

**ESCRITA, GÊNERO E CORPO: A POESIA DE GILKA MACHADO*****WRITING, GENDER AND BODY: GILKA MACHADO'S POETRY*****Suzane Silveira<sup>1</sup>**

**RESUMO:** Este trabalho tem por objetivo analisar a contribuição literária da escritora Gilka Machado para o redimensionamento das formas de expressão em poesia, uma vez que a sua poética propõe novos olhares e imagens para a (auto)representação da mulher na literatura através do questionamento da representação do feminino. Através do estudo de alguns poemas, procuramos apontar questões relacionadas à autoria feminina em diálogo com as críticas feministas norte-americanas Sandra Gilbert e Susan Gubar no texto “Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria” (2017), bem como investigar a formação de um imaginário poético na obra giliana que busca uma matrilinearidade e a superação dos moldes hierarquizantes de gênero.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia. Gênero. Corpo. Gilka Machado.

**ABSTRACT:** This paper aims to analyze Gilka Machado's the literary contribution to the resizing of poetic forms of expression., once her poetry proposes new looks and imagens to the (auto)representation of woman in literature through the questioning of feminine representation. After studying some of her poems, we might point out questions related to feminine authorship in dialog with the critics Sandra Gilbert and Susan Gubar in the text “Infection in the sentence: the woman writer and the anxiety of authorship” (2017), as well as investigate the formation of a poetic imaginary in Gilka's work that searches for a matrilinearity and the overcoming of hierarchical genre patterns.

**KEYWORDS:** Poetry. Gender. Body. Gilka Machado.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras pelo Programa de pós-graduação em Letras, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - URFJ.

## INTRODUÇÃO

*E , quando a rima soar, vaidosa sentirás  
Percutir no seu ser, que pela Arte palpita,  
O sonoro rumor do choque dos cristais.*  
(MACHADO, 1991, p. 19)

Com o seu livro *Cristais Partidos*, publicado em 1915, Gilka Machado provocou sentimentos simultâneos de admiração e fúria, dividindo as opiniões dos representantes do meio literário e dos apreciadores de poesia da sociedade carioca de início do século XX. Tal furor deveu-se não só ao conteúdo erótico dos versos, mas, sobretudo, ao questionamento direto e indireto do lugar da mulher em uma sociedade que a incapacitava intelectualmente, privando-a dos meios efetivos de seu livre desenvolvimento criativo e artístico. Esse tema estava mais do que evidente naquele tempo em que se formavam práticas coletivas de mulheres reivindicando direitos sociais e políticos, como a prerrogativa ao voto e o pleno acesso à educação e ao trabalho. Um desses movimentos de luta pela cidadania feminina foi o registro, em 1910, da primeira sociedade civil brasileira composta exclusivamente por mulheres - o Partido Republicano Feminino, do qual Gilka Machado fez parte, assumindo o posto de primeira secretária.

A opinião pública e a dos críticos literários então se dividiram, cada um apresentando os seus argumentos a favor ou contra o livro *Cristais Partidos*, mas, conforme aponta Nádia Batella Gotlib em seu texto “Com Gilka Machado, Eros pede a palavra” (2016), o consenso a que a maioria dos pareceres críticos pareceu chegar foi a urgência de se separar a vida e a imagem da escritora Gilka Machado da voz poética presente em seus poemas, entendendo que essa dissociação preservaria a integridade moral da artista:

Mesmo a crítica favorável, que reconhecia valores na sua produção poética, fazia questão de distinguir, cuidadosamente, num habilidoso recurso de defesa moral, as duas mulheres: a da realidade da poesia e a da realidade da vida. Na maioria dos críticos, há o reconhecimento da *ousadia*, que gerou *escândalo*, após o que seu nome foi esquecido; e, paralelamente, a preocupação de inocentá-la de uma *sensualidade pecadora* (GOTLIB, 2016).

