e antagônicos, como afirma Octavio Paz (1972). Aqui Staiger reafirma o milagre da lírica, já que:

A música é esse remanescente, linguagem que se comunica sem palavras, mas que se expande também entoando-as. [...] Nem somente a música das palavras, nem somente sua significação perfazem o milagre da lírica, mas sim ambos unidos em um (STAIGER, 1977. p. 8).

É o que se percebe nos primeiros versos do poema “Commigo Mesma”<sup>41</sup> (MACHADO, 1928, p.17), em que o sujeito poético vincula o fazer poético com a dança e a Musa antitética – satânica e divina, do bem e do mal, sedução e tentação, a própria vida e

<sup>41</sup> Esse poema foi apresentado na seção 3.1.1 *O eu poético gilciano: “olhares como palavras sem pele”*, páginas 74-84, a fim de pensar na construção de imagens para expressar sentimentos do eu poético.



morte. Na medida em que os versos se constroem na união do sentido e do som, da dança como poesia dos corpos, e dos versos que deseja ser dança através da poesia, eis o discurso poético ensaiando passos, atribuindo notas, melodias e movimentos, reafirmando a postura de Hegel (2010), em *Curso de estética*, sobre a importância do som na poesia romântica, já que “[...] pelo seu próprio conceito, é essencialmente uma arte sonora, [...]. As letras impressas ou escritas têm uma existência exterior, mas são apenas simples sinais indiferentes de sons e palavras.” (HEGEL, 2010, p. 435).

Rosenfeld (1965, p. 17), em *O teatro épico*, aborda que todo poema de “extensão menor” integra a lírica e que não poder haver personagens nítidos, mas sim, “[...] uma voz central - quase sempre um ‘Eu’ - nele exprimir seu próprio estado de alma”. Essa é uma definição tradicional do gênero lírico, que, no entanto, passou por várias alterações e diferentes interpretações, questionando essa visão fixa e sistemática que os clássicos propunham. Mas, o que importa, para nós, é essa discussão da subjetividade lírica como uma marca perceptível desde a Grécia, em que os versos líricos eram utilizados para várias atividades, como aponta Salvatore D’Onofrio (1995, p. 2). Isso mais tarde será explicado por Octávio Paz (1993), sob a ótica de um enlace da subjetividade humana, de uma experiência que pode ser pessoal e/ou social ao mesmo tempo: “A outra voz não é a voz do além túmulo: é a do homem que está dormindo no fundo de cada homem. Tem mil anos e tem nossa idade e ainda não nasceu. É nosso avô, nosso irmão e nosso bisneto.” (PAZ, 1993, p. 144-145). O lírico está ligado à emoção e à afetividade, por estabelecer uma relação entre o sujeito e o objeto, entre o eu e o mundo, fusão entre o eu e as coisas e as coisas que estão no eu, podendo apresentar maior ou menor grau desse estado afetivo. Cunha (1979, p. 102) afirma que “[...] quanto mais lírico o poema, menor será a distância entre o eu e o mundo, que se fundem e confundem”.

Em *Linguística e comunicação*, Roman Jakobson [197?], e o próprio Salvatore D’Onofrio (1995) trazem a evolução da lírica, postulados em momentos históricos, que, no caso de Jakobson, serão divididos em quatro. O primeiro refere-se à Antiguidade, seguindo as ideias aristotélicas, de que a lírica é uma forma menor de imitação, diretamente ligada à música e representa diversas situações humanas. O segundo momento abarca o Renascimento, em que a noção de imitação será ampliada, não apenas em relação às ações humanas, seguindo a lógica da teoria do filósofo grego. O Romantismo é o terceiro elemento, em que notoriamente há uma revolução, na liberdade de sentir e de expressar, pois a função do poeta será afirmada pela capacidade de assegurar seu lugar, a partir da valorização da emoção individual, ou seja, a poesia é a expressão de um estado de alma. Por fim, o quarto elemento,

na Modernidade e na Contemporaneidade, o ponto chave é a linguagem, como a organização dos elementos sonoros, rítmicos e imagéticos, mas difíceis de classificar, já que há uma presença de uma “lucidez intelectual e o impulso anárquico” (D’ONOFRIO, 1995, p. 59), sem contar a musicalidade, o figurativismo, a intelectualidade, o hermetismo, dentre outros elementos. Eis o retorno da tese *Da inutilidade da poesia*, de Antonio Brasileiro (2012), de que a poesia não tem valor algum nessa sociedade capitalista e avessa aos poetas e, por isso mesmo, é libertária dos esteios da indigência desse nosso tempo.

Nessa linha de raciocínio, Staiger (1977) traz elementos para se discutir a tripartição aristotélica dos gêneros, lírico, épico e dramático e, ao mesmo tempo, sobre o problema das sistematizações fechadas desses gêneros que, segundo o autor, “[...] qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários, e de que essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente” (STAIGER, 1997, p. 15). Além disso, acrescentou-lhes duas fundamentais contribuições: a “dimensão ontológica” e a adjetivação dos gêneros, sendo que a primeira trata da “essência” dos gêneros que possui inevitavelmente uma relação com a questão da essência humana<sup>42</sup>. Quanto à adjetivação dos gêneros, Staiger buscou mostrar a incorporação deles ao nosso cotidiano e a sua aplicação em situações extraliterárias, ou seja, os gêneros estão ultrapassando a literatura e ocupando as relações humanas.

Ainda quanto ao percurso histórico da poesia lírica, desde seu advento até a modernidade, tentarei com a ajuda da leitura que fiz do livro *Poesia Lírica*, de Salete de Almeida Cara (1985), construir uma reflexão que nos ajude a caminhar nessas divisões e classificações, não tão estanques, como afirma a própria autora no início do livro. Assim ela já nos adverte:

Este volume chama-se *A poesia lírica* mas, ao contrário do que o título sugere, não supõe ser possível fechar a questão sobre o tema, e muito menos procurar auxílio de normas preceitos ou regras. O leitor que chegar ao fim da leitura vai observar que o caminho é o seguinte: partir de uma visão histórica da questão da poesia lírica e, assim, ir abandonando qualquer pretensão classificatória. (ALMEIDA CARA, 1985, p. 5, grifo da autora).

Para se pensar a questão dos gêneros, tendo em vista as ideias dos pensadores da Antiguidade Clássica, mas, principalmente, no que se refere à mimese<sup>43</sup>. A imitação para

<sup>42</sup> Noções como dimensão ontológica e essência caíram em relativo descrédito, desde o surgimento do pós-estruturalismo, uso-as aqui apenas como elemento de entendimento da questão.

<sup>43</sup> Segundo Aristóteles, no capítulo VI da Poética, “A imitação (mimese) de uma ação é o mito (fábula)... A parte mais importante é a da organização dos fatos, pois a tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida,

Platão está fincada na realidade humana<sup>44</sup>, que se afasta do mundo que ele considerava “ideal”. Já para Aristóteles criar imagens é natural ao ser humano, ou seja, a própria obra de arte é uma realidade, podendo ser ainda maior e mais importante que a própria história. Para Almeida Cara (1985), a imitação vai muito além da simples cópia, imitar seria preservar o que se fez de bom, enriquecendo o que já se fez.

Salette Almeida Cara (1985) traz uma discussão sobre as origens da poesia lírica, a partir do verso medieval, cresceu na região da Provença, bem como a influência desses versos na poesia do ocidente. Contudo, se abstém da questão da musicalidade, por achar que ela seja algo inerente ao trabalho dado pelo poeta às palavras. Continuando a leitura, tem-se uma viagem pela história da literatura, com a rememoração das cantigas portuguesas, das cantigas de amigo, das cantigas de escárnio e maldizer, cada uma com suas especificações e importâncias para a época (1985, p. 22-23).

É no Romantismo que acontece a grande ruptura da poesia lírica como imitação, como já afirmado por Roman Jakobson [197?], para atingir o grau de expressão do eu. Ao contrário disso, na era literária chamada de moderna, como sinaliza Almeida Cara, o lirismo ganha uma nova roupagem, “[...] o poeta moderno sabe perfeitamente que qualquer recorte do mundo será apenas linguagem e não lhe é possível mais do que isso: o poeta moderno se vê projetado no mundo exterior, sabendo que desse mundo poderá fazer apenas uma tradução parcial.” (1985, p.40). O poeta, nesta lógica, já não se reconhece mais no mundo, pois tudo é linguagem. Logo, descobre que não é possível traduzir essa totalidade em seu texto, apenas de modo parcial, através do artefato da língua, moldando-a ao aspecto que deseja. Todavia, há um inundamento do seu sentimento que, agora, busca no outro o sentido do signo e a complementação de suas ideias, já que seu texto desperta e faz calar aquele que o sente.

A sintaxe é meio de reflexão do poeta, já que o texto é a exposição apropriada do sujeito lírico e o poeta se converte em sujeito lírico através do texto. Assim, a poesia lírica abnega de explicações, porque é como o espelho da alma do artista, cheia de dúvidas, medos e das angústias que assolam ser humano. Como conclusão, Almeida Cara percebe que essa divisão da literatura em três gêneros é deficiente, pois a confecção de um texto literário não se resume a um enquadramento das características inerentes ao texto, “Desta maneira a lírica também não pode ser vista como um gênero fechado, mas sim como um conjunto de

---

da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade)... Daí resulta serem os atos e a fábula a finalidade da tragédia. Sem ação, não há tragédia.” (ARISTÓTELES, 1959, p. 299). Almeida Cara ressignifica o termo, como um processo de criação a partir de coisas já existentes, com novas correlações.

<sup>44</sup> Destaca-se que a noção de poema Épico de Platão pode ser adaptada para o lírico, diante das mesmas circunstâncias.

preceitos, que desempenham papéis mútuos dentro do quadro da crítica literária.” (ALMEIDA CARA, 1985, p. 68).

Já em Hugo Friedrich (1956), *Estrutura da lírica moderna*, percebe-se um longo debate sobre a lírica moderna e a contemporânea que, segundo o autor, a modernidade terá como representante legal Baudelaire, acompanhado depois por Novalis, Poe, Rimbaud e Mallarmé. Para esse crítico alemão, a lírica aborda de maneira obscura e enigmática, intencionalmente, dificultando assim o acesso a ela, além de ser dissonante. O que mais tarde será reforçado por Octávio Paz (1972, p. 49), ao afirmar que “[...] o poema é uma linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até extremo”. Alguns teóricos, como Berardinelli, Hamburguer e Adorno, contestaram o ponto de vista anti-histórico de Friedrich, o qual afirma que a lírica moderna se tornou centrada em si mesma, sem nenhum vínculo com a realidade, por isso, principalmente Berardinelli buscará em Adorno elementos para se discutir os rumos da poesia moderna.

Gilka Machado adentra esse terreno apontado por esses dois últimos teóricos, pois as suas temáticas partem da condição feminina, do interdito ao sexo, da pobreza, do progresso, uma poética crítica a partir de uma experiência criativa que busca transgredir a política do falo, com “[...] sons que vibram mas não são ouvidos, sons de angustia, de goso e revolta, sons que nascem e morrem nesses silêncios largos e longos da Natureza, nesses silêncios faladores que só a Poesia escuta.” (O COMBATE, 1923, p. 3).

No poema, “Possa eu, da phrase nos absonos sons”, do livro *Estados de Alma* (1917), há um desaparecimento da forma e da musa, fica apenas o sujeito poético que vê o corpo como instância metafísica para externar a sua construção poética, talvez como uma resposta às críticas que recebera no seu primeiro livro. Agora, o tom frio do labor poético cede lugar para a emoção, para o dizer feminino como expressão manifesta de identidade lírica:

Possa eu, da phrase nos absonos sons,  
em versos minuciosos ou succintos,  
expressar-me, dizer dos meus instinctos,  
sejam elles, embora, máos ou bons.

Quero me vêr no verso, intimamente,  
em sensações de goso ou de pezar,  
pois, ocultar aqui'lo que se sente,  
é o proprio sentimento condemnar.

[...]

Relatando o pezar, relatando o prazer,  
través a agitação, través a calma,

aestrophe deve tão somente ser  
o diagnostico da alma.  
(MACHADO, 1917. p. 09),

Percebo, a partir da leitura desse poema, que a alternativa encontrada por Gilka Machado foi mostrar, através da sua escrita, como essas afirmações são decisivas e definitivas para negar toda uma trajetória cultural, social e literária. Aqui, fica nítido também o jogo do eu poético de uma mulher rebaixada a duas hierarquias: enquanto mulher e negra, ao tempo que tece o seu feminismo e o seu lugar no mundo, através das palavras, das imagens, da relação que se constrói com a realidade e com o ser, reafirmando o caráter ontológico da linguagem lírica como transgressora, móvel, opaca, espessa, mas que nos revelam diversos níveis da realidade.

O que mais uma vez reforça a característica da lírica moderna, ao problematizar o trabalho do poeta como restaurador dessa língua, pois quem afirma na poesia, não é o poeta, mas sim a linguagem. O poeta é operador da língua, “um agente, um sistema vivo produtor de versos” (VALÉRY, 199?, p.211). É o responsável por “[...] nos dar a sensação de união íntima entre a palavra e o espírito.” (VALÉRY, 199?, p.214), assim Valéry nos alerta para sobre como reconhecer um poeta:

Reconhece-se o poeta [...] pelo simples fato de que ele transforma o leitor em ‘inspirado’. A inspiração é, positivamente falando, uma atribuição gratuita feita pelo leitor a seu poeta: o leitor nos oferece os méritos transcendentais das forças e das graças que se desenvolvem nele. Ele procura e encontra em nós a causa admirável de sua admiração. (VALÉRY, 199?, p. 206).

A partir disso, nota-se que a lírica clássica, será marcada pelo tom laborioso da harmonia, enquanto que a lírica moderna vai acompanhar as mudanças históricas. E, isso pode ser entendido através do modo como a vida moderna vai se esvaindo. Nesse sentido, a poesia moderna é dissonante, segundo Friedrich (1978, p.15), pois “[...] a poesia pode comunicar-se, ainda antes de ser compreendida.”, ao citar T. S. Eliot em um de seus ensaios, ou seja, a dissonância é fruto “[...] da junção de incompreensibilidade e de fascinação [...], pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade”. Pensemos no poema “Nosso Tempo”, de Carlos Drummond de Andrade (2002), publicado no livro *A rosa do povo*, a última parte, dentre as oito que constituem o poema. Nota-se que o poema vai “negar” o mundo do jeito que ele é. Por isso, refere-se à “falta” dessa sociedade sem aconchego, ou seja,

vai discordar do apaziguamento, da harmonia da lírica clássica. Observe nesse trecho como o sujeito lírico constrói/tece essa crítica social, num arranjo ideológico da linguagem:

O poeta  
declina de toda responsabilidade  
na marcha do mundo capitalista  
e com suas palavras, intuições,  
símbolos e outras armas  
promete ajudar  
a destruí-lo  
como uma pedreira, uma floresta,  
um verme.  
(ANDRADE, 2002, p. 23).

Para Adorno (2003, p. 68), os poemas “[...] têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde. Seu próprio êxito, quer elas queiram quer não, passa além da falsa consciência”. Isso é perceptível no poema “Nosso Tempo”, de Drummond, como em “O mundo necessita de poesia”, de Gilka Machado. Ao trazer essa discussão, Adorno está questionando a desumanização apontada por Friedrich (1978, p. 110), ao apontar que “Um traço fundamental da poesia moderna é seu afastamento cada vez mais decidido da vida natural.”, quando Drummond, no poema, prova ao leitor que a poesia não consegue se desumanizar, pois é na sua linguagem que ela se humaniza e se revolta contra o sistema social, tornando alimento “[...] dos dissidentes e desterrados do mundo burguês” (PAZ, 1982, p. 48). O que reforça o posicionamento de Octávio Paz, quando coloca:

A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato desta operação consiste em desarraigar as palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e funções habituais: separados do mundo informe da fala, os vocábulos tornam-se únicos, como se acabassem de nascer”. (PAZ, 1982, p. 38).