É claro que essa necessidade tinha por base as desigualdades sociais de gênero e evidencia uma realidade histórica impressionante da sociedade carioca da *belle époque*, que transparece na análise do crítico José Oiticica (que assinava então sob o pseudônimo de G.B.) em crônica sobre o primeiro livro de Gilka Machado, publicada no periódico *Correio da Manhã* em fevereiro de 1916. Na crítica de Oiticica, apesar de ressaltar as qualidades artísticas, segundo ele louváveis de *Cristais Partidos*, afirma que o livro não é uma leitura recomendada para “moças” e se configura, em sua opinião, como um sintoma maléfico da falta de educação religiosa das meninas. Com isso, relata, como consequência da ausência de um ensino cristão o suicídio de adolescentes que, segundo o seu relato, alarmava pelo número de casos, preocupando as mães da época:

O livro de D. Gilka Machado é a revelação de uma belíssima artista, de uma poetisa de primeira ordem. Pena é que seja, ao lado disso, um triste sintoma destes tempos. Vê-se que a falta de educação religiosa está a produzir outros frutos além do suicídio de adolescentes cansadas do sofrimento de quatorze ou quinze anos de vida, ao lado de bonecas e de papás. O conde Affonso Celso, em carta recentemente publicada, com grande calor aplaudiu a autora dos *Cristais Partidos*, felicitando-a pelo seu triunfo. As mães que com tanta razão confiam na opinião do eminente escritor católico devem ficar sabendo que ele só considerou o livro como obra de arte. Como obra de arte é realmente um triunfo. Mas não é uma leitura para meninas. (OITICICA, 1916, p.05)

Seriam os casos de suicídio das adolescentes relatados pelo crítico um sintoma não da falta de educação religiosa, mas do adoecimento mental de jovens que se veem presas em uma sociedade imobilizadora, como nos apontam Sandra Gilbert e Susan Gubar em seu texto “Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria” (2017, p. 203-204) em relação à produção das escritoras do século XIX? Nele, as críticas literárias norte-americanas destrincham as consequências maléficas para a sanidade mental, e até mesmo física, das mulheres por conta da obrigatoriedade de (sobre)viver em uma sociedade que as adverte de que serão monstros se não se comportarem como anjos.

Esse receio de José Oiticica em relação à autonomia e à capacidade intelectual femininas tem como pano de fundo o pensamento misógino

amplamente propagado no século XIX, e reverberado muitas vezes por um discurso médico, que pregava que muita instrução poderia ser perigoso para a mulher, levando-a à histeria, à loucura e até à morte.

“(...) para as mulheres, a cultura patriarcal pressupôs desde sempre que o exercício mental teria consequências terríveis. Em 1645, John Winthrop, o governador de Massachusetts Bay Colony, escreveu em seu diário que Anne Hopkins ‘cedeu a uma enfermidade triste, a perda de seu entendimento e razão, desenvolvida ao longo de vários anos, desde que ela se entregou completamente à leitura e à escrita, tendo escrito muitos livros’, acrescentando que ‘se ela tivesse se dedicado a seus afazeres domésticos e a estas coisas que convêm a uma mulher, teria conservado a razão’” (GILBERT E GUBAR, 2017, p. 202)

Esse fato é corroborado pelas autoras quando citam uma passagem do livro de Wendy Martin datada do século XIX, a qual evidencia que o temor em relação à mulher intelectual era tão grande que era registrado nos anais médicos como fenômeno que desafiava a natureza: “Uma mulher pensante era considerada uma ruptura tal da natureza que um doutor de Harvard reportou que, durante sua autópsia de uma graduada de Radcliffe, descobriu que o útero dela havia encolhido para o tamanho de uma ervilha” (GILBERT E GUBAR, 2017, p. 203). Esse posicionamento preconceituoso contra a mulher intelectual gera, como efeito, segundo Gilbert e Gubar, uma ansiedade nas escritoras que seria exacerbada, segundo elas, pelo fato de não poderem confrontar um autor predecessor homem “de igual para igual” uma vez que muitos aspectos da poesia parecem partir de um ponto de vista masculino e poderiam impedir a mulher de “gerar” arte, como a própria concepção de musa: “Essa ansiedade é naturalmente exacerbada por seu medo de não apenas não poder lutar contra um predecessor nos termos ‘dele’ e vencer, mas de não poder ‘gerar’ arte desde o corpo (feminino) da musa” (2017, p. 193).

As nove Musas (Calíope, Clío, Erato, Euterpe, Melpômene, Polímnia, Tália, Urânia e Terpsícore) eram, na mitologia grega, as entidades divinas que inspiravam cada qual uma arte diferente nos humanos - matriz para a noção de musa da poesia ocidental. A questão é que, na prática, dentro dessa concepção, a figura feminina serviu, durante um longo tempo, apenas como inspiração para os homens, pois eram estes que possuíam os meios de produzir arte enquanto as mulheres, as silenciosas criaturas observadas, eram os temas das criações.

Em relação a Safo de Lesbos (630 a.c.-580 a.c.), que é a única exceção de autoria feminina dentro da tradição clássica grega, a fim de resolver esse “paradoxo” convencionou-se chamá-la pela contraditória alcunha de “a décima musa”, como podemos notar no famoso epigrama de Platão: “Dizem que há nove musas, que falta de memória! Esqueceram a décima, Safo de Lesbos” (TAVARES, 2017).

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

No Brasil do final do século XIX, esse ideal de musa foi retomado fortemente pela escola parnasiana, que buscava recuperar elementos da poesia grega clássica. E, nessa retomada de estilo de escrita, o conceito de musa foi utilizado por muitos críticos como modelo de mulher: uma estátua muda e impassível, responsável por provocar nos homens poetas deliciosos e destruidores sentimentos. Essa visão equivocada foi inacreditavelmente utilizada, como demonstra Nádia Gotlib em seu elucidativo texto (2016), para defender a posição de que a poesia era uma atribuição masculina e quando, raras vezes se manifestavam “espíritos ardentes de escritoras”, estas deveriam escrever *como se fossem homens*. Como aponta Nádia, para sustentar essa tese o crítico e escritor gaúcho Leal de Sousa utilizou como exemplo a poeta parnasiana Francisca Júlia (1871-1920), a qual gozava de prestígio nos meios literários do início do século XX. Na sua análise, a poesia “ máscula ” de Francisca Júlia era o exemplo de produção superior das mulheres por não apresentar nenhum vestígio do feminino nos seus poemas, muito menos em sua voz poética.

Para o poeta gaúcho Leal de Sousa, que reúne três conferências com o título geral de *A mulher na poesia brasileira*, publicado em 1918, a “musa” suprema, pelo menos a que merece destaque neste desfile feminino, é a poetisa Francisca Júlia, a boa parnasiana. E por quê? É ela a “lapidária exacta das *Esfinges*, submissa às rigorosas leis científicas da arte” que “engasta na transparente correção da límpida frase metrificada, a riqueza vernacula das aureas rimas insubstituíveis”. (Sousa, 1918: 75) E os versos são “recortados em rijo vigor marmoreo”. (Sousa, 1918: 75) O Autor seleciona, naturalmente, o poema “Musa impassível” para definir o seu valor enquanto escritora-mulher especificando o que aí aparece de feminino. E o que seria? Nada. (GOTLIB, 2016)

É claro que o poeta gaúcho associa o sujeito lírico a um ponto de vista masculino, enfatizando que a poeta parnasiana imaginou a sua poesia *como um homem o faria*, ao criar as suas esfinges e estátuas, “submissa” às regras gerais da tradição clássica que utilizava o ideal das musas impassíveis, o qual Leal de Sousa associa igualmente como motivo para poetas homens. Assim, contanto que uma escritora não se deixe levar por seu ser feminino, ou seja, um ponto de vista a partir da mulher (questionamento do seu lugar na sociedade, seus sentimentos, seu corpo), ela pode fazer parte do grupo seletivo de mulheres que receberam a “benevolência” de serem aceitas pelos poetas homens, com ressalvas - nada de rebeldias.