Resumo, então, que de todos os fenômenos estilísticos analisados da lírica em si, o sujeito lírico, a figuração, a recordação que funde mundo interior e mundo exterior, o misto de narratividade, a fragmentação das imagens, a poesia como crítica do presente, performance do corpo, som e palavra, o subjetivismo, enfim, o poema é essa linguagem feita, ora de transparência, ora de opacidade que, ao mesmo tempo, está dentro e fora do seu tempo, parodiando Agamben, ao tratar do poeta contemporâneo como a fratura, “[...] aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra”.

(2009, p. 61). Logo, a poesia é o suplemento ao real, uma linguagem autônoma que inventa, se reinventa o tempo todo, uma potência em si, um desejo de não enclausuramento.

Essa leitura sobre a construção poética giliana faz-nos pensar que essas minorias (subalternas), mesmo que simbolicamente, rompem com uma construção discursiva e recriam os lugares, deslocando signos, ícones, modos de narrar e de contar a história, não a partir de um lugar de origem, mas sim de um não-lugar. O que Bhabha<sup>45</sup> colocará que é um terceiro elemento, com múltiplos “eus”, sujeitos que migram e subvertem os binarismos, tornando-os centros intercambiáveis.

Observa-se, a partir da análise dos poemas trabalhados nessa seção, que a produção poética exige de nós, leitoras, um trabalho em rastrear os possíveis sentidos nessa discursividade em deslocamento, promovendo diálogos, (re)instituindo novos olhares sobre o campo literário, desinstrumentalizando a escrita, lendo, não só as palavras, mas os diversos elementos estéticos/estilísticos que irão compor a poética, como, por exemplo, as intensidades metafóricas.

Enfim, o que nos resta apontar é que a palavra é o centro da lírica, ou mais ainda, segundo Guimarães Rosa, a palavra é a porta para o infinito. No entanto, ela está submersa em montanha de cinzas, cabe ao poeta limpar a palavra para que ela seja novamente porta para o infinito, a única coisa que nos salva.

### 3.2.1 A insurreição<sup>46</sup> da lírica giliana em seu tempo

“Havia no meu ser uma torrente que era impossível represar: os versos fluíam, as estrofes cascateavam... e continuei, ritmando minha verdade, então com mais veemência”.

Gilka Machado (1978, p. X).

Até aqui, construí um caminho de reflexão sobre as impressões na lírica giliana. A partir deste momento, paio o meu barco a navegar pelos rios caudalosos das escritas subversivas que insistem no não enclausuramento ou encaixotamento das suas características, já que se pode ser um, o outro, ou até mesmo híbrido. Desse modo, pouso as mãos sobre o

---

<sup>45</sup> Para Bhabha, no ensaio sobre os locais da cultura, a partir da postura dos sujeitos ficcionais na produção de Toni Morrison, Gordimer e outros, disserta sobre as narrativas de reescrita da nação, sob o ponto de vista daqueles que se situam na periferia, “[...] revisão do próprio conceito de comunidade humana. O que seria esse espaço geopolítico, como realidade local ou transnacional, é o que se interroga e se inaugura” (1998, p. 25).

<sup>46</sup> Apodero aqui da palavra insurreição utilizada por Irene Lage de Britto (2009) na dissertação *A lírica giliana: eros e suas representações sociais*, ao resumir o que a poesia de Gilka significou tanto para o cânone literário, quanto para a questão feminina da época.

remo que se faz palavras, vento e ideias, para assim dismantelar e reinscrever a construção poética giliana atrelada aos estilos literários que marcaram a época. Dilui-se a isso o posicionamento de Jonathan Culler (1997) sobre a desconstrução, já que esse será um dos nossos borrões:

Desconstruir uma oposição é mostrar que ela não é natural e nem inevitável, mas uma construção, produzida por discursos que se apóiam nela, e mostrar que ela é uma construção num trabalho de desconstrução que busca dismantelá-la e reinscrevê-la - isto é, não destruí-la, mas dar-lhe uma estrutura e funcionamento diferentes (CULLER, 1997, p. 122).

Sobre essa discussão do rompimento do centro, é indispensável para a emersão do que foi recalcado, rebaixado, principalmente no que tange à historiografia brasileira. Agora, as perguntas precisam ser outras, segundo Culler em *Teoria literária. Uma introdução*, reafirmando as já feitas por Eagleton (1997) e Compagnon (2001), já não importa perguntar “[...] ‘o que é literatura?’, precisamos perguntar ‘o que faz com que nós [...] tratemos algo como literatura?’” (CULLER, 1999, p. 29), ou seja, o caminho não é de definição, mas sim de análise, por isso, a pergunta torna-se outra, o que não anula a primeira, “[...] ‘o que está envolvido em tratar as coisas como literatura em nossa cultura?’” (CULLER, 1999, p. 30). Por conseguinte, problematiza a natureza do literário, a partir de cinco pontos abordados por diferentes teóricos, explicitando-os para, no final, constatar que “As qualidades da literatura não podem ser reduzidas a propriedades objetivas ou a conseqüências de maneiras de enquadrar a linguagem.” (CULLER, 1999, p. 42).

Nesta direção, decido por infiltrar nos discursos de poder, a fim de encruzilhar caminhos possíveis e silenciados, a partir de uma breve revisão dos movimentos literários da época, para então, pensar em como Gilka Machado aparece nos circuitos literários brasileiros. Evoco a referência em relação ao contexto de produção literária, final do século XIX e início do século XX que, marcadamente, assinala uma produção sexista, falocêntrica e majoritariamente masculina.

No mundo, a situação era de grandes mudanças, ao mesmo tempo de períodos entre guerras como: II Revolução Industrial, I Guerra Mundial (1914-1918), II Guerra Mundial (1939-1945), Revolução Russa (1917), Quebra da Bolsa de Valores (1929). Já no Brasil, o cenário era da recente Proclamação da República, Abolição da Escravatura e o despontar de vários movimentos populares, assim, a sociedade da época ainda tateava para conviver com



essas novas mudanças de governo, principalmente, sem a população negra escravizada<sup>47</sup>. Sem contar o início da crise cafeeira (1895), Golpe militar e o primeiro governo de Getúlio Vargas no Brasil (1930), Golpe de Estado com a implantação do Estado Novo (1937), instituída a Consolidação das Leis do Trabalho CLT (1943), queda do Estado Novo e a Redemocratização do país (1945), pelo voto direto, Juscelino Kubitschek é eleito presidente do Brasil (1955), golpe militar e início da Ditadura no Brasil (1964) - período marcado por censura, repressão aos movimentos sociais, perseguições políticas, falta de democracia e intervenção estatal na economia, início do movimento pela redemocratização do país. Movimento grevista no ABC Paulista. Lei da Anistia que permitiu o retorno dos exilados políticos (1979).

Dos perfis da época, segundo Britto (2009), destacam-se grupos formados pela nobreza e pelos senhores de terra, os empregados (que eram poucos) os operários e aqueles que não eram nem classificados nesses dois grupos. Além disso, tinham também pequenos comerciantes, agentes de atividades burocráticas, jornalísticas e políticas. Como base familiar tem-se uma estrutura patriarcal, baseada nos velhos hábitos coloniais e aristocráticos. Na Literatura Brasileira tem-se um período conhecido como a *belle époque* – aqui se desponta uma elite carioca que se baseava aos modos de vida europeus, principalmente, parisiense –, (NEEDEL, 1993, p. 209, apud MORAIS, 2010).

Essa minha breve seleção dos fatos mais importantes no Brasil e no mundo mostra o quanto viver nesse período foi difícil, principalmente, quando se é mulher, pobre e negra, como afirma Suzane Morais (2010), mas isso não impossibilitou Gilka Machado de ser intensa com o seu “lirismo de primeira água”.

Simões Júnior (2012), no seu texto, *A poesia da Belle Époque na historiografia (1900 a 1922)*, traz um panorama geral sobre o tratamento dado à poesia brasileira, na historiografia<sup>48</sup>. Porém, o que nos interessa aqui é o árido panorama de José Aderaldo

<sup>47</sup> Segundo Henrique Cunha Júnior, nós, descendentes de africanos, fomos sequestrados para o Brasil, na condição de negro escravizado.

<sup>48</sup> Assim, a sua discussão parte algumas obras importantes para pensarmos nesses (des)caminhos, tais como: a *Pequena história da literatura brasileira* (1919), de Ronald de Carvalho, foi a primeira obra historiográfica a incorporar a poesia decadentista/simbolista; Antônio Soares Amora designou o período de 1890 a 1920 de ‘Época do simbolismo’, na sua *História da literatura brasileira* (1955); já Afrânio Coutinho, no ensaio ‘Simbolismo, impressionismo, modernismo’, incluído na obra coletiva *A literatura no Brasil* (1959), faz um destaque no período de 1910 a 1920 como uma ‘fase de transição e sincretismo’, uma preparação do modernismo; Antônio Cândido nomeia a literatura produzida de 1900 a 1922 como ‘literatura de permanência’, advertindo que apenas manteve e incorporou os traços construídos depois do Romantismo, no ensaio *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, publicado em volume de 1965; Alfredo Bosi, na obra *O pré-modernismo* (1966), a partir da expressão adotada por Tristão de Ataíde, quando designou a literatura das duas primeiras décadas do século XX. Agora, segundo Bosi, “os poetas neoparnasianos que escrevessem e publicassem de 1900 a 1922 seriam pré-modernistas apenas pelo primeiro critério, uma vez que, pelo segundo, seriam ‘verdadeiramente antimodernistas’” (SIMÕES JÚNIOR, 2012, p. 29); após quatro anos, Bosi publica *História concisa da literatura brasileira* (1870), consagrando “o segundo sentido e considerou pré-modernista apenas o que

Castello, na sua *História da literatura brasileira* (1990), que marcará o início do século XX como uma permanência do “sincretismo, do parnasianismo e do simbolismo” (SIMÕES JÚNIOR, 2012, p.28), a partir de cinco destaques:

1) o original Augusto dos Anjos, ‘verdadeiramente herdeiro personalíssimo da poesia científico-filosófica que, com a ‘realista’, precedeu o Parnasianismo’; 2) simbolistas que se inclinaram para o modernismo como Álvaro Moreira, Felipe de Oliveira, Ronald de Carvalho e Murilo Araújo; 3) Afonso Schmidt, que combinou ‘linguagem simples’ com ‘formas tradicionais’; 4) Gilka Machado, com sua poesia social, e finalmente, 5) Mário Pederneiras e Raul de Leoni, dois poetas aos quais o crítico atribuiu maior importância (CASTELLO, 1990 apud SIMÕES JÚNIOR, 2012, p. 28).

Aqui importa-me essa última análise de Castello (1990), na qual inclui no rol do “sincretismo, do parnasianismo e do simbolismo”, Gilka Machado, a quem atribui o título de poesia social. Por que faço esse destaque? Primeiro pela forma como ele descreve Augusto dos Anjos, como original, “herdeiro personalíssimo da poesia científico-filosófica”, e a redução da obra de Gilka, como apenas de cunho social. Classificação essa que reforça o apagamento e a subalternização, mais uma vez, ela é falada pelo desejo do outro, inclusive pelo silêncio. O segundo ponto, que é uma continuidade do primeiro, deve-se ao não aparecimento e reconhecimento de Gilka entre os principais críticos da historiografia brasileira. Observa-se que ora omitem o nome dela, como Afrânio Coutinho, em sua *Introdução à Literatura Brasileira* (1959), mesmo citando os considerados ‘espiritualistas’ da revista *Festa*, ora apenas a menciona sem muitas ressalvas, como em: Antonio Soares Amora, em *História da Literatura Brasileira* (1954), ou Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (1970), quando o nome de Gilka aparece duas vezes: a primeira numa nota de rodapé, ao tratar do que seriam os Neoparnasianos, e a outra, ao abordar as liberdades formais advindas com revista *Festa*; por conseguinte, Massaud Moisés, em *A Literatura Portuguesa* (1984), ao tratar do Simbolismo, principalmente, quando menciona a *belle époque*, a obra de Gilka ganha espaço, atrelada à importância que teve no cenário nacional e a

---

antecipava os temas vivos a partir de 1922 e que punha em discussão a ‘realidade social e cultural’ do Brasil (SIMÕES JÚNIOR, 2012, p.XX)”. Além disso, “Os poetas das primeiras décadas do século XX, [...] certamente ‘traíam o marca passo da cultura brasileira’, foram considerados meros epígonos do realismo e do simbolismo e ficaram excluídos da parte ‘nobre’ consagrada aos pré-modernistas, prosadores todos” (SIMÕES JÚNIOR, 2012, p.XX); em 1985, José Paulo Paes reforça o conceito de ‘pré-modernismo’, restringindo-o apenas ‘para o modernismo vindouro como uma espécie de batedor ou precursor’; em *Cinematógrafo de letras* (1987), Flora Süssekind traz a discussão o quanto o conjunto de inovações tecnológicas inseridas na vida dos brasileiros traria transformações na visão de mundo, afetando assim, ‘[...] tanto a consciência de autores e leitores quanto as formas e representações literárias propriamente ditas (SIMÕES JÚNIOR, 2012).

qualidade literária dos seus versos, uma escrita que transpõe o literário e adentra a cultura nacional, assim a considera como:

Feminista *avant la lettre*, rebelde, ‘selvagem’, seu grito de liberdade exhibe todas as características do pionismo, tanto mais digno de nota quanto mais se ergueu, e permaneceu longamente sonoro, num período em que rígidos preconceitos dominavam o convívio social. (MOISÉS, 2001, p. 255 apud MARTINS, 2012, p. 923).

Sob o rol da poesia social, José Alderaldo Castello (1999) publicou *A literatura brasileira: origens e unidade (1500 - 1960)*, mais precisamente, no volume II, na Parte III – *O 3º Período ou período nacional – II – o século XX: o modernismo como reformulação*, aqui Gilka aparece ligada a uma escrita próxima do Modernismo, marcando que isso não é fixo e que há uma heterogeneidade no período. Mais uma vez, como na *História da Literatura Brasileira* (1990), reduz a poesia giliana ao social.

*Uma história da poesia brasileira* (1997), de Alexei Bueno, tece comentários a cerca da poetisa em estudo, atribuindo “qualidade lírica” aos dois primeiros livros, *Crystaes Partidos e Estados de Alma*, ignorando o restante de sua produção.

A carioca Gilka Machado (1893-1890) [sic] teve, com Hermes Fontes, uma estréia retumbante com *Crystais partidos*, em 1915, confirmada por *Estados de alma*, 1917, ano da estréia de Manuel Bandeira. O lado confessional da poetisa em sua situação de mulher, seu feminismo evidente, o erotismo claro e difuso de muitos de seus poemas, uma espécie de quase pan-erotismo, causaram grande impacto e até certo escândalo na época, o que manteve sempre acesa a lembrança de seu nome, apesar de um crescente recolhimento até sua morte. *A parte mais válida de sua poesia é, sem dúvida, a que se encontra nos seus dois primeiros livros acima mencionados, de grande qualidade lírica.* (BUENO, 1997, p. 267 apud MARTINS, 2012, p. 925, grifo meu).

Na *Enciclopédia de Literatura Brasileira – volume II (1990)*, sob a direção de Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa, a Gilka Machado é dado um pequeno espaço em que aparecem muitos mais dados biográficos, do que referências às suas obras. No *Dicionário Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade (2000)*, organizado por Schuma Schumacher e Érico Vital Brazil, dedica alguns parágrafos a sua biografia, mas também a coloca no roll da escola poética do Simbolismo, assim como aspectos da sua produção, “[...] Gilka caminhou para a ruptura com seus contemporâneos, não só pela ênfase na temática do erotismo, mas também pela referência a aspectos sociais que oprimem a mulher.” (SCHUMACHER, S.; BRAZIL, E. vital (Org.). 2000, p. 249-250). No entanto, é no *Dicionário crítico de escritoras*

*brasileiras* (2002), de Nelly Novaes Coelho, que há um aprofundamento das questões temáticas, poéticas e políticas da autora, além de mencionar o nome de Gilka Machado a partir dos traços do Parnasianismo, do Decadentismo e de um esteticismo Dannunziano. Como também aponta para a importância social que seus poemas tiveram à época, como se observa:

Vivendo em um período de aparente estagnação criadora, durante a qual germinaram as sementes do Modernismo, Gilka Machado sofre o influxo formalista do parnasianismo [...] e é também tocada não só pela espiritualidade dos simbolistas, como também pelo decadentismo dannunziano e sua exaltação da sensibilidade peculiar do poeta. Uma sensibilidade *'fin de siècle'*, exacerbada pela descoberta de uma região do espírito (ou do inconsciente) até então inexplorada e que a palavra poética revela. (COELHO, 2002, p. 228).

Britto (2009), ao referir-se aos três movimentos estéticos em que Gilka foi caracterizada, traz algumas características dessas “linhas de força”:

Na confluência desses três movimentos, suas configurações temáticas e estéticas se mesclavam: temas universais, contenção de sentimentos e perfeição formal, vocabulário culto, rimas raras, objetivismo, ênfase no soneto, apego à tradição clássica, presença da mitologia e universalismo (Parnasianismo); linguagem vaga e fluida que sugere em vez de nomear, pessimismo e dor de existir, interesse pelo noturno e pelo mistério, misticismo e religiosidade, subjetivismo, abundância de figuras de linguagem (Simbolismo); ausência de angústia, busca de equilíbrio e harmonia, tensões políticas vindas de conquistas político-sociais como a extinção da escravidão, interesse pela realidade brasileira, linguagem simples e coloquial (Pré-Modernismo). (BRITTO, 2009, p. 32).

Ao findar essa explanação, com base nos estudos dos referidos autores, no que tange às escolhas estéticas, Gilka Machado apresenta marcas formais parnasianas com as ostensivas formas fixas e herança simbolista com a musicalidade fluída, como se observa no seu primeiro livro, *Crystais partidos* (1915) e em *Estados de Alma* (1917), com o uso farto de sonetos metrificados e a descrição minuciosa das imagens, o que comprova a sua relação com a escola lírica de Olavo Bilac, sem contar a grafia de palavras em maiúsculas, as investigações existenciais, o uso das sinestésias, o tema da vida/morte, todas como marcas de sua ligação com o simbolismo, mostrando um verdadeiro sincretismo entre essas duas estéticas. Como se observa nos primeiros versos do poema *Incenso*, dedicado a Olavo Bilac, em que há um uso de vasto vocabulário litúrgico, próprio do simbolismo (templo, thuribulo, incensa, etheral), aliada à descrição minuciosa das imagens: “Quando dentro de um templo — olente flôr de

prata, / o thuribulo oscila e todo o ambiente incensa, / fica fluctuando, no ar, frouxa, azulada, imensa, / uma escada etheral, que aos poucos se desata...” (MACHADO, 1915, p. 26).

Adicione-se a essa estética, o rompimento das formas fixas como em *Meu Glorioso Pecado* (1928), em um tom mais confessional, em que o silêncio ganhará contornos lunares e as drogas serão ressignificadas como um mundo excitante e cabaliante, ao som “lyrico da lua”: “A lua desce numa poeira fina / que os sêres todos allucina, / que nao sei bem se e cocaina / ou luar...” (MACHADO, 1928, p.19). Contudo, é no livro *Sublimação* (1938) que ecoarão os traços modernistas, com o verso livre rimado e a linguagem declamatória (LOBO, 2006, p.128), sobretudo em relação ao teor social, poemas que buscam denunciar a injustiça e a miséria, como nesses versos do poema “Alerta, Miseráveis!”, em que o sujeito poético evoca e incita a revolta contra as injustiças sociais, mobiliza os sujeitos para ação diante da inércia da vida: “Ó vagabundos involuntários, / ó famintos proletários, artistas, lavradores, operários / soldados, marinheiros, / escutai um momento / a minha voz irmã: / — aleitaram-se nos seios da miséria, / brincaram nos nossos joelhos / os homens que serão / o Brasil de amanhã” (MACHADO, 1978, p.239).

Findo esse momento com o posicionamento de Carlos Drummond de Andrade (1980) em *Gilka, a antecessora*, ao afirmar sobre o silêncio em torno de sua morte, publicado no *Jornal do Brasil*, quando a nomeia como um “corpo estranho”, “a primeira mulher nua da poesia brasileira”:

Gilka foi a primeira mulher nua da poesia brasileira. Deu mesmo a um de seus livros esse título audacioso para a mentalidade de 22, ano teoricamente da irrupção do Modernismo, porém tão preconceituoso como os anteriores, que eram vitoriosos e hipócritas. [...] Ficou, assim, à margem da evolução literária, alheia ao Modernismo, que por sua vez não se dignava contemplá-la. (ANDRADE, C. D. de., 1980, p. 7).

Nota-se, neste breve levantamento nas histórias da literatura brasileira e em obras semelhantes a elas, que há uma oscilação da importância que Gilka Machado recebe da crítica especializada. Além disso, há uma tentativa de enquadrá-la, ora como mais parnasiana, ora como mais simbolista, ora como representante do sincretismo dessas duas escolas, além das influências do pré-modernismo ou modernismo. Atinjo, nesse momento, o ponto central da questão, a estética da poetisa tão indefinida e por não ter mantido uma formalidade com as convenções estéticas, resultou nas poucas referências nas historiografias brasileiras. Essa situação coloca em evidência o questionamento dos cânones literários e críticos, o estudo de obras feministas engendradas num ambiente que envolve diversas relações de poder:

incluir/excluir (esses pertencem, aqueles não), que privilegiam uma classificação, uma construção discursiva de hierarquias, notadamente essencialista e de contornos sexistas, racistas e imperialistas. Gilka não foi eleita por essas instituições, já que a sua poética é inovadora, não decifrável pela crítica acostuada com as “mesmices”; a sua construção poética é o lugar do inominável e do inclassificável, campo da estranheza, do desconforto e, por conseguinte, da alteridade; sua produção instaura como demanda à capacidade de acionar leituras diferenciadas que busquem perceber a construção de uma personalidade poética não submissa ao cânone e nem aos padrões ou preceitos sociais.

A essa altura, regresso à epígrafe que abre essa seção, “Havia no meu ser uma torrente que era impossível represar: os versos fluíam, as estrofes cascadeavam... e continuei, ritmando minha verdade, então com mais veemência” (MACHADO, 1978, p. X). Isso, de alguma maneira, é a insurgência de tudo o que disse, de uma escrita que não deseja represar, pairar sobre fundamentos, rótulos, classificações, apenas deseja seguir o curso da vida, fluir, cascadear, ritmar as linhas, as palavras, os gestos e a própria poesia, para deixar que ela fale por si só.

#### 4 O EROTISMO E O CORPO: “PALAVRACORPO, CORPOPALAVRA”<sup>49</sup>

Tuas mãos acordam ruidos  
na minha carne, nota a nota, phrase a phrase;  
collada a ti, dentro em teu sangue quasi,  
sinto a expressão desses indefinidos  
silencios da alma tua,  
a poesia que teus nos labios presa,  
teu inedito poema de tristeza,  
vibrar,  
cantar,  
na minha pelle nua.

GILKA MACHADO (1928, p. 97).

**Figura 8** – As indiscrições de um boneco de molas



Fonte: O Malho (1934, p. 24-25).

Decidi, nesta última seção, escrever pelos sentidos, como Gilka também fez. Cheirar com as palavras<sup>50</sup>, ver com o tato, apalpar com o olfato e comer com a audição; insurgir o

<sup>49</sup> Entranho aqui, do poema a “Palavra corpo”, de Chacal (2009) – pseudônimo de Ricardo de Carvalho Duarte, um dos grandes nomes da “geração marginal”, nos anos 70, as expressões “palavracorpo corpopalavra” que aparecem ao final do poema.

<sup>50</sup> Segundo Pound, há três modalidades de poesia, ligadas ao comportamento das palavras. A primeira é a melopeia, em que as palavras encontram-se imbricadas de musicalidade; a segunda, fanopeia, imagens visuais

corpo para gozar as palavras, amolecê-las, “do sólido ao líquido” (BAUMAN, 2001), por fim, fender o corpo como algo que “[...] escorre, escapa, vaza, desprende-se dessas coordenadas liberando fluxos e linhas de conexão com o fora – ordenadas de força e intensidades de devir.” (MOSSI, 2014, p. 39), abrindo-o às outras possibilidades de ser corpo, diferentemente das instituídas e essencializadas no decorrer da história. Adicione-se a isso o gozo estético e erótico para os que vêm ou consomem a arte, entendida por Castello Branco (1987), em *O erotismo*, como o lugar das “perversões”<sup>51</sup>, já que “Sustenta a realização do prazer pelo prazer, do gozo estético, ou do gozo erótico, como fins em si.” (1987, p. 12). E isso para ele justifica ser “[...] uma das razões pelas quais a arte e os artistas estão de alguma forma, sempre à margem da ordem social – a arte carrega a possibilidade de completude, de ‘androgenia’ [...]” (1987, p. 12-13); finda declarando que, por isso, ela é “poderosa e subversiva.”. Desse modo, sou impulsionada a examinar as poesias gilbianas naquilo que a experiência do erótico representa, nas afirmações do corpopalavra, no Eros que se torna vida através da expressão, dádiva do “artista e do poeta” (PAZ, 1994, p. 27).

Se erotismo é revolução, a poética gilbiana acordou ruídos que violentaram tímpanos; gerou uma revolução de si e da minha carne, imagine a da sociedade da época, já que foi (im)possível conter o transbordamento de sua pele nua, de mulher-serpente-poema. A experiência erótica se transforma assim em uma linha de acesso à experiência de estar no mundo, conforme Georges Bataille (1897), sempre em continuação, porque é de permeabilidade que se trata, pois:

Esses corpos não nos são dados senão na perspectiva em que historicamente adquiriram seu sentido (seu valor erótico). Não podemos separar a nossa experiência dessas formas objetivas e de seus aspectos vistos de fora, nem de seu aparecimento histórico. No plano do erotismo, as modificações do próprio corpo, que respondem aos movimentos vivos que nos sublevam interiormente, estão elas próprias ligadas aos aspectos sedutores e surpreendentes dos corpos sexuais (BATAILLE, 1987, p. 32).

Birman (1999), em *Cartografias do feminino*, nos alertou sobre os efeitos do “[...] imperativo ético de que o erotismo deveria ser regulado pela exigência da reprodução da

---

são tecidas na imaginação do leitor; e, por último, a logopeia, ligada ao domínio das manifestações verbais. (POUND, 2007, p. 11). Destaco esses corpos aqui, pois eles são importantes na construção sensorial dos poemas de Gilka Machado.

<sup>51</sup> Cabe aqui mencionar que Castello Branco ressignifica a noção de perversão, que se cristalizou no século XIX, pois: “[...] a arte corresponde a uma modalidade perversa de erotismo, tornando-se como paradigma a noção de perversão que se cristalizou no século XIX. Perversas, na época, seriam todas as manifestações de Eros que não se justificassem através de objetivos louváveis, como a procriação, base para a constituição da família nuclear.” (CASTELLO BRANCO, 1987, p.12-13). Nesse caminho, a perversão ganha contornos de transgressão.



espécie e dos ideais do amor familiar [...]” (1999, p. 20), estabelecidos pelo cristianismo. Somando-se a isso, ao prazer e gozo restaram-lhes a desqualificação e o esvaziamento dos seus valores, em face dos da religião, “Por essa operação, o sexual foi identificado com a idéia de *pecado*, de maneira tal que o gozo se identificou com as práticas diabólicas desde a Idade Média” (1999, p. 21 grifo do autor), perpetuando assim, uma demonização da sensualidade, dos prazeres, do sexo e do erotismo. Foucault (2006), convida-nos à olhar os mecanismos de repressão da história da sexualidade, a partir de dois momentos diferentes: o primeiro ocorreu, durante o século XVII, com o nascimento “[...] das grandes proibições, valorização exclusiva da sexualidade adulta e matrimonial, imperativos de decência, esquiva obrigatória do corpo, contenção e pudores imperativos da linguagem.” (2006, p.109); o segundo, no século XX, momento em que há um afrouxar desses mecanismos instituídos, a exemplo de “[...] uma relativa tolerância a propósito das relações pré-nupciais ou extra-matrimoniais; a desqualificação dos perversos teria sido atenuada e, sua condenação pela lei, eliminada em parte” (2006, p. 109); sem contar, da eliminação, mesmo que em partes, dos tabus que influíam sobre a sexualidade das crianças.

Imagino o quanto não deve ter sido difícil, sacrificador, abordar o gozo feminino, nesse contexto social, em que Gilka viveu. Por isso, foi considerada *persona non grata* nos circuitos literários e em festas e saraus da época, como afirma Lobo, além de “[...] despertar a sanha iracunda dos críticos moralistas da época [...]” (2000, p.126), ademais, em se tratando de um corpo negro que rompe com a “normalidade” da época. Em retrucar com palavras, renuncia a fala diante do prazer, dos beijos, da morfina que alivia as dores, numa árvore que usa o canto como sopro de vida, como também faz o sujeito poético com a poesia, ao tempo que são germinados os frutos de sua criação poética, como se vê no poema “Beijas-me tanto, de uma tal maneira”, publicado originalmente em *Meu glorioso pecado*:

Beijas-me tanto, de uma tal maneira,  
boca do meu Amor, linda assassina,  
que não sei definir, por mais que o queira,  
teu beijo que entontece e que alucina!

Busco senti-lo, de alma e corpo, inteira,  
e todo o senso aos lábios meus se inclina:  
morre-me a boca, presa da tonteira  
do teu carinho feito de morfina.

Beijas-me e de mim mesma vou fugindo,  
e de ti mesmo sofro a imensa falta,  
no vasto voo de um delíquio infindo...

Beijas-me e todo o corpo meu gorjeia,  
 e toda me suponho uma árvore alta,  
 cantando aos céus, de passarinhos cheia...  
 (MACHADO, 1978, p. 175-176).

São beijos que alucinam, entontecem, gorjeiam o corpo da amada, frutos de uma boca assassina, de um sujeito incompleto que vê no outro, a possibilidade de um voo redentor, infinito, envolto num canto poético de uma árvore-poeta. Trata-se de um gesto sublime, em que a voz é cedida pela criação do gozo, pois o “[...] que nos move no erotismo é a certeza de nossa incompletude, por um lado, e a crença na completude a ser oferecida pelo gozo, por outro” (BIRMAN, 1999, p. 53). Mas, essa segunda possibilidade é uma utopia, dado o movimento cíclico dessa ação que nos lembra da nossa “insuficiência e finitude” diante do gozo, por isso “[...] o erotismo é marcado pela repetição no seu ser, sendo um eterno recomeço e um eterno retorno (Nietzsche)” (BIRMAN, 1999, p. 54). Isso tudo surge como resposta à perspectiva freudiana sobre a feminilidade, tratada por ele como monismo sexual perpassado pela posse do pênis/falo. Mas agora Birman atribui a isso a incompletude e o desamparo como um movimento permanente.

Mas, afinal que corpo é esse? O que pode esse corpo sexuado/gendrado<sup>52</sup>? Como esse corpo feminino disside a partir do conceito de gênero e do patriarcado? Cabe aqui mencionar que o caminho de leitura, agenciado nesse texto, não pretende exaurir a problemática do corpo e do erotismo, mas sim incendiá-la com algumas reflexões de como essas questões ainda são um ponto cego conceitual, a partir de instrumentários teórico-metodológicos de feministas que procuram combater todas as formas de opressão e poder atreladas às mulheres, tanto no campo político e social, mas, principalmente, nos seus corpos como alvos especiais de políticas de controle, esquadramento e restrições. Ou ainda, como afirma Foucault, é preciso evocar essas questões com a “[...] consciência de desafiar a ordem estabelecida, tom de voz que demonstra saber que se é subversivo, ardor em conjurar o presente e aclamar um futuro para cujo apressamento se pensa contribuir” (FOUCAULT, 2006, p. 12).