Nada, nos másculos versos de FRANCISCA JÚLIA, denuncia a mulher. Diante de Venus, é a de um homem a sua atitude. Dirigindo-se a um poeta ou falando a um artista, exalta-se o espírito ardente da escritora, porém a carne da mulher não pulsa. Na composição *De volta da guerra*, ella imagina ser um annoso veterano mutilado, mas em nenhuma allude à sua condição feminina.” (SOUSA, 1918, p. 78 *apud* GOTLIB, 2016)

Por esse motivo que, ao analisar a poesia de Gilka Machado e se defrontar com uma escrita identificada com o feminino, Leal de Sousa tenta, sarcasticamente, desqualificar a sua obra justamente com aquilo que a exalta: ela escreve a partir de suas experiências como mulher. Ele até identifica uma revolta social em sua poesia, mas, em seu conservadorismo, credita essa indignação aos “monótonos cenários prosaicos” e ao “amor convencional”, como se a denúncia em sua escrita do lugar restrito da mulher na sociedade se limitasse ao tédio de uma “vida feminina”.

Gilka da Costa Machado, cantando com uma poderosa voz cheia de imprevistos accents nunca dantes escutados, accende na delicada volupia dos seus poemas, convulsivamente carinhosa, as energicas chammias das revoltas supremas: revoltas sociaes da mulher ferida pela organização iniqua do mundo; revoltas estheticas da artista desgostosa dos monotonos scenarios prosaicos; revoltas sentimentaes do coração limitado a um círculo de amor convencional; revoltas audazes do espirito ebrio e sedento de liberdade! (SOUSA, 1918, p. 78 *apud* GOTLIB, 2016)

O crítico termina o seu texto lamentando, através de um discurso irônico, a liberdade recém-vislumbrada pelas mulheres através da luta pelo voto, vista

por ele como “hábitos liberais”, no que reafirma veementemente a sua opinião de que o papel máximo da mulher é servir de inspiração para os poetas homens:

Em todas as profissões, o homem soffre a concorrência d’aquelle a quem dera, com a magnanimidade ingenua de um macaco hypnothisado, uma costella desnecessaria. Os habitos liberaes invadem os lares. Partido o altar de Deus, abalado o throno do rei, infirme o lar da familia, vacillante a terra inteira - só a mulher é capaz de produzir no poeta a fecunda emotividade propulsora da superior idealisação esthetica. (SOUSA, 1918, p. 95-101 *apud* GOTLIB, 2016)

Gilka Machado em seu livro de estreia parece responder literariamente a essa visão hipócrita de um suposto modelo de escrita para mulheres que tem que se parecer como homens para serem aceitas ou vistas como “sérias”; em vez disso, no poema que abre *Cristais Partidos*, a voz poética feminina giliana evoca a musa não para inspirá-la a escrever ou para contemplá-la, mas para produzirem *juntas*, cada uma compondo os seus versos, o trabalho poético: “No tórculo da forma o alvo cristal do Sonho,/ Ó Musa, vamos polir, em faina singular:/ os versos que compões, os versos que componho,/ virão estrofes de ouro após emoldurar”. Essa convocação fica expressa pelo verbo “vamos” enfatizando as duas influências estéticas que permeiam o livro: a parnasiana “no tórculo da forma” e a simbolista “o alvo cristal do Sonho”. O primeiro verso também denota esforço de escrita na palavra “tórculo” e de imaginação no vocábulo “Sonho”.

Na segunda estrofe do poema, a voz poética fala com a musa como se falasse a uma jovem amiga escritora, ainda inexperiente e tímida, iniciando no ofício da escrita, aconselhando-a a abandonar o seu jeito acanhado, triste e submisso para que empregue a sua “perfeição”, ou a sua criatividade e inteligência, na “artística empresa” do fazer poético: “Para sempre abandona esse teu ar bisonho,/ esse teu taciturno, esse teu simples ar;/ a perfeição de que dispões e de que disponho,/ nesta artística empresa, é mister empregar”. Nesse sentido, parece falar com todas as mulheres que estão se lançando como escritoras, sendo o livro *Cristais Partidos* também a primeira publicação de Gilka Machado e seu lançamento ruidoso no mundo das letras.

Na terceira estrofe, é apresentada a imagem do cristal como espelho (signo que está presente no título do livro e que reaparece posteriormente em

outros poemas) que reflete duas imagens geralmente atribuídas à mulher - uma feição demoníaca e trágica e o símbolo da beleza infinita: “Seja espelho o cristal e, em seu todo, reflita/ a trágica feição que o mal consigo traz/ e o infinito esplendor da beleza infinita”. Essas duas facetas remontam à personagem de conto de fadas da Rainha, madrasta da Branca de Neve, que se mira continuamente no espelho, indagando-o se é a mais bela e transformando-se em trágica escrava de seu desejo de beleza infinita (como as meninas anoréxicas da atualidade, conforme apontam Gilbert e Gubar).

Essa caracterização de mulher-demônio é ainda explorada pelas críticas literárias na leitura de um poema de Anne Sexton, relacionando-a às sapatilhas da Rainha, os sapatos da arte, ou os sapatos vermelhos passados furtivamente de mulher para mulher. No poema de Gilka, há a sensação de que o sujeito lírico calça esses sapatos vermelhos da arte, percebendo o desconforto das imagens apresentadas para representar a mulher. Outra leitura levaria à caracterização desse “mal trágico” como uma referência ao caso bíblico de Eva e o pecado original, bem como o verso “infinito esplendor da beleza infinita” corresponderia ao questionamento da caracterização histórica, literária e pictórica, da mulher sempre como um objeto a ser contemplado.

Na quarta e última estrofe, porém, a voz poética se dirige à musa (ou às escritoras) avisando de que ela se sentirá envaidecida quando “a rima soar”, ou seja com a sua obra pronta, e sentirá os efeitos no ser (na autoimagem) que palpita pela Arte (que produz arte) o som dos cristais se partindo em uma referência à estrofe anterior em que o cristal simbolizava espelho. Assim, os cristais a que se refere o último verso são as imagens femininas da estrofe anterior, da mulher signo do mal e da mulher-objeto, reflexos dos cristais-espelhos da história, que se partirão com o soar da rima ou com a escrita das mulheres. De acordo com o final do poema, o choque dos cristais será sentido em todo o ser repentinamente envaidecido da musa (já que na segunda estrofe ela foi caracterizada com um ar bisonho, taciturno e simples) e será sonoro esse rumor dos cristais se partindo como uma reverberação da recusa e da luta contra as imagens femininas aprisionadoras para as futuras gerações de mulheres - uma revolução empreendida pelas escritoras precursoras que

ousaram escrever e colocar o que pensavam. E foi, de fato, sonora a repercussão do livro *Cristais Partidos* na época de sua publicação fazendo sentir os seus ecos na produção de outras escritoras do século XX até hoje, a respeito da “luta pelos direitos de acesso à inclusão do prazer erótico na poesia feminina brasileira” (GOTLIB, 2016).

A partir dessa análise, podemos questionar a credibilidade creditada a Francisca Júlia no círculo literário da época não pela inegável qualidade de seu trabalho, mas por ela ser vista como uma poeta de escrita “ máscula ” e sua inserção no grupo de poetas, como apontou Leal de Sousa, vista como excepcional por esse motivo e usada em comparação a outras escritoras como modelo de escrita. Gilka, porém, oferece um outro modo de escrever que parte de um corpo feminino, apresentando os seus gostos e inquietações, na qual, para espanto do pudor da sociedade carioca da época, uma voz poética faz emergir dos porões do silêncio do tabu sexual as ansiedades eróticas das mulheres por tanto tempo reprimidas, conforme aponta Nádia Gotlib:

Se é intensa esta experiência de Gilka Machado, como poetisa e mulher reivindicadora, há tantas 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 (...) Já fizera emergir dos porões, no entanto, um dos monstros proibidos: o modo de representação da ansiedade erótica que delineia um projeto novo (...) (GOTLIB, 2016)

O ponto central da importância de *Cristais Partidos* naquele contexto histórico-social, em meio a movimentos de defesa de maior representatividade social da mulher, é a apresentação de uma poesia na qual as mulheres poderiam, finalmente, se mirar não como objeto de contemplação ou de especulação, mas como sujeito do discurso e de seu desejo sexual. Esse novo projeto estético, evidenciado pelo próprio poema que abre o livro conforme demonstramos, que questiona o lugar da mulher na sociedade e sua representação inferiorizada, é discutido no poema “Ânsia de Azul” (que consta no mesmo livro) que, não por acaso, é dedicado a Francisca Júlia. No poema, a voz poética expõe a sua revolta com a posição rebaixada da mulher em uma

sociedade que a aprisiona e a imobiliza. Podemos entender esse endereçamento como forma de conexão a uma das poucas predecessoras que lograram êxito dentro daquela sociedade em uma busca por referências maternas, conforme apontam Gilbert e Gubar:

Ademais, frequentemente ela [escritora] só pode entrar em uma luta se procurar ativamente por uma precursora que, longe de representar uma força ameaçadora a ser morta ou negada, prova, por seu exemplo, que uma revolta contra a autoridade literária patriarcal é possível (GILBERT E GUBAR, 2017, p. 194).

Apesar do seu estilo de poesia, Francisca Júlia por ser quem é - uma escritora de sucesso - já representa uma revolta contra a hegemonia patriarcal e um exemplo para outras mulheres de que é possível ser escritora. Em “Ânsia de Azul” parece haver uma compreensão da limitação a que as escritoras anteriores se viam obrigadas para serem aceitas e o sujeito lírico vai além: grita a sua indignação, como se a voz poética dissesse tudo aquilo que as suas predecessoras não puderam dizer. O início do poema apresenta um cenário primaveril de manhãs azuis de muita luz solar em que aves, entoando cantos de libertação, invadem o espaço aéreo e, metaforicamente, a mente do sujeito lírico, retomando a imagem da ave associada à imaginação poética. A vastidão da paisagem faz com que a voz poética deseje a infinita liberdade que vislumbra nos elementos da natureza. O sol tem lugar privilegiado nessa cena lúdica, derramando sobre todas as coisas uma luz radiante, multicolor e sugestiva: “À vossa cor sublime, sugestiva, / onde há dedos de luz levemente a acenar, / por invencível sugestão cativa, / a alma das coisas sobe e flutua pelo ar” (MACHADO, 1991, p. 24). Em comparação com a amplitude da paisagem natural, o sujeito lírico se depara com a sua condição pobre, pequena, dentro de uma sociedade que vigia e julga a todos, defendendo “bons costumes” de castidade e pureza quando, na verdade, é corrupta e hipócrita: “E que gozo sentir-me em plena liberdade, / longe do jugo atroz dos homens e da ronda / da velha Sociedade / - a messalina hedionda / que, da vida no eterno carnaval, / se exhibe fantasiada de vestal” (*Idem*).