Exatamente por se fazer resistência, “transgressão deliberada” (FOUCAULT, 2006, p. 12), pensar sobre as ideias que giram em torno do corpo não é uma tarefa fácil, diante das várias acepções e definições que remodelam constantemente essa fruição corpórea do sujeito e de sua serventia na sociedade. O corpo, no decorrer da história, foi representado de várias formas. Uma das primeiras tem uma ligação direta com a separação do corpo e da razão, que

---

<sup>52</sup> Tomo por empréstimo a noção de corpo gendrado, utilizado pela pesquisadora Suzana Funch na tradução de *Technologies of Gender* de Tereza de Lauretis, para caracterizar: produzidos, gerados e também “[...] marcados por especificidades de gênero” (LAURETIS, Teresa de. 1994, p. 206-242).

para a metafísica ocidental atrelava-se à noção de que a razão devia comandar o corpo e as funções irracionais ou sensíveis da alma. Mais tarde, o dualismo cartesiano vai se incumbir de propor uma distinção entre mente e corpo, que vai afetar não só a filosofia, mas também as separações entre as ciências naturais e as ciências humanas, propondo assim uma supremacia da consciência moderna.

A noção de corpo adotada aqui parte da ideia de que o corpo é um lugar prático direto de controle social, como afirma Bourdieu (2002) e Foucault (1993), ele é também um construto social, no qual é condicionada a inscrição de um sexo heteronormativo. Nesse sentido, Guacira Lopes Louro (2000, p. 6) reforça a ideia de que “[...] as identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade”.

Nesse ponto, a filósofa feminista, teórica queer, Judith Butler problematiza o dicotomismo linear construído historicamente, sobretudo, pelas correntes feministas sobre a concepção naturalizante do sexo e a cultural de gênero. Assim, no seu livro *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*, a autora propõe uma teoria sobre a “performance” de gênero, afirmando que tanto o corpo, quanto o gênero e o sexo são sujeitos à inscrição social. De acordo com Butler (2010), é preciso questionar o condicionamento dado pela instauração social de que os dados biológicos são elementos constitutivos do que é ser homem e do que é ser uma mulher, “O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado”, mas “[...] tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos” (BUTLER, 2010, p. 25). Questões essas contestadas anteriormente pela teórica e feminista Heleieth Iara Bongiovani Saffioti (2009), ao discutir sobre essencialismo social e essencialismo biológico, no seu artigo *Ontogênese e filogênese do gênero: ordem patriarcal de gênero e a violência masculina contra as mulheres*, como se nota na afirmativa de que “[...] o gênero é socialmente construído, desde que se considere o substrato material – O CORPO – sobre o qual a sociedade atua” (SAFFIOTI, 2009, p. 1).

Birman (2001), em *Gramáticas do erotismo: a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise*, propõe um caminho de leitura que nos leve a pensar numa nova forma para a psicanálise na contemporaneidade: ajudando o sujeito a fazer a travessia dos modelos identitários arquitetados sobre figuras simbólicas da política do falo. Esse é o pressuposto essencial nas escritas uterinas de autoria feminina, a construção de novas formas de subjetivação e, conseqüentemente, de novas maneiras de se relacionar com o corpo e o prazer. Para tanto, destaco o quanto a política do falo afetou toda a discussão em torno da

sexualidade feminina e por que não do prazer e do corpo feminino, especialmente, pelo modo como Freud (1996) construiu esse processo, em que o sexo da mulher, por conta do universalismo presente no falocentrismo, não é visto enquanto outro sexo e sim como o resultado da castração, elemento que gerou o princípio da depreciação do sexo feminino, em contraposição a hegemonia do falo.

Por esse motivo, apropriado da palavracopo de Chacal, aquela que tem força de um outro dizer-fazer, uma (re)invenção em socorro do poético para que não perca sua pulsação originária, pois os prolongamentos da corporeidade da palavra poética se revela “[...] por suas formas, suas emanções sensíveis, e não somente por seus sentidos” (ARTAUD, 1990, p.157).

#### 4.1 PELA TRANSPARÊNCIA SUTIL DO VÉU, PREFERE O (DES)NUDAMENTO DO CORPO ESCRITA

Gilka cria um estilo próprio, consagra o caos, pois aprendera da necessidade de “[...] abrir as palavras, rachar as coisas, para que se liberem vetores que são os da terra” (DELEUZE, 1992, p.167). Nem que para isso haja o rompimento do véu, do anjo do lar, alada pela imagem do amor, da volúpia transfigurada em desnudamento de corpopoema. Nesse manejo do caos, muitos ditos “amigos”, também escritores, vieram em defesa (há controvérsias em relação a isso) da “maior poetisa brasileira”, título esse, considerado por Maria Lúcia Dal Farra (2014, p. 118) como “prêmio de consolação”, uma tentativa de anulá-la diante do cenário literário da época. Tão nulo que a poetisa não apareceu para receber nem a medalha, muito menos o diploma, postura que já nos indica a resistência dessa mulher.

Neste instante, analiso as principais críticas, à obra giliana no período compreendido de 1910 a 1939, a partir do banco de dados online da Biblioteca Nacional Digital, que reúne os principais periódicos da época. Além disso, reviro esses jornais para mostrar o número de ocorrências com o seu nome, as oscilações, assim como o período em que há um silêncio em torno da produção poética giliana. A escolha por esse período de análise deve-se ao momento em que Gilka Machado publica os seus primeiros livros, os quais marcaram a sua trajetória no campo literário brasileiro, principalmente, os cinco primeiros: *Crystaes Partidos* (1915), *Estados de Alma* (1917), *Mulher Nua* (1922), *Meu Glorioso Pecado* (1928) e *Sublimação* (1938).

Como método de análise, enveredei sobre o número de ocorrências, conforme assinatura (Gilka da Costa de Melo Machado) e a outra de forma abreviada (Gilka Machado),

sendo essa última, a mais comum, ou seja, como a autora era conhecida no meio literário. Para tanto, optei por seguir a lógica da base de dados disponível e analisada, a partir do período de publicação que, no caso, apresenta um recorte de 10 em 10 anos. Como se observa no quadro 1:

**Quadro 1 - Resultado das ocorrências com o nome abreviado e completo da poetisa**

<b>Período</b>	<b>Gilka Machado</b>	<b>Gilka da Costa de Melo Machado</b>
1900 - 1909	371	3
1910 - 1919	625	4
1920 - 1929	990	8
1930 - 1939	1280	4
1940 - 1949	790	3
1950 - 1959	727	2
1960 - 1969	249	0
1970 - 1979	166	0
1980 - 1989	170	0
1990 - 1999	125	1
2000 - 2009	98	0
2010 - 2016	0	0

Fonte: elaboração própria com dados extraídos da Biblioteca Nacional Digital (2016).

No quadro 1, destaco a diferença de dados colhidos sobre a forma de pesquisa com as palavras-chave: “Gilka Machado” e “Gilka da Costa de Melo Machado”. Isso mostra que o nome completo da autora me possibilitou o menor número de ocorrências, sendo necessário restringir o nome dela, para a forma mais popularmente conhecida que ampliou o número de ocorrências. Tendo como recorte temporal o período de 1910 a 1939, ficou evidente a possibilidade de análise de uma amostra de 2895 ocorrências apresentadas, cerca de 51% do total da amostra.

Em uma segunda análise, selecionei os periódicos de maior relevância e publicação para a época, a partir do número mínimo de 15 ocorrências em que cita, critica, comenta sobre Gilka Machado, bem como suas obras, no período compreendido entre 1910 a 1919<sup>53</sup>, conforme a seguir (nome do periódico e o número de ocorrências, respectivamente): Fon-Fon, 125; O Malho, 92; O Paiz, 27; A Epoca, 24; Gazeta de Notícias, 20; O Imparcial, 19; Pacotilha, 17; Jornal de Recife, 17; Jornal do Commercio, 16; A Rua, 16; Pequeno Jornal – Jornal Pequeno, 15. Já no período de 1920 a 1929, destaco as seguintes ocorrências: Fon-Fon, 125; O Malho, 92; Jornal do Brasil, 54; O Paiz, 49; Correio da Manhã, 48; O Jornal, 44;

<sup>53</sup> No APÊNDICE B – As principais ocorrências com o nome de Gilka Machado, no período compreendido de 1900 a 2009, a partir do quantitativo de 15 ocorrências (p. 139-141), trago outros dados de ocorrências com diferentes períodos e periódicos.

Gazeta de Notícias, 43; Beira-Mar, 37; A Manhã, 34; O Imparcial, 27; O Dia, 23; A Noite, 23; A Batalha, 21; Pacotilha, 17; Jornal de Recife, 17; Jornal do Commercio, 16; A Rua, 16; Pequeno Jornal – Jornal Pequeno, 15. Por fim, no período entre 1930 a 1939, com o maior número de ocorrências, bem como de periódicos, tais como: Fon-Fon, 125; Diarrio de Noticias, 104; Correio da Manhã, 98; O Malho, 92; Jornal do Brasil, 72; Diarrio Carioca, 63; O Jornal, 62; A Noite, 42; Gazeta de Noticias, 40; Beira-Mar, 37; A Manhã, 34; O Radical, 32; Carioca, 24; O Dia, 23; A Batalha, 21; A Nação, 20; Diarrio da Noite, 18; Pacotilha, 17; Jornal de Recife, 17; Revista da Semana, 16; Jornal do Commercio, 16; O Paiz, 15; Pequeno Jornal – Jornal Pequeno, 15.

Noto que o período de 1930 a 1939 foi o período com o maior número de ocorrências e de periódicos, devido às publicações e ao reboliço gerado pela publicação de *Meu Glorioso pecado* (1928). Assim como o prêmio da revista *O Malho* e o segundo lugar<sup>54</sup>, no plebiscito *Levemos a mulher à Academia Brasileira de Letras*, organizado também pela mesma revista em 1936, com a publicação do resultado em 1937. Outro dado relevante é que dos principais periódicos com mais ocorrências, destaco cinco, todos da cidade de Rio de Janeiro, por ser a cidade onde a escritora viveu e publicou seus principais livros: Fon-Fon, com 125; Diarrio de Noticias, 104; Correio da Manha, 98; O malho, 92; e, Jornal do Brasil, 72.

Destaco o volume de ocorrências das revistas, *O Malho* e *Fon-Fon*, no período de 1900 a 1959, fruto da relação de Gilka Machado e do seu esposo, Rodolpho Machado, com figuras como: Olavo Bilac, Pereira da Silva, Andrade Muricy, Hermes Fontes, Osório Duque-Estrada e outros, como também com as temáticas defendidas pelas referidas revistas. Assim, a revista *Fon-Fon* nasceu em 1907 no Rio de Janeiro e era editada pelos intelectuais Gonzaga Duque, Mário Pederneira e Lima Campos, idealizadores simbolistas que gostavam de debater a situação humana, os costumes cariocas e as transformações com a chegada do século XX. O nome era uma referência a buzina de carro, adaptada com muita irreverência e literatura que durou até agosto de 1945 (ZANON, 2005). Na mesma vertente, *O Malho*, revista ilustrada de sátira política, circulou no Rio de Janeiro entre os anos de 1902 e 1953, fundada por Luís Bartolomeu de Souza e Silva. *O Malho* foi, sobretudo, uma revista de crônica e crítica política ilustrada, marcando o momento de predominância da caricatura, em substituição à era do desenho humorístico, representada pela Revista Ilustrada. Em 1904, a revista incorporou a sua equipe de articulistas importantes nomes ligados ao grupo de literatos

---

<sup>54</sup> O resultado final do plebiscito ficou da seguinte forma (nome das intelectuais seguido do número de votos): Maria Eugenia Celso, 2.512; Gilka Machado, 2.364; Alba Canizares do Nascimento, 2.069; Anna Amelia, 1.949; Henriqueta Lisboa, 1.787.

do Rio de Janeiro conhecido como “geração boêmia”, passando assim “[...] a ter um caráter mais político, com a colaboração de Olavo Bilac, Pedro Rebelo e Emílio de Rebelo.” (MOURA, 2011, p. 5).

De 1960 até o presente momento, há um decréscimo de ocorrências com o seu nome, como se observa a partir dos dados acima, além disso, nos anos de 1980, o seu nome aparece atrelado ao nome de logradouro em sua homenagem.

Saio dessa tarefa técnica, mas também importante, para adentrar em algumas das críticas tanto do referido recorte temporal, quanto também de outros, sobre Gilka Machado. Vejamos.

No *Jornal do Brasil*, João Lima escreve uma coluna, intitulada “Versos de Gilka da Costa M. Machado – Rio de Janeiro – 1915”, sobre o primeiro livro da referida autora. Inicia questionando que tudo no Brasil é cópia da vida social francesa, a ausência do novo, em contraposição, Gilka figura como uma geração promissora, com um livro “bem esculpido, cheio de emoções”, continua afirmando que “com elle<sup>55</sup> a poesia nacional, [...] parece uma arvore que vae tomando nova folhagem, veste-se de rebentos verdes, para olhar soberanamente o sol” (1916, p. 10). O texto tece vários “elogios”, considera-a como a melhor revelação artística do ano que começa, mas não deixa de reforçar a adoração apenas pela artista. Romeu d’Avellar, no *Diário do Povo*, também a considera como “ave estranha”, com uma alma “sublime e epicurista”, “[...] o pólo da sensação, a quinta essência da sensualidade, a ultima Sapho do século” (1917, p. 1). Continua dizendo: “Refreiar, querer impedir o vôo de sua inspiração erótica, fazel-a respirar no ambiente exiguo e prosaico da feminina e insulsa poetica do Brasil, querer dar nova personalidade á Gilka ~ é cortar as azas à aguia porque se some no turbilhão das nuvens [...]” (1917, p. 1). Por isso, ela é um ser “inacessível” e “inefável”, está junto aos “grandes Iniciados da Arte de sentir!”.

Antonio Torres, no *Jornal Gazeta de Noticias*, escreve sobre o livro *Crystaes Partidos* de Gilka Machado, discorda da posição de Osorio Duque-Estrada que elogiara o referido livro, assim enfatiza que: “Não sei como seria possível conciliar o espírito das senhoras de bôa sociedade com o espírito de uma poetisa que [...] tem o máo gosto de escrever estas cousas plebéas [...]” (1916, p. 2). Mais adiante continua a destilar sua ira contra a poetisa ou ao seu livro corpo sem alma:

---

<sup>55</sup> Destaco aqui a dificuldade em flexionar o gênero no discurso, ao escolher tratar do livro, quando poderia falar da poetisa. O que nos prova que isso é ato sintomático, um controle sobre esse espaço e os frutos advindos dele.

Isto dá ao livro da Sra. Gilka Machado certo tom anarquista que recorda a irrespirável graveolência das alforjas e ghettos das cidades malditas. Declamação muito bôa para democratas judeus mas absolutamente imprópria de uma poetisa, de uma artista, que tem o dever de ser aristocrata de idéas quando não o possa ser pelo sangue ou pela situação social (TORRES, 1916, p. 2).

Compara pejorativamente Gilka à sensualidade de Cecile Sauvage e Luele Delarue-Mardrus, às parienses, como também a de Olavo Bilac. Sendo esse último, civilizado, segundo ele, por ser carioca, contudo sabe pisar os salões de Botafogo. Já a dos *Crystaes Partidos* “[...] ainda não visitou a Pinacotheca da Escola de Bellas Artes e usa vestido de riscado: é suburbana” (1916, p. 2). Termina sua critica afirmando que, apesar do grande talento, é preciso estudar se quiser produzir coisas belas, tais como: os clássicos gregos, os latinos, os alemães, os ingleses, os franceses, os italianos e os portugueses. Insiste e indica leituras como: Baudelaire, Racine e Émile Verhaeren.

No periódico *A.B.C.*, duas publicações exortam Gilka Machado, a primeira intitulada, “Um Livro Dionisyaco (Ao redor da literatura feminina)”, de Carlos Maul, ao comentar sobre a séria desconfiança em torno da produção intelectual feminina no Brasil. Para então apontar “[...] Auta de Souza, a mais alta expressão lyrica de que ha memória nestes ultimos vinte annos de poesia nacional; Carmen Dolores, que se masculinizou na chronica do jornalismo, e Julia Lopes de Almeida, que conseguiu dotar o nosso paiz de uma bibliotheca rosea [...]” (*A.B.C.*, 1917, p. 12), como figuras isoladas, fora dessa realidade. Mais adiante, refere-se à “[...] ausencia de valores representativos da mentalidade feminina, talvez tenha originado o successo masculino dos poemas da senhora Gilka Machado, pois ás suas elocubrações falta o caracter peculiar do sexo.” (1917, p. 12). Comenta sobre o livro *Crystaes Partidos* e para encerrar a discussão coloca que “A própria tessitura dos seus versos demonstra a cada passo a alma de uma mulher a quem o sexo incomoda.” (1917, p. 12). A segunda publicação, *O Julgamento de Phrynéa*, o crítico enfatiza que “Gilka Machado não poderia vencer concorrendo com Rosalina Coelho Lisboa Rademaker a um premio da Academia.” (1921, p. 9). Ataca Gilka Machado afirmando que não é bela, não veste bem e que os seus retratos são mentirosos, “A natureza confirmou nela que de um ventre a criatura não surge senhora de dois prodígios; Lord Byron e Goethe foram excepções. Leopardi é a regra geral.” (1921, p. 9).