A voz poética prefere o autoexílio na natureza, caracterizada como “festa sacra de luz” enquanto a sociedade, em oposição, é tida como corrompida e

depravada. Ao contemplar a vivacidade da natureza, o sujeito lírico medita sobre o seu próprio ser e flagra uma “alma tolhida” e um “corpo exausto e abjeto” de tanto ter de se acostumar a ser, na vida, um simples objeto:

Esta alma que carrego amarrada, tolhida,  
Num corpo exausto e abjeto,  
Há tanto acostumado a pertencer à vida  
Como um traste qualquer, como um simples objeto,  
Sem gozo, sem conforto,  
E indiferente como um corpo morto;  
Esta alma, acostumada a andar de rastos;  
(MACHADO, 1991, p. 25)

Irrompe, assim, um desejo no sujeito lírico de sair de si mesmo, em um movimento de transmutação em um animal livre (um potro). Interessante notar que a voz poética feminina identifica os seus gestos humanos como já animalizados (humanizada lesma), resultado da imobilização social de um gênero: “E analisando então os meus movimentos/ indecisos e lentos,/ de humanizada lesma,/ toma-me a sensação de fugir de mim mesma,/ de meu ser tornar noutro,/ e sair, a correr, qual desenfreado potro,/ por estes campos/ escamos” (MACHADO, 1991, p. 25-26). A voz poética explode em um lamento e um clamor contra a injustiça social a que as mulheres estão sujeitas, vendo-se como a emparedada de um sexo, assim como o sujeito lírico no livro *Evocações* (1898) de João da Cruz e Sousa bradou ser o emparedado de uma raça: “De que me vale viver/ trazendo, assim, emparedado o ser?” (*Idem*, p. 26). Desse modo, identifica a casa, que a disseram ser um lar, como uma terrível prisão (ergástulo), em que tem as ideias agrilhoadas e aprisionado o corpo na inércia a que o submetem os preceitos sociais. Termina por maldizer a representação até então nula da mulher e se volta para o desejo por liberdade, de poder voar, como uma ave, acima das podridões terrenas, saciando-se de espaço e de luz.

Pensar e, de contínuo, agrilhoar as ideias,  
Dos preceitos sociais nas torpes ferrepeias;  
Ter ímpetos de voar,  
Porém permanecer no ergástulo do lar (...)  
Aves!  
Quem me dera ter asas,

Para acima pairar das coisas rasas,  
Das podridões terrenas,  
E sair, como vós, ruflando no ar as penas,  
E saciar-me de espaço, e saciar-me de luz,  
Nestas manhãs tão suaves,  
Nestas manhãs azuis, liricamente azuis!...  
(MACHADO, 1991, p. 26)

Como apontamos anteriormente, a imaginação poética e a autoria feminina aparecem relacionadas, conforme podemos ver também no poema “Ser Mulher...” (presente em *Cristais Partidos*) em que a voz poética identifica a subjetividade feminina à águia que, dentro das espécies de aves de rapina, é aquela que apresenta o maior porte e a melhor acuidade visual, estando, entretanto, presa pelos preceitos sociais.

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...

Ser mulher, desejar outra alma pura e alada  
Para poder, com ela, o infinito transpor;  
Sentir a vida triste, insípida, 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 ideais...

Ser mulher, e, oh! atroz, tantálica tristeza!  
Ficar na vida qual águia inerte, presa  
Nos pesados grilhões dos preceitos sociais!  
(MACHADO, 1991, p. 106)

No poema, a águia aparece ligada à mulher por ideias de espiritualidade e liberdade (“alma pura e alada”; “altívola escalada”; “desejado surto”) estando, entretanto, atada aos pesados grilhões das convenções sociais. O último terceto de “Ser Mulher...” denota a sensação de aprisionamento através da aliteração do fonema /p/ e da assonância das vogais fechadas /ê/ e /ô/ presentes mais fortemente nos dois últimos versos: “ficar na vida qual uma águia inerte, presa/ nos pesados grilhões dos preceitos sociais” (MACHADO, 1991, p. 106). A referência que aparece no primeiro verso, “tantálica tristeza”, em relação à lenda grega de Tântalo que foi punido pelos deuses à fome e à

sede eternas, também constrói a ideia de um encarceramento individual e uma vontade jamais satisfeita, aproximando-se da imagem da águia imobilizada. Essas duas metáforas estão conectadas a uma subjetividade feminina que, apesar de propensa a grandes voos intelectuais e dotada de uma grande ânsia “para os gozos da vida”, encontra-se presa em uma fome incessante por liberdade. A escolha da ave, porém, parece abrir o poema para um horizonte de expectativas, uma vez que a águia por sua história de adaptação simboliza renovação e transformação na cultura ocidental.