Sob o signo de revoltada, descrente, uma cética, lúbrica, o crítico do periódico *Municipio de Itu*, de propriedade de José A. da Silva, da cidade de São Paulo, faz uma análise do livro *Crystaes Partidos*, afirmando que a “[...] lubricidade evola-se de quase todas as arestas dos seus ‘Crystaes Partidos’.” (1917, p. 1). Ao tematizar sobre o amor, a partir do



poema “Ao som de um sino”, coloca que Gilka foi infeliz nesse quesito e que um dos seus percalços é a maternidade. Adiante induz o leitor a tirar suas próprias conclusões sobre o temperamento da escritora, afirmando que nesse assunto, ela não pode servir de exemplo às moças cristãs “Deus nos livre que a luxúria invada a alma e o corpo das mulheres. Desapareceria a sociedade porque ficava destruída a família. A esperança que temos é que tudo quanto á Gilka escreveu é poesia e... nada mais.” (1917, p.2). Após essa enxurrada de aspectos ruins da escritora, coloca que esboçará, a partir de então, o que há de bom no seu livro de versos.

“Eu sinto que nasci para o pecado” (1922, p.160) esse verso gerou na época um misto de sensações pejorativas a Gilka Machado, após a publicação de *Mulher Nua*, principalmente, porque sua análise parte de forma descontextualizada dos versos posteriores a esse. Assim, em “Bota de 7 léguas, O Grande Polegar”, considera a poetisa Gilka Machado como a pacata e a “[...] criatura mais recatada e mais embrulhada em vestidos grossos [...]. Assim não se sabe porque a poetisa que abusava de saias o quanto Salomé abusava de véus, se passasse para a semelhante título contra a fabricação de tecidos e contra as modistas” (JORNAL PEQUENO, 1949, p. 3). Insiste e ironiza a situação, orientando a poetisa a rasgar os versos bocageadamente.

Para concluir, trago à cena duas críticas, a primeira de Osório Duque-Estrada, no Jornal do Brasil, *Registro Literario*, ao que parece elogiar o livro *Mulher Nua* (1922), não deixa de apontar os defeitos: “a) alguns versos sem flexibilidade; b) a contagem errada de duas syllabas em creança; c) encontro de alguns versos homophonos; [...] h) varias repetições de te pensar e de desvãos; i) ligeiros defeitos de pontuação.” (1922, p. 6-7). A segunda, sob o título *Atravez da cultura de ‘Sublimação’*, de Alexandre Passos, ao contar um pouco da história de Gilka, atrelada ao contexto social de sua produção, período de guerra, revoltas militares, rebeliões, um verdadeiro ambiente de incertezas. Ainda aponta que ela é um exemplo de que o mérito se impõe a todas as vaidades, mesmo apontando como estranha à concepção esboçada em seus poemas, afirma que a pobreza não a impediu de ser consagrada como rainha, revolucionária. Finda enaltecendo os versos de *Sublimação* (1928), “[...] livro que é todo alma, todo personalidade.” (BEIRA-MAR, 1939, p. 4-5).

A partir das críticas mencionadas, fica perceptível que a estética universal do gosto e desejo estava e está encarnada de branco e carmim, condensados no filme de horror traçado pela crítica que defende a estética do alto: religiosa cristã, branca, sublime, reclamando um corpo dócil de mulher.

Retomo o título que abre essa seção, “Pela transparência sutil do véu, prefere o (des)nudamento do corpo escrita”, como a insurgência diante de todas essas críticas mencionadas acima. É ela a voz, o lampejo de lâminas aos nossos silêncios, a suprema tentadora, a poesia sem palavra, a alegria de amar que alvoroça a mente e faz o sangue acelerar, a sereia azul, segundo Euclides M. da Cunha. Em relação à postura dos críticos, ratifico o que disse Romeu d’Avellar, ao parodiar Boileau, “[...] ser crítico é fácil, porem ser Gilka é difficil!” (DIARIO DO POVO, 1917, p. 1).

#### 4.2 QUE CORPO É ESSE?

O corpo na obra giliana é uma das temáticas mais férteis, que permeia a sua construção poética, principalmente nos livros, *Estados de Alma* (1917) e *Meu Glorioso Pecado* (1928). Neles, o corpo se configura de diversas formas, ora como inspiração poética, ora como depositário de sensações sensoriais; ora como afirmação de uma identidade feminina, ora como uma “performance”<sup>56</sup> política, que subverte a rigidez, a disciplinaridade e o controle sobre o corpo feminino. Nessa linha, segundo a perspectiva de Foucault (1993, p.146), “[...] o domínio e a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo”. Quando o poder é exercido sobre nosso corpo, “[...] emerge inevitavelmente a reivindicação do próprio corpo contra o poder.” (Foucault, 1993, p. 146). Tarefa essa reiterada por Gilka Machado, ao fazer da sua poesia um corpo vivo de resposta, de resistência, de subversão às imposições e aos investimentos disciplinares, um empoderamento que pode ser deslocado numa perspectiva coletiva.

Com a cena, a epígrafe que abre o capítulo: “Tuas mãos acordam ruídos / na minha carne, nota a nota, phrase a phrase;”, do tato à audição, o sujeito poético giliano demonstra consciência do corpo e de todas as suas partes como meio expressivo e sugestivo, já que “collada a ti, dentro em teu sangue quasi, / sinto a expressão desses indefinidos / silencios da alma tua,” (MACHADO, 1928, p. 97). O eu poético se junta com o amado e se torna um, visto que “O sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite.” (BATAILLE, 1897, p. 85), é também o lugar da interdição, “a poesia que teus nos labios presa, / teu inedito poema de tristeza,” nos faz “vibrar, / cantar;”, em êxtase “na minha pelle nua.” (MACHADO, 1928, p. 97). Ainda que despida das regras simbolistas e parnasianas, a poesia não deixa de

---

<sup>56</sup> Para pensar nessa questão da performance no ato poético, utilizamos a denominação apresentada por Paul Zumthor (2000, p. 51).

ser poesia e perfura caminhos infinitos e contingentes, emergindo a metáfora e a imaginação que move o erótico e o poético, como afirma Octavio Paz (1994) em *A dupla chama: amor e erotismo*.

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota idéias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é abraço de realidade opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo. (PAZ, 1994, p.12).

Essas escritas femininas estão para além de uma subversão política de auto-inscrição de corpos, sobretudo, por relocarem a sua própria subjetividade, escrever e inscrever outras imagens poéticas, que negam a castração da mulher pela política do falo e (re)criam, pela via do poema, uma nova elasticidade semântica, mais paradoxal e, portanto, menos excludente.

Gilka Machado, na sua estreia com o livro intitulado *Crystaes Partidos* (1915), tensiona esses campos comportados, apagados e negligenciados pela sociedade como um todo, mesmo que de forma ainda incipiente, mas que gerará um incômodo à crítica da época, que a classificará como imoral e impura. Assim, o sujeito poético, no poema “Mulher Nua”, encena, num conjunto de imagens semióticas, a política de representação de ordem patriarcal, em que a mulher deveria “buscar um companheiro e encontrar um senhor”, ou seja, a manifestação da categoria dominada-explorada que muda completamente a relação entre homem e mulher.

Ser mulher, vir á luz trazendo a alma talhada  
para os gosos da vida: a liberdade e o amôr;  
tentar da gloria a etherea e altivola escalada,  
na eterna aspiração de um sonho superior...

Ser mulher, desejar outra alma pura e alada  
para poder, com ella, o infinito transpor;  
sentir a vida triste, insipida, isolada,  
buscar um companheiro e encontrar um senhor...

Ser mulher, calcular todo o infinito curto  
para a larga expansão do desejado surto,  
no ascenso espiritual aos perfeitos ideaes...

Ser mulher, e, oh! atroz, tantalica tristeza!  
 ficar na vida qual uma aguia inerte, preza  
 nos pezados grilhões dos preceitos sociaes!  
 (MACHADO, 1915, p. 110).

Ao habitar o poema, percebo através das figuras de estilos, antítese e paradoxo, o quanto as imagens nos provoca inquietações sobre este ser mulher, que faz da sintaxe “[...] um conjunto de desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas.” (DELEUZE, 1997, p. 12). Impondo-se assim uma ironia a questão existencial do ser mulher, que não pode está presente na palavra, na construção, na cadeia, ou preenchimento do signo, “nos pezados grilhões dos preceitos sociaes!”. Uma imagem feminina que tem no casamento a saída para a solidão, ao mesmo tempo em que transpõe esse ideário em uma realidade triste e de submissão, num jogo performático das palavras (talhada, escalada, alada, isolada, tentar, sentir, buscar, encontrar, transpor, calcular, ficar), que dançam erguendo dimensões estéticas e políticas da autora. O que pode ser interpretada à luz dos três papéis exercidos pelas mulheres: esposa, cidadã e empregada, que podem entrar em conflito e complicar essas relações, se ampliarmos essa visão à contemporaneidade, como afirma María Emma Wills Obrégon (1999), ao tematizar sobre um novo poder patriarcal exercido pelo Estado Moderno nas políticas de bem-estar social, dentro de uma ênfase lógica do capitalismo, atravessando a noção de que “o pessoal é político”.

Nessa linha, no poema “Fecundação”, do livro *Sublimação* (1928), o sujeito poético nos propõe um erotismo agenciado pelos movimentos do corpo, não como um corpo dócil, preparado para hierarquia, disciplinar, mas um lugar político de afirmação, como afirma Foucault (2006). O título é muito sugestivo, principalmente se analisarmos sob duas perspectivas: a maternal, atribuída às mulheres como predestinação, sistema biológico; e a questão que nos é roubada para oferecer ao homem um direito de cidadania, com base nos estudos de Anne Phillips (1996), no capítulo *Feminismo y democracia*. Contudo, essa análise na poesia da autora é redimensionada a um novo olhar sobre a vontade feminina, a partir da linguagem, os desejos femininos são incendiados por sinestésias e expressões sensoriais, conduzidos por uma carne viva.

Teus olhos me olham  
 longamente,  
 imperiosamente...  
 de dentro deles teu amor me espia.

Teus olhos me olham numa tortura

de alma que quer ser corpo,  
de criação que anseia ser criatura.

Tua mão contém a minha  
de momento a momento:  
é uma ave aflita  
meu pensamento  
na tua mão.

Nada me dizes,  
porém entra-me a carne a persuasão  
de que teus dedos criam raízes  
na minha mão.

Teu olhar abre os braços,  
de longe,  
à forma inquieta de meu ser;  
abre os braços e enlaça-me toda a alma.

Tem teu mórbido olhar  
penetrações supremas  
e sinto, por senti-lo, tal prazer,  
há nos meus poros tal palpitação,  
que me vem a ilusão  
de que se vai abrir  
todo meu corpo  
em poemas.

(MACHADO, 1978, p. 359)

A partir de uma leitura mais atenta do poema, destaca-se que o erotismo vai sendo construído pelo olhar, como um desafio da procura, encontro, entrega e gozo, um espetáculo de “uma alma que quer ser corpo” e de uma inspiração poética, ou pela mão que detém o pensamento da amada, como uma ave aflita. O olhar abre os braços, como gesto de transgressão do corpo, tornando, ao mesmo tempo, enredo erótico e palco de suas próprias sensações/criações. Dilui-se nas penetrações supremas, em que os sentidos são explorados no intuito de escrever com o corpo, um itinerário afetivo dos arquivos de uma memória da pele e de mãos que falam pelo e com o olhar.

Pode-se, pois, considerar que o erotismo em Gilka da Costa de Melo Machado adquire várias *performances*, ora se faz carne e símbolo, ora libido e simbolização ao mesmo tempo, (BIRMAN, 1999. p. 128), entretanto, é notório que essa construção poética agencia uma ação, em que a poesia e o erotismo surgem dos sentidos, mas não se encerram neles (PAZ, 1994, p. 14). Além disso, reforça a tese de Elizabeth Grosz (2000, p. 84) de que “O corpo deve ser visto como um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas”.

Encontro algo parecido quando observo o exercício erótico de Gilka Machado no poema “Particularidades”, do livro *Estados de Alma* (1917). O erotismo vem sempre acompanhado de uma sutileza e de uma alteridade erótica, com imagens elásticas e úmidas. Assim, nesse poema, o eu-lírico observa um pêssogo e, a partir disso, vai teorizar sobre os seus próprios sentimentos e desejos. Há também um pendor associativo, em que a poetisa vai ultrapassar a especialização dos sentidos, comer com o tato, já que o corpo é um todo sensorial.

Tudo quanto é macio os meus ímpetos dôma,  
e flexuosa me torna e me torna felina.  
Amo do pecegueiro a pubescente pôma,  
porque afagos de vello oferece e propina.

O intrínseco sabôr lhe ignoro; si ella assoma,  
no rubôr sazão, sonho-a doce, divina!  
gozo-a pela maciez cariciante, de côma,  
e o meu senso em mantel-a incólume se obstina.

Toco-a, palpo-a, acarinho o seu carnal contorno,  
saborêo-a, num beijo, evitando um resabio,  
como num lento olhar te osculo o lábio môrno.

E que prazer o meu! que prazer insensato!  
– pela vista comer-te o pêcego do labio,  
e o pêcego comer apenas pelo tacto.  
(MACHADO, 1917, p. 59)

São desejos que borram, nos gestos flexuosos do poema, diante do pessegueiro, que nos tornam felinos perante a cena masturbatória, “Toco-a, palpo-a, acarinho o seu carnal contorno, / saborêo-a, num beijo, evitando um resabio, / como num lento olhar te osculo o lábio môrno.”, como uma obra de arte que se come pela vista o “pêcego do labio”, ao reverso do “pecêgo comer apenas pelo tacto”.

No poema, “Lépida e leve”, do livro *Meu Glorioso Pecado* (1928), as imagens eróticas são ampliadas para cenas abertas, não tão solitárias, sem qualquer veto, algo que não é tão perceptível nos seus primeiros poemas. Além disso, o sujeito poético vai teorizar sobre trabalho literário através da língua, do efeito das aliterações e da rima, que confunde a leitora com a mistura dos sentidos, ora o paladar e o tato, “gostos de afago e afagos de sabor”, ora o tato e a audição, “Sol dos ouvidos, sabiá do tato”. A poesia aspira também a uma tentativa em associar o desejo ao prazer da escrita, o que cria uma metalinguagem sensualizada na poética giliana.

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

Dominadora do desejo humano,  
 estatuária da palavra  
 ódio, paixão, engano, desengano,  
 por ti que incêndio no Universo lavra!...  
 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-idéia, 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 antera à boca,  
 és tateio do coração,  
 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 enleias  
 ou surtos de ave estranha,  
 em linhas longas de invisíveis teias,  
 de que és, há tanto, habilidosa aranha...

Língua-lâmina, língua-labareda,  
 língua-língua, coleando, em deslizes de seda...  
 Força inferia ou divina  
 faz com que o bem e o mal resumas,  
 língua-caústica, 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 idéia emprestas,  
 e pelas frases que proferes  
 nos silêncios de Amor!...  
 (MACHADO, 1978, p. 178-179).

A língua assume uma musicalidade, é o instrumento de carícias literárias, “lépida e leve”, “mansa e macia”, uma “rítmica serpente”. É também a “dominadora do desejo humano”, “estatuária da palavra”, um conjunto de sensações antitéticas, assim como um “réptil que voa”. Nas outras estrofes, o sujeito poético continua construindo a sonoridade metapoética, através de palavras, como: “divino pecado, língua-idéia, língua-sensação, tateio do coração, elastério da alma, língua de meu Amor, velosa e doce, língua que me cativas, que me enleias, língua-lâmina, língua-labareda, língua-linha, força inferia ou divina”. Todas essas palavras vão compor louvores, exaltações e criar asas musicais de grandes poderes ressaltados pela poetisa, a dança do sujeito poético entre as palavras e as não-palavras.

Necessário ressaltar que, na obra de Gilka Machado, há uma tentativa de buscar essa presença feminina para construir sua autoridade enquanto mulher que escreve, nem que para isso, tenha que usar todas as partes do corpo como esforços do fazer poético, como princípio nietzschiano. É um corpopalavra que quer, assim como Carmem toma de corpo inteiro, a pretensão de *ser femininamente* uma mulher (BIRMAN, 1999, p.75, grifo do autor).

Corpos em poesia também podem ser lidos como empoderamento, ligada à perspectiva da Nelly P. Stromquist (1997), no artigo *La busqueda del empoderamiento: em qué puede contribuir el campo de la educación*, que se baseia nos seguintes parâmetros do empoderamento, segundo Ana Alice Alcântara Costa (2007, p.7): “[...] construção de uma auto-imagem e confiança positiva; desenvolvimento da habilidade para pensar criticamente; a construção da coesão de grupo; a promoção da tomada de decisões; a ação”. Além disso, segundo a linha de Nelly P. Stromquist (1997), a autora reforça que, junto à definição de empoderamento, deve incluir os componentes cognitivos, psicológicos, políticos e econômicos. Esses componentes são importantes, já que podem funcionar como uma ferramenta de destruição da ordem patriarcal, assim como um instrumentário de maior “controle” sobre nossos corpos, como Gilka buscou fazer ao tematizar sobre o corpo feminino, recolocando a discussão sobre os dualismos opostos corpo/mente, mulheres/homens, heterossexual/homossexual e tantos outros, desenhados pelo binarismo,



universalismo e pelo discurso essencialista que condicionam a certas minorias padrões e classificações que as reduzem e aprisionam no mundo da subalternidade.

Um exemplo disso é o discurso falocêntrico que insiste na oposição corpo/mente, numa tentativa de reforçar a marca da fragilidade e da vulnerabilidade dada duplamente à mulher, com um campo de ação reduzido apenas ao universo biológico, enquanto o homem possui o monopólio da mente e do saber. Linhas de forças essas que insistem numa manutenção ideológica de poder, na medida em que as relações existentes entre o homem e a mulher são desiguais, díspares e que buscam manter a mulher subjugada ao homem e a dominação patriarcal, reforçando assim o *Contrato Sexual* criticado por Carole Pateman (1993), que visa discutir o conceito de patriarcado como central na história política.

Na verdade, para Carole Pateman (1993, p.12) “[...] os teóricos do contrato pretendem mostrar como as principais instituições políticas devem ser compreendidas”, sem, contudo, pensar o contrato sexual na análise destas instituições. Mais adiante, a teórica reforça seu posicionamento sobre a noção de liberdade, ao afirmar que “[...] a liberdade civil não é universal – é um atributo masculino e depende do direito patriarcal” (1993, p.17). Partindo disso, a autora retoma os principais teóricos clássicos, que reforçaram por muito tempo a subjugação e sujeição das mulheres aos homens, inclusive ao acesso sexual deles a seus corpos. Desta forma, “[...] a diferença sexual é uma diferença política; a diferença sexual é a diferença entre liberdade e sujeição” (1993, p. 17).

Gilka Machado canta o seu corpo e suas sensações, transformando a sua ânsia de fusão erótica numa celebração da vida; canta o erotismo do seu corpo sem medo, rompendo o lirismo cheiroso e o bom mocismo do meio intelectual da época, como afirma Vasconcelos Júnior (2014). Além disso, tensiona as estruturas dos anseios materiais e lucrativos de um sistema capitalista de aprisionamento do corpo, como apontam as teóricas feministas em torno da questão do poder e do papel do estado na manutenção das relações de gênero e na dominação do patriarcado.

Resta-me enfatizar que certezas desabitam-me, através de “gritos e sussurros, / impressos na pele”, pois “a palavra funda / a palavra quer / a palavra fala: / - eu quero um corpo!”, assim como “o corpo sabe / o corpo quer / o corpo diz: - fala palavra!!!” (CHACAL, 2009).

## 5 EIS AQUI OS APELOS FINAIS

Aqui me tens horivelmente nua,  
liberta e levitante,  
sem atitudes, sem mentiras,  
sem disfarces,  
ante o infinito da bondade tua

Gilka Machado (1978, p. 441).

Chego ao “fim” desse processo de desertificação com a primeira estrofe do poema “Juízo Final” (1978, p. 441), um dos últimos da poetisa Gilka Machado, uma espécie de metajuízo de sua obra, um desejo de confissão, arrependimento, para assim retornar a questão inicial da voz, da construção dos vestígios de uma escrita feminina, uterina, já que essas fissuras abrem, racham e recortam a história de mulheres negras, assim como descoloniza a mente e constrói de forma autodeterminada a inscrição de corpos dissidentes. O caminho tecido aqui foi de análise da construção poética giliana, a partir do contexto histórico, político e social do século XX, não com o intuito de esgotá-la, mas sim borrá-la, entortá-la, incitando outras leituras. Dessa forma, busquei demonstrar, através da interpretação de alguns de seus poemas, como o eu poético giliano assume a voz do feminino como resistência às críticas literárias da época, mesmo diante dos discursos pejorativos, maliciosos e preconceituosos, construídos ao longo de sua produção. Aglutinei a isso, a partir das discussões de Bairros (1995), a chancela e o desconforto gerado pelas duas hierarquias de Gilka Machado, enquanto mulher e negra, para problematizar e tensionar a questão de sua identidade étnico-racial, nas vibrações geradas pelo seu fazer poético, quer seja na historiografia, quer nas poucas aparições nos principais periódicos da época.

Destaco que, com sua palavracopo ou corpo escrita, a construção poética de Gilka Machado é resultado também de sua insurgência à docilidade e ao aprisionamento do corpo da mulher, o que possibilitou para época, uma transformação da visão sobre o corpo biológico em corpo-prazer-desejo ou de corpo anatômico em corpo erógeno, uma verdadeira mulher-serpente-poema, “nua, / liberta e levitante, / sem atitudes, sem mentiras, sem disfarces”. É também a própria poesia como as fraturas do século, possibilitando a nós, enquanto leitores, a força para ligá-las a outros períodos; a força para, no vivido, (re)ler toda a história (AGAMBEN, 2009).

Colecionando letra, palavra, corpo e voz, em seu fazer poético, Gilka Machado coloca em suspenso a denúncia de como o desejo das mulheres precisavam e precisam ser

controlados, diante de uma sociedade racista, sexista e classista. Nesse sentido, faz-se necessário pensar a obra de autoria feminina a partir das lentes de gênero, articulando-a com a questão racial e de classe, como uma violência que é fixada por meio da linguagem, discurso, arbitrariedade, naturalização, apagamento, relações hierarquizantes e assimétricas entre o masculino e o feminino, como afirma Tereza De Lauretis (1994).

O que fica é a importância de se pensar, como afirma Chantal Mouffe, no conceito de cidadania que seja capaz articular ao redor de todas as subordinações e exclusões um projeto alternativo de sociedade. Por isso, a necessidade de “gendar” as noções de gênero, raça e classe, para que haja uma mudança da cultura política, bem como das armadilhas políticas dessa igualdade formal como prescreve a Constituição Federal de 1988, para assim, construir uma igualdade de oportunidade na lei, em que hajam experiências de corpos que reflitam os homens e as mulheres.

Como essa é uma interpretação da interpretação (GEERTZ, 1978), existem inúmeras outras, já que a escrita giliana apresenta marcas, signos que influenciam esses caminhos múltiplos de leituras, ou seja, não existe um sentido apriorístico, mas construído nos sistemas discursivos da linguagem. Pois, como afirma Nietzsche, os signos não são como imaginávamos, e sim, uma imposição de significado às coisas, um conjunto de sentidos. Uma vereda, dentre tantas outras que se multiplicam nas marcas, signos que influenciam essas possibilidades de leituras (FOUCAULT, 1997).

(Re)ler Gilka Machado é perceber uma escrita em que “[...] se articulam de modo a sugerir que os fragmentos são fragmentos, restando sempre a marca dos cacos e dos remendos.” (SOUZA, 2007, p. 25), marcas de sua vida, cotidianidade, desejos e anseios que se camuflam e se juntam numa criação ficcional, a fim de desmascarar e desconstruir o sentido único, emanado de um certo imutável e hegemônico. Assim, Gilka Machado é esse “corpo estranho”, como afirma Carlos Drummond de Andrade, pois, ao insulto contra os dogmas sociais, ela prefere a valorização ostensiva do corpo feminino, não apenas como um objeto, mas também como um “objeto” de teorização do intelecto feminino.

Dessa maneira, os objetos de estudos, principalmente os escritores, podem ser lidos a partir da ideia de que “[...] não é o doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem”. (DELEUZE, 2006, p. 13-14). Tal posicionamento se assoma a possibilidade da literatura ser tomada como um empreendimento de saúde, ou seja, através das discursividades há autores que conseguem mover mundos, não afirmando centros, mas desconstruindo verdades e abrindo caminhos para outras leituras e interpretações. Assim, os traços podem ser os

mesmos, mas o caminho e a interpretação precisam passar pelo clivo da diferença, não abolindo as essências e as aparências, até porque isso é impossível. As dicotomias existem, quem precisa deslocar somos nós, a partir das leituras que fazemos dos nossos objetos culturais como um agenciamento político, instaurando o caos ao sistema proposto.

E é dessa maneira que Gilka constrói sua poética, segundo outras possibilidades do existir, como lugar do desejo borroso, mas também uma forma de redimir a vida, bem como o lugar de devir é o lugar da minoria.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34/Duas Cidades, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapeco: Argos, 2009.

AGUALUSA, José Eduardo. *Manual prático de levitação: (contos)*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. p. 28.

ALEIXO, Ricardo. *Modelos Vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

AMORA, Antonio Soares. *História da literatura brasileira*. 8. ed. São Paulo: Saraiva, 1974.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Gilka, a antecessora. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1980. Caderno B, ano 90, n. 254, p. 7. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_10/17815](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/17815)>. Acesso em: 25 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. Nosso Tempo. In: \_\_\_\_\_. *Poesia Completa*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ. 2010.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Antônio Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. *Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 464-478, 1995. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465/15035>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre Nada*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leila Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

\_\_\_\_\_. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

\_\_\_\_\_. A Morte do Autor. In: \_\_\_\_\_. *O Rumor da Língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: CHIAMPI, I. (Org.). *Fundadores da modernidade*. Tradução Maria Salete Bento Cicaroni. São Paulo: Ática, 1991. p. 102-119.  
BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BIBLIOTECA NACIONAL: *Acervo Digital/Periódico Fon-Fon*. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/fonfon/fonfon\\_anos.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_anos.htm)>. Acesso em: 05 fev. 2016.

\_\_\_\_\_: *Acervo Digital/Periódico O Malho*. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/O-malho/116300>>. Acesso em: 05 fev. 2016.

\_\_\_\_\_: *Hemeroteca Digital/pesquisa por local*. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=\[cache\]36630190086.DocLstX&pesq=Gilka%20Machado](http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=[cache]36630190086.DocLstX&pesq=Gilka%20Machado)>. Acesso em: 02 fev. 2016.

BIRMAN, Joel. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Editora 34, 1999.

\_\_\_\_\_. *Gramáticas do erotismo: a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláudia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOTA de 7 léguas: o grande polegar. *Jornal Pequeno*, Recife, ano 50, n. 150, 7 jul. 1949, p. 3. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/800643/80632>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

\_\_\_\_\_. *Razões práticas. Sobre a teoria da ação*. Tradução de Mariza Corrêa. 4. ed. Campinas: Papirus, 1996.

BRASIL. Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Poder Executivo, Brasília, DF, 08 ago. 2006. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm)>. Acesso em: 23 jan. 2016.

BRASIL. Lei nº 13.104, de 9 de março de 2015. Altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 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 nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos. *Diário Oficial da União*, Poder Executivo, Brasília, DF, 10 mar. 2015. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2015-2018/2015/Lei/L13104.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13104.htm)>. Acesso em: 25 jan. 2016.

BRASILEIRO, Antônio. *Da inutilidade da poesia*. 1. ed. Editora: EDUFBA, 2002.

BRITTO, Irene Lage de. *A lírica giliana: Eros e suas representações sociais*. 2009. 126 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010. Disponível em: <[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/7857/1/2009\\_IreneLagedeBritto.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/7857/1/2009_IreneLagedeBritto.pdf)>. Acesso em: 28 jan. 2016.

BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G.Ermakoff, 2007.  
BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CALCANHOTO, Adriana. *Fábrica de poemas*. Rio de Janeiro: Sony / BMG, 1994. 1CD. Versos de SALOMÃO (Fábrica de poema, 1994).

CAMPOS, Humberto de. Henrique Pongetti – “Camera lenta” – Paulo, Pongetti & Cia – Rio de Janeiro, 1980. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 05 jun. 1930. *Vida Literária*, ano 39, n. 10874, p. 2. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/089842\\_04/2262](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/2262)>. Acesso em: 25 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. *Diário secreto*. v. 2, Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1954.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1989.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é erotismo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Coleção Primeiros Passos).

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. v. 2, São Paulo: EDUSP, 2004.

CHACAL. Palavra corpo. In: \_\_\_\_\_. *A vida é curta pra ser pequena*. Rio de Janeiro: Frente, 2002. Disponível em: <<https://poemadodia.wordpress.com/category/chacal/>>. Acesso em: 25 mar. 2016.

CLAUDIA. Como receberam a vitória de Gilka Machado: três espíritos brilhantes da literatura feminina. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano 32, n. 1580, 01 abr. 1933, p. 6. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116300/78015>>. Acesso em: 26 jan. 2016.

“CARNE e Alma”: um novo livro de Gilka Machado (a maior poetisa do Brasil). *O Malho*, Rio de Janeiro, ano 33, n. 40, 08 mar. 1934, p. 18. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116300/79873>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

COELHO, Nelly. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paul: Escrituras, 2002.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, ano IX, n.11, p. 165-177, 2004.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*, São Paulo, n.84, p. 112-128, dez./fev. 2009/2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790/15608>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CORTINES, Júlia. *Versos; Vibrações*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2010. 194 p. (Coleção Austregésilo de Athayde). Disponível em: <[http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/caa-032-poesias\\_reunidas-julia\\_cortines-miolo-para\\_internet\\_1.pdf](http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/caa-032-poesias_reunidas-julia_cortines-miolo-para_internet_1.pdf)>. Acesso em: 23 jan. 2016.

COSTA, Ana Alice. *Gênero, poder e empoderamento das mulheres*. Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher – NEIM/UFBA, 2007. Disponível em: <[http://www.agende.org.br/docs/File/dados\\_pesquisas/feminismo/Empoderamento%20-%20Ana%20Alice.pdf](http://www.agende.org.br/docs/File/dados_pesquisas/feminismo/Empoderamento%20-%20Ana%20Alice.pdf)>. Acesso em: 25 fev. 2016.

COUTINHO, Afranio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante (Dir). *Enciclopédia da literatura brasileira*. São Paulo: Global; [Rio de Janeiro]: Fundação Biblioteca Nacional, 2001. v.II .

CULLER, Jonathan. *Sobre a Desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.

\_\_\_\_\_. *Teoria Literária: uma introdução*. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

CRYSTAES Partidos: poesias de D. Gilka Machado. *Município de Itu*, São Paulo, 28 out. 1917, n. 104, p. 1-3.

CUNHA, Helena Parente da. Os gêneros literários. In: \_\_\_\_\_. *Teoria Literária*. 3 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979, p. 97-106.

DALCASTAGNÈ, Regina. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. In: BESSE, Maria Graciete et al. (Org.). Dossier Monographique: La Littérature Brésilienne Contemporaine. Université Paris-Sorbonne: *Revista Iberic@l*. n. 2, p. 13-18, set. 2012. Disponível em: <<http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2012/03/002-03.pdf>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Gilka, a maldita. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 15, p. 117-129, 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/98599/97259>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

D'AVELLAR, Romeu. Horas Vagas. *Diário do Povo*, Alagoas, ano 2, n. 500, 15 jun. 1917, p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/215414/625>>. Acesso em: 10 fev. 2016.



DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: \_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1974. p. 259-271. (Estudos).

\_\_\_\_\_. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

\_\_\_\_\_. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. A literatura e a vida. In: \_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 11-16.

\_\_\_\_\_. *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muniz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. V.1. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: \_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 229-252.

DIAS, Júlio César Tavares; MENEZES, Jéssica Sabrina de Oliveira. Erotismo e (pu)dor: a poesia de Gilka Machado e Florbela Espanca. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n. 51, p. 161-174. Disponível em: <[http://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/54798/pdf\\_66](http://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/54798/pdf_66)>. Acesso em: 23 jan. 2016.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 2: teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 1995.

DUARTE, Constância Lima. Gênero e violência na literatura afro-brasileira. In DUARTE, Constância Lima et al. *Falas do outro: literatura, gênero, identidade*. Belo Horizonte: Nandyala. 2010, p. 229- 234.

DUQUE-ESTRADA, Osório. Registro Literario. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 32, n. 65, 17 mar. 1922, p. 6. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_04/14235](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/14235)>. Acesso em: 25 fev. 2016.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ESTADO d'Alma, por Gilka da Costa Machado. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1917. Notas Sociaes, ano 11, n. 25, p. 38. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/259063/27963>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

EURÍPIDES, *Medéia*. Tradução Miroel Silveira e Júnia Silveira Gonçalves. In: ÉSQUILO. Prometeu acorrentado/Ésquilo. Édipo Rei/Sófocles. Medéia/Eurípides. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Org.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia; Editora Universitária UFPB, 2005. p. 200-214.

\_\_\_\_\_. *Becos da memória*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

\_\_\_\_\_. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antonio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007. p. 16-21.

\_\_\_\_\_. Eu-Mulher. In: QUILOMBOJE (Org.). *Cadernos negros: Os melhores poemas*. São Paulo: Quilomboje, 2008, p.41.

FELICIDADE de Gilka Machado. *Beira-Mar*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 485, 26 out. 1935, p. 3. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/067822/4677>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

FERREIRA-PINTO, Cristina. A mulher e o cânon poético brasileiro: uma releitura de Gilka Machado. *Revista Interamericana de Bibliografía*, n. 1, 1998. Disponível em: <[http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib\\_1998-1/articulo6/articulo.aspx?culture=pt](http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1998-1/articulo6/articulo.aspx?culture=pt)>. Acesso em: 23 jan. 2016.

FERRÉZ, (Org). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FONTES, Nancy Rita Vieira. *Mulheres no umbral: representação literária da casa e da rua literatura baiana de autoria feminina*. 2005. 285 f. Tese (Doutorado em letras e Linguística) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, 2005.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. Tradução Maria Thereza das Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. 8 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

\_\_\_\_\_. A escrita de si. In: \_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. 11. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no College de France. Pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. Nietzsche, Freud e Marx. In: \_\_\_\_\_. *Nietzsche, Freud, Marx – Theatrum Philosophicum*. Tradução Jorge Lima Barreto São Paulo: Princípio, 1997. p. 13-27.

\_\_\_\_\_. *As Palavras e as Coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. A escrita de si. In: \_\_\_\_\_. *Ditos e escritos*. Vol V. Ética, sexualidade e política. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Austran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2004, p. 144-162.

\_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Tradução António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 6. ed. Lisboa: Nova Vega, 2006.

\_\_\_\_\_. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. O que é um autor? In: \_\_\_\_\_. *Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio: Forense Universitária, 2009.

FREUD, S. A dissolução do complexo de Édipo. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de J. Salomão, v. 19, Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 89-199. (Trabalho original publicado em 1924).

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GIL, Gilberto. Metáfora. In: \_\_\_\_\_. *Um banda um*. LP Elektra, 1982. Faixa 3, lado 1.

GOTLIB, Nádía Battella. Com dona Gilka Machado, Eros pede a palavra: poesia erótica feminina brasileira nos inícios do século XX. *Polímica: Revista de Crítica e Criação*, 1982, p. 46-47.

\_\_\_\_\_. Gilka Machado: a mulher e a poesia. In: DUARTE, L. C. (Org.) *Seminário Nacional Mulher e Literatura*, 5., 1993. Natal, Anais... Natal: UFRN, 1995. p.17-30.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografia do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUIMARÃES, Geni. Aviso. In: \_\_\_\_\_. *Da flor o afeto, da pedra o protesto*. Barra Bonita, SP: Ed. da Autora, 1981.

GUIRADO, M. *A análise institucional do discurso como analítica da subjetividade*. 1. ed. São Paulo: Annablume editora. 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro. DP&A, 2002.

HAMBURGER, M. A verdade da poesia. In: \_\_\_\_\_. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 35-61.

HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: o sistema das artes*. Tradução de Álvaro Ribeiro. 2ª. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

HOOKS, Bell. Intelectuais Negras. *Revista Estudos Feministas*, v. 3, n. 2, 1995, p. 454-478. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. Alisando o Nosso Cabelo. *Revista Gazeta de Cuba – Unión de escritores y Artista de Cuba*, jan./fev. de 2005. Tradução Lia Maria dos Santos. Disponível em: <<http://www.criola.org.br/mais/bell%20hooks%20-%20Alisando%20nosso%20cabelo.pdf>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. Mulheres Negras: moldando a teoria feminista. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 16, Brasília, jan./abr. 2015, p. 193-210. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n16/0103-3352-rbcpol-16-00193.pdf>>. Acesso em: 26 jan. 2016.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1995. Janeiro: Imago, 1992.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 6 ed. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

KLINGER, Diana. *Escritas de si e escritas do outro: autoficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea*. 2006. 204f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada. Curso de Pós-Graduação em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.poscritica.uneb.br/wp-content/uploads/2014/08/DIANA-KLINGER-ESCRITAS-DE-SI.pdf>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. 1994, p. 206-242.

LAZDAN, Alessandra Munhoz; REINA, Fábio Tadeu; MUZZETI, Luci Regina; RIBEIRO, Paulo Rennes Marçal. A dominação masculina de Pierre Bourdieu: críticas e reflexões a partir da psicologia analítica. *Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação*, v. 9, n. 2, p. 470-487, junho de 2014. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/iberoamericana/article/view/7050/5063>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

LEMINSKI, Paulo. Poesia: paixão da linguagem. In: CARDOSO, Sérgio (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LIMA, João. “Crystaes Partidos”. Versos de Gilka da Costa de M. Machado – Rio de Janeiro – 1915. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 26, n. 65, 05 mar. 1916, p. 10. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_03/33192](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_03/33192)>. Acesso em: 25 jan. 2016.

LIMEIRA, J. C. Diariamente. In: CONCEIÇÃO, BARBOSA (Org.). *Quilombo de Palavras*, 2000. p. 15.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOBO, Luiza. A literatura feminina na América Latina. *Revista Brasil de Literatura*, 1999. Disponível em: <<http://members.tripod.com/~lfilipe/LLobo.html>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. *Guia de escritoras da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006, p.126-132.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira (Org.). *O corpo educado – pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 4-24.

\_\_\_\_\_. Heteronormatividade e homofobia. In: JUNQUEIRA, Rogério Diniz (Org.). *Diversidade sexual na educação: problematizações sobre homofobia nas escolas*. Brasília: Ministério da Educação/UNESCO, 2009. v. 32. p. 85-93.

MACHADO, Gilka. *Crystaes partidos*. Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos, 1915.

\_\_\_\_\_. *A revelação dos perfumes (conferência)*. Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos, 1916.

\_\_\_\_\_. A mulher brasileira e o “voto feminino”. *Jornal Pequeno*, Recife, ano 19, n. 165, 18 jul. 1917, p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/800643/25176>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. *Estados de alma*. Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos, 1917.

\_\_\_\_\_. O Feminismo no Parlamento. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 04 jan. 1920, ano 2, n. 202, p. 3. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/110523\\_02/42](http://memoria.bn.br/DocReader/110523_02/42)>. Acesso em: 25 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. Conceitos Femininos. *O Combate*, São Paulo, ano 9, n. 2546, 04 dez. 1923, p. 3. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/830453/7230>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. *Mulher Nua*. Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos, 1922.

\_\_\_\_\_. *Meu glorioso pecado*. Rio de Janeiro: Almeida Torres & C., 1928.

\_\_\_\_\_. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

MARTINS, C. M.. *Onde está Gilka Machado?* In: IX SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA LITERATURA, 2012, Porto Alegre, Anais eletrônicos... Porto Alegre: EDIUCRS, 2012, p. 919-928. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/21.pdf>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

MAUL, Carlos. Um livro dionisyaco (ao redor da literatura feminina). *A.B.C.*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 96, 06 jan. 1917, p. 12. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/830267/1163>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

MAUL, Carlos. A Bailarina do Brasil. *A.B.C.*, Rio de Janeiro, ano 17, n. 829, 09 jun. 1934, p. 9. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/830267/14250>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

MENDES, Arnaldo. Este “portait-charge” representa as cinco primeiras poetisas classificadas em nosso concurso. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano 32, n. 1577, 11 mar. 1933, p. 23. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116300/77942>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 2001. 2.v.

MOMBAÇA, Jota. *Pode um cu mestiço falar?* Disponível em: <<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

MORAIS, Suzane. *Gilka Machado e os (des)caminhos da transgressão*. Cadernos do CNLF, v. 14, n. 2, t. 2. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/xiv\\_cnlf/tomo\\_2/completo\\_tomo\\_2.pdf](http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_2/completo_tomo_2.pdf)>. Acesso em: 25 out. 2015.

MOTT, Maria Lúcia de Barros. *Escritoras negras: resgatando a nossa história*. Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ, 1989. (Coleção Papéis Avulsos). Disponível em: <<http://cucamott.sites.uol.com.br/escritorasnegras.htm>>. Acesso em: 25 out. 2015.

MOURA, Ranielle Leal. *História das Revistas Brasileiras – informação e entretenimento*. In: *ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA*, 8, 2011, Guarapuava, Paraná. Anais ..., 2011. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/8o-encontro-2011-1/artigos/Historia%20das%20Revistas%20brasileiras%202013%20informacao%20e%20entretenimento.pdf/view>>. Acesso em: 25 out. 2015.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: Usos e Sentidos*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

NO REINO da psicanalyse: as indiscrepções de um boneco de molas. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano 33, n. 69, 27 set. 1934, p. 24-25. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116300/81117>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

NUNES, Fernanda Cardoso. *Nos domínios de Eros: o Simbolismo singular de Gilka Machado*. 2007. 134 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Ceará, UFC, Brasil, 2007. Disponível em: <[http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3431/1/2007\\_DIS\\_FCUNUNES.pdf](http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3431/1/2007_DIS_FCUNUNES.pdf)>. Acesso em: 23 jan. 2016.

9 POETAS novos do Brasil. *Festa*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, ago. 1934, p. 9. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/164526/339>>. Acesso em: 25 out. 2015.

O JULGAMENTO de Phrynéa. *A.B.C.*, Rio de Janeiro, ano 7, n. 336, 13 ago. 1921, p. 5. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/830267/5709>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

ORNELLAS, Sandro. Da autonomia à pós-autonomia: poesia como crítica do presente (notas de pesquisa). *Revista Landa*. Universidade Federal da Santa Catarina, Vol. 1, n. 2, 2013. Disponível em: <<http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/ed2/Sandro%20Ornellas.pdf>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

PAIXÃO, Sylvia. *A fala-a-menos: a repressão do desejo na poesia feminina*. 1. ed. Rio de Janeiro: Numen, 1991.

PALMEIRA, Francineide S. *Vozes femininas nos Cadernos Negros: representações de insurgência*. 2010. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/8355/1/Palmeira%2c%20Francineide%20Santos.pdf>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

PASSOS, Alexandre. Atravez da cultura de “Sublimação”. *Beira-Mar*, Rio de Janeiro, ano 17, n. 644, 24 jun. 1939, p. 4 e 8. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/067822/6760>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

PATEMAN, Carole. *O contrato sexual*. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1993.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982 (Coleção Logos).

\_\_\_\_\_. *A outra voz*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

\_\_\_\_\_. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEGORARO, Evandro; SOUZA, Juliano de. Concepção e imortalidade da alma em Platão. *Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, n 11, 2010, p. 18-59. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3713872>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: \_\_\_\_\_. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 100-110.

PHILLIPS Anne. Feminismo y democracia. In: \_\_\_\_\_. *Género y teoria democrática*. México: PUEG. 1996. p. 13-65.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. Tradução Raul Antelo. *Travessia Revista de Literatura*, Florianópolis, n. 33, ago./dez. 1996, p. 47-59. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/viewFile/16569/15126>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

POLETTI, Cristian. Teoria em ato: o que pode e o que aprende um corpo? *Educação e Pesquisa* - Revista da Faculdade de Educação da USP, São Paulo, v. 41, p. 1541-1552, dez., 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ep/v41nspe/1517-9702-ep-41-spe-1541.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2016.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2007, p. 11

PUCHEU, Alberto. Poesia, para que serve? In: \_\_\_\_\_. *Pelo colorido, para além do cinzento* (A literatura e seus entornos interventivos). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p. 219-222.

QUAL a maior das poetisas brasileiras? *O Malho*, Rio de Janeiro, ano 32, n. 1569, 14 jan. 1933, p. 21. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116300/77699>>. Acesso em: 23 out. 2016.

QUAL a maior das poetisas brasileiras? O que será a festa de consagração da vencedora. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano 32, n. 1573, 11 fev. 1933, p. 21. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116300/77820>>. Acesso em: 23 out. 2016.

QUAL a maior das poetisas brasileiras? *O Malho*, Rio de Janeiro, ano 32, n. 1578, 18 mar. 1933, p. 16-17. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116300/77967>>. Acesso em: 23 out. 2016.

RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuas, 2008. p. 112.

REINALDO, Renata G. *Feminismo transnacional e interseccionalidades: um caminho para a globalização contra-hegemônica*. In: *SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO*, 10, 2013, Florianópolis. Anais..., 2013. Disponível em: <[http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1386623820\\_ARQUIVO\\_RenataGuimaraesReynaldo.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1386623820_ARQUIVO_RenataGuimaraesReynaldo.pdf)>. Acesso em: 25 out. 2015.

REIS, Alice Casanova. A experiência estética sob um olhar fenomenológico. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 63, n. 1, p. 75-86. 2011. Disponível em: <<http://seer.psicologia.ufrj.br/index.php/abp/article/view/693/518>>. Acesso em: 10 de jan. 2016.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RESENDE, Beatriz. Imagens da exclusão. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 141, p. 21-38, 2000. Disponível em: <[http://www.geocities.ws/ail\\_br/imagensdaexclusao.htm](http://www.geocities.ws/ail_br/imagensdaexclusao.htm)>. Acesso em: 23 jan. 2016.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2006. p. 601.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

RUBIRA, Luís. *Nietzsche: do eterno retorno do mesmo à transvaloração de todos os valores*. 2008. 224 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-29102009-160946/pt-br.php>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

RUFINO, Alzira. Boletim de Ocorrência. In: \_\_\_\_\_. *Eu, Mulher Negra, Resisto*. Gráfica A Tribuna de Santos, 1988. Disponível em:



<[http://www.casadeculturadamulhernegra.org.br/alzira\\_poemas.htm](http://www.casadeculturadamulhernegra.org.br/alzira_poemas.htm)>. Acesso em: 10 de jan. 2016.

SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia. Letras, 2007.

SAFFIOTI, Heleieth. Ontogênese e filogênese do gênero: ordem patriarcal de gênero e a violência contra mulheres. *Série Estudos e Ensaio* – Ciências Sociais\FLACSO Brasil. Junho 2009. Disponível em: Disponível em:

<[http://www.flacso.org.br/portal/pdf/serie\\_estudos\\_ensaios/Heleieth\\_Saffioti.pdf](http://www.flacso.org.br/portal/pdf/serie_estudos_ensaios/Heleieth_Saffioti.pdf)>. Acesso em: 25 fev. 2016.

SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil - 1979-1981. (Cultura versus Arte). In: ANTELO, Raul (Org.). *Declínio da arte - ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas; Abralic, 1998. p. 11- 23.

SANTIAGO, Ana Rita. *Vozes literárias de escritoras negras*. Cruz das Almas, BA: UFRB, 2012.

SANTOS, Livia Maria Natália de Souza. *A pedagogia da ausência e outras ensinanças: Judith Grossmann e a cena da escrita*. 2004. 127 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/10815>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. Poéticas da Diferença: A representação de si na lírica afro-feminina. In: QUEIROZ, Amarino et al (Org.). *A Cor das Letras: Revista do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana*, n. 12, 2011, p. 105-124. Disponível em: <<http://www1.uefs.br/portal/arquivos/a-cor-das-letras-n.%2012-2011.pdf>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. Oxum Janaína. In: \_\_\_\_\_. *Água negra*. Salvador: EPP Publicações e Publicidade, 2011. p. 31.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é a subjetividade?* Tradução Estela dos Santos Abreu. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SCHUMAHER, S.; BRAZIL, E. vital (Org.). *Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p.249-250.

SILVA, Soraia Maria. *Poemadançando*: Gilka Machado e Eros Volúcia. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A Produção Social da Identidade e da Diferença. IN: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 73-102.

SIMÕES JR., Alvaro Santos. A poesia da Belle Époque brasileira na historiografia literária (1900-1922). In: PINHEIRO, Luís da Cunha; RODRIGUES, Maria Manuel Marques (Org.). *A Belle Époque Brasileira*, Lisboa, p. 21-30, dez. 2012. Disponível em:

<[http://www.lusosofia.net/textos/20130604-atas\\_belle\\_epoque.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/20130604-atas_belle_epoque.pdf)>. Acesso em: 10 de jan. 2016.

SOUSA, Cynthia Pereira. A evocação da entrada na escola. In: BUENO, Belmira Oliveira; CATANI, Denice Bárbara; SOUSA, Cynthia Pereira. *A vida e o ofício dos professores: formação contínua, autobiografia e pesquisa em colaboração*. São Paulo: escrituras, 1998. p. 31-44.

SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de pós-crítica: ensaios*. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007 (Coleção Obras em Dobras).

SOUSA FILHO, Alípio. Foucault: o cuidado de si e a liberdade ou a liberdade é uma agonística. In: ALBUQUERQUE JÚNIOR, D.M.; VEIGA NETO, A; SOUSA FILHO, Alípio (orgs). *Cartografias de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008. p. 13-26.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução Celeste A. Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STERZI, Eduardo. Da voz à letra. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 165-179, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v14n2/02.pdf>>. Acesso em: 25 de out. 2015.

STROMQUIST, Nelly. La búsqueda del empoderamiento: en qué puede contribuir el campo de la educación. In: LEON, Magdalena. *Poder y empoderamiento de las mujeres*. Bogotá: MT Editores, 1997. p. 118-149.

TORRES, Antonio. A poesia da Sra. Gilka da Costa Machado. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 maio 1916. Questões Litterarias, ano 41, n. 141, p. 2. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/103730\\_04/37956](http://memoria.bn.br/DocReader/103730_04/37956)>. Acesso em: 23 jan. 2016.

TREVISAN, Armindo. *Reflexões sobre a poesia*. Porto Alegre: InPress, 1993.

TRINIDAD, Cristina Teodoro. *Identificação étnico-racial na voz de crianças em espaços de educação infantil*. 2011. 222 f. Tese (Doutorado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <[http://www.sapientia.pucsp.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=12893](http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=12893)>. Acesso em: 23 jan. 2016.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento Abstrato. In: \_\_\_\_\_. *Variedades*. São Paulo: Iluminas, 199?.

VASCONCELOS JÚNIOR, G. A. Gilka Machado: corpo, verso e prosa. *Revista Brasileira* (Rio de Janeiro. 1941), v. 80, p. 115-128, 2014. Disponível em: <<http://www.machadodeassis.org.br/abl/media/RB80%20-%20A%20LITERATURA%20DE%20AUTORIA%20FEMININA.pdf>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

VIANNA, Cynthia Semíramis Machado. *O caso Eloá: análise da abordagem de feminicídio na mídia*. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 10., 2013, Florianópolis - SC, Anais eletrônicos... Florianópolis - SC – UFSC, 2013. Disponível em: <[http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1384968588\\_ARQUIVO\\_IsabellaTymburibaElian.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1384968588_ARQUIVO_IsabellaTymburibaElian.pdf)>. Acesso em: 23 jan. 2016.

VIEIRA, Ilka; ROCHA, Regina Coeli Rebelo. *Belas artes em família*: Gilka Machado, Rodolpho Machado, Eros Volússia e Amaury Menezes. 2015. Disponível em: <<http://expressaomulher-em.blogspot.com.br/2015/09/belas-artes-em-familia-gilka-machado.html>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

VOLÚSSIA, Eros. Eu e a dança. *Revista Continente Editorial*, Rio de Janeiro, 1983, p. 193.

WASELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa da Violência 2015: homicídio de mulheres no Brasil*. 1. ed. Brasília - DF- 2015. Disponível em: <[http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia\\_2015\\_mulheres.pdf](http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf)>. Acesso em: 23 jan. 2016.

WILLS Obregón, María Emma. *Feminismo y democracia: más allá de las viejas fronteras. Análisis Político*, n. 37, Bogotá: IEPRI, Universidad Nacional de Colombia, 1999. Disponível em: <<http://www.bdigital.unal.edu.co/40088/1/Feminismo%20y%20democracia.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

WISNIK, José Miguel. Drummond e o mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

ZANON, Maria Cecília. Fon-Fon! - Um registro da vida mundana no Rio de Janeiro da Belle Époque, *Revista Patrimônio e Memória*, UNESP-FCLAs-CEDAP, v. 1, n. 2, 2005, p. 18-30. Disponível em: <<http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/18/418>>. Acesso em: 25 dez. 2016.

ZARUR, Alziro. Três Gerações Gloriosas. *Fon-Fon: a revista feita para o lar*, Rio de Janeiro, ano 39, n. 6, 9 fev. 1946, p. 64-68. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/259063/118799>>. Acesso em: 22 dez. 2016.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. Tradução Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

**APÊNDICE A - Resumo das principais produções de Gilka Machado**

<b>Obra</b>	<b>Ano de publicação</b>	<b>Idade da autora</b>	<b>Contexto</b>
Falando à lua, Rosa e Sandálo.	1906	13	Feitos ainda no tempo de escola, os quais lhes renderam os três primeiros lugares do concurso de poesia realizado pelo jornal “A Imprensa”, assim como as primeiras críticas.
Criação do Partido Republicano Feminino	1910	17	Fez parte do grupo que fundou o Partido Republicano Feminino, como a primeira secretaria, juntamente com a Presidenta Leolinda de Figueiredo Daltro e a primeira-dama Orsina da Fonseca, cujo objetivo era mobilizar as mulheres na luta pelo direito ao voto.
Poemas esparsos	1912	19	Publicados na revista “A faceira”.
Crystaes partidos	1915	22	Esse primeiro livro seguirá uma rigorosa estruturação da obra, começando com o poema <i>Silêncio</i> , parte do nada original e termina com o poema <i>Invocação ao sono</i> , como se voltasse a ele mesmo. As imagens são solares que ao final do livro vão se obscurecendo (tendência noturna).
A Revelação dos Perfumes	1916	23	A conferência só foi publicada dois anos após a sua construção. A mesma tem por objetivo mostrar ao público como os perfumes podem revelar o estado psíquico de uma pessoa.
Estados de Alma	1917	24	É um livro aparentemente metafísico e com um gosto muito grande pelo corpo, através de uma alteridade erótica com imagens elásticas e úmidas, que renovará o desejo de mostrar o prazer “sem peias” e “sem disfarce”.
Poesias	1918	25	Reunião dos poemas dos dois primeiros livros publicados em 1915 e 1917.
Poesias esparsas	1922	29	Revista “Souza Cruz” (colaboradora desde 1918) e “Poesias” (reunião de “Crystaes partidos” e “Estados de Alma”)
Mulher nua	1922	29	Mesmo com o título que parece continuar com o erotismo de Estados de Alma, há uma tendência dos aspectos sombrios nos poemas, na melancolia acompanhados de um “Santo Pecado”.
Falecimento do marido, também poeta Rodolfo Machado	1923	30	A viuvez tornará a sua produção cada vez mais escassa, principalmente por ter que trabalhar como diarista na Estrada de Ferro Central do Brasil e a abrir pensão. Isso tudo influenciou na sua fase solitária e penosa.
“Para o Outro Eu”	1927	34	Colaborou na revista Festa ao lado de Cecília Meireles e Tasso da Silveira, assim como em outros periódicos da época.
Meu Glorioso Pecado	1928	35	Considerado pelos críticos, como o ponto alto do desejo feminino, com emprego de versos curtos, sem títulos, configurando muito mais como fragmentos de um diário, pelo tom confessional.
Carne e Alma	1931	38	Antologia poética de poemas já publicados.

Instituição do voto feminino e Publicação da antologia “Sonetos y Poemas de Gilka Machado”	1932	39	O voto feminino, principal reivindicação das primeiras feministas, só seria instituído no Brasil, através do novo código civil de 24 de fevereiro de 1932, aprovado por Getúlio Vargas. Essa antologia foi publicada em Cochabamba, Bolívia, com prefácio Antonio Capdeville.
A maior poetisa do Brasil	1933	40	Concurso promovido pela revista “O Malho”.
Sublimação	1938	45	Segue a linha do Meu Glorioso Pecado, mas com o enfoque no coletivo e social.
Meu Rosto	1947	54	Antologia poética de poemas já publicados.
Antologia da Literatura Brasileira Contemporânea	1950	57	Primeira série da Antologia da Poesia XXXVIII, publicado no periódico <i>Autores e Livros</i> , em junho. Além de trazer sete poemas de Gilka (Sandaló, Destino da Noite, Sensual, Olhos Perfidos, Espirituais, Íntimos e Lunar), também coloca uma pequena nota intitulada “Notícia sobre Gilka Machado”, com bibliografia e algumas fontes relacionadas a referida autora.
Velha Poesia	1965	72	Último livro da carreira, que não trouxe nada diferente do que já tinha feito, uma prova do envelhecimento da poesia e da poetisa.
Hélio, seu filho, morre num acidente de carro.	1976	83	No livro publicado em Velha Poesia (último poema do livro) – dedicado ao filho que havia falecido.
Poesias Completas	1978	85	A poetisa fez uma seleção pessoal dos livros: <i>Crystais Partidos</i> , <i>Estados de Alma</i> , <i>Mulher Nua</i> , <i>Meu Glorioso Pecado</i> e <i>Velha Poesia</i> .
Prêmio Machado de Assis	1979	86	Recebeu o Prêmio Machado de Assis, concedido pela Academia Brasileira de Letras.
Selo em homenagem ao centenário de Gilka Machado	1993	---	Selos homenageiam os cem anos de três autores: Gilka Machado, Mário de Andrade e Alceu Amoroso Lima. O lançamento foi feito no Complexo Cultural Cândido Mendes, no centro do Rio de Janeiro (TRIBUNA DA IMPRENSA, 1993, p. 2).
Ser Mulher	2001	---	Italo Moriconi publica pela editora Objetiva poemas de 59 autores, representantes das sete últimas fases de nossa poesia. Gilka Machado aparece como pré-modernista com o poema “Ser Mulher”, o primeiro brado da consciência feminina em nossa poesia.

Fonte: elaboração própria (2016).

**APÊNDICE B** – As principais ocorrências com o nome de Gilka Machado, no período compreendido de 1900 a 2009, a partir do quantitativo de 15 ocorrências, na Biblioteca Nacional Digital.

**Quadro 2** – Periódicos com maior número de ocorrências no período entre 1900 a 1909:

Fon-Fon	125
O Malho	92
Gazeta de Notícias	20
Jornal de Recife	17
Jornal do Commercio	16
Pequeno Jornal - Jornal Pequeno	15

Fonte: elaboração própria com dados extraídos da Biblioteca Nacional Digital (2016).

**Quadro 3** – Periódicos com maior número de ocorrências no período entre 1910 a 1919:

Fon-Fon	125
O Malho	92
O Paiz	27
A Epoca	24
Gazeta de Notícias	20
O Imparcial	19
Pacotilha	17
Jornal de Recife	17
Jornal do Commercio	16
A Rua	16
Pequeno Jornal - Jornal Pequeno	15

Fonte: elaboração própria com dados extraídos da Biblioteca Nacional Digital (2016).

**Quadro 4** – Periódicos com maior número de ocorrências no período entre 1920 a 1929:

Fon-Fon	125
O Malho	92
Jornal do Brasil	54
O Paiz	49
Correio da Manhã	48
O Jornal	44
Gazeta de Notícias	43
Beira-Mar	37
A Manhã	34
O Imparcial	27
O Dia	23
A Noite	23
A Batalha	21
Pacotilha	17
Jornal de Recife	17
Jornal do Commercio	16
A Rua	16
Pequeno Jornal - Jornal Pequeno	15

Fonte: elaboração própria com dados extraídos da Biblioteca Nacional Digital (2016).

**Quadro 5** – Periódicos com maior número de ocorrências no período entre 1930 a 1939:

Fon-Fon	125
Diario de Noticias	104
Correio da Manhã	98
O Malho	92
Jornal do Brasil	72
Diario Carioca	63
O Jornal	62
A Noite	42
Gazeta de Notícias	40
Beira-Mar	37
A Manhã	34
O Radical	32
Carioca	24
O Dia	23
A Batalha	21
A Nação	20
Diario da Noite	18
Pacotilha	17
Jornal de Recife	17
Revista da Semana	16
Jornal do Commercio	16
O Paiz	15
Pequeno Jornal - Jornal Pequeno	15

Fonte: elaboração própria com dados extraídos da Biblioteca Nacional Digital (2016).

**Quadro 6** – Periódicos com maior número de ocorrências no período entre 1940 a 1949:

Fon-Fon	125
O Malho	92
Beira-Mar	37
A Manhã	34
O Radical	32
A Noite	29
Correio da Manhã	27
Diario de Noticias	25
Carioca	24
Revista da Semana	23
O Dia	23
Gazeta de Notícias	21
A Batalha	21
Tribuna da Imprensa	16
Jornal do Commercio	16
Pequeno Jornal - Jornal Pequeno	15

Fonte: elaboração própria com dados extraídos da Biblioteca Nacional Digital (2016).

**Quadro 7** – Periódicos com maior número de ocorrências no período entre 1950 a 1959:

Fon-Fon	125
O Malho	92

Correio da Manhã	41
Beira-Mar	37
Diario de Noticias	34
A Manhã	34
Carioca	24
O Dia	23
Tribuna da Imprensa	16
Jornal do Commercio	16
Pequeno Jornal - Jornal Pequeno	15

Fonte: elaboração própria com dados extraídos da Biblioteca Nacional Digital (2016).

**Quadro 8** – Periódicos com maior número de ocorrências no período entre 1960 a 1969:

Correio da Manhã	32
O Dia	23
Tribuna da Imprensa	20
Jornal do Commercio	16
Diario de Noticias	15

Fonte: elaboração própria com dados extraídos da Biblioteca Nacional Digital (2016).

**Quadro 9** – Periódicos com maior número de ocorrências no período entre 1970 a 1979:

Tribuna da Imprensa	25
Jornal do Brasil	23
O Dia	23
Jornal do Commercio	16

Fonte: elaboração própria com dados extraídos da Biblioteca Nacional Digital (2016).

**Quadro 10** – Periódicos com maior número de ocorrências no período entre 1980 a 1989:

Correio da Manhã	41
Jornal do Brasil	29

Fonte: elaboração própria com dados extraídos da Biblioteca Nacional Digital (2016).

**Quadro 11** – Periódicos com maior número de ocorrências no período entre 1990 a 1999:

Jornal do Brasil	99
------------------	----

Fonte: elaboração própria com dados extraídos da Biblioteca Nacional Digital (2016).

**Quadro 12** – Periódicos com maior número de ocorrências no período entre 2000 a 2009:

Jornal do Brasil	90
------------------	----

Fonte: elaboração própria com dados extraídos da Biblioteca Nacional Digital (2016).