Ao também abordar poeticamente o cerceamento social da mulher, o poema “Ânsia de Azul” caracteriza a voz poética feminina como dotada de “um corpo exausto e abjeto”, indo ao encontro da análise de Gilbert e Gubar (2017, p.199-200) sobre os diferentes discursos sobre o feminino, como o psicanalítico e o histórico, na qual as autoras mostram como a misoginia e a imobilização social provocaram o adoecimento das mulheres. Desde Freud com o seu estudo sobre a histeria (palavra derivada de *hyster*, vocábulo grego para útero) que supunha que a doença “dos nervos” era causada pelo aparelho reprodutor feminino e não pela sistemática opressão das mulheres; até os mecanismos sociais de aprisionamento do corpo feminino do século XIX que levaram as mulheres a práticas que as faziam mal sob o pretexto de parecerem “belas” e “frágeis”, como a sufocante moda ocidental do espartilho (que eventualmente causava mortes por clorose) e do hábito de beber grandes quantidades de vinagre para emagrecer. Além disso, conforme apontam Gilbert e Gubar (*Idem*, p.201), formou-se no imaginário oitocentista, na Inglaterra e nos Estados Unidos, um culto à imagem da mulher de classe média apática e adoentada dos nervos e a mulher proletária infecciosa e doentia. No Brasil do mesmo século, poderíamos falar de uma cultura das imagens terríveis da sinhazinha branca fragilizada e da mulher não-branca escravizada e animalizada.

Gilka Machado oferece uma poesia que parte de uma tensão inerente às dificuldades do processo de revisão do olhar do homem sobre a mulher e da autocriação ficcional das imagens femininas, por tanto tempo aprisionadas em estereótipos extremos, entre anjo do lar submisso e monstro devorador de homens. Na obra giliana, a ansiedade de autoria se traduz no desejo de criação

de uma nova representação para as mulheres, sendo a desconfiança e o ressentimento não mais dúvidas de uma voz poética feminina em relação a si mesma ou de seu trabalho como escritora, mas em relação à sociedade que cerceia o livre exercício reflexivo e criativo das mulheres, esperando delas determinados padrões de comportamento e atitude.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, podemos entender a poesia de Gilka Machado como um esforço de criação de um novo “alfabeto” para se falar sobre o feminino fora do que Telles chama de *sermo paterno*, procurando transformá-lo em uma tentativa de “estabelecer uma ancestralidade alternativa, associada a uma linguagem oculta. Para sanar, entre outros, o problema da exclusão da mulher da educação formal” (*Idem*). Com isso, procura-se superar a “sentença masculina” através de uma nova linguagem instaurada pela autoria feminina que busca superar as ansiedades de escrita e de representação colocadas por um constructo histórico-social desfavorável e falocêntrico. Essa vontade de autoconhecimento para as mulheres, e para as escritoras, conforme aponta Adrienne Rich em “Quando da morte acordamos: a escrita como revisão” (RICH, 2017, p. 66-67) é o fundamento da busca por uma geografia psíquica completamente nova a ser explorada, à procura de uma matrilinearidade e de imagens para representar essa consciência que re-surge, tendo como contribuição poética a quebra simbólica dos cristais-espelhos aprisionantes do feminino na escrita de Gilka Machado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GILBERT, Sandra & GUBAR, Susan. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. In: BRANDÃO, Izabel et al (orgs.). Tradução da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017, p. 188-210.

GOTLIB, Nádya Battella. Com Gilka Machado, Eros pede a palavra. In: **Labrys**. Études Feministes./Estudos feministas. Org. Norma Telles. Jan. Junho/2016. “Cartografias e rupturas: mulheres na arte/Cartographies et ruptures: les femmes dans les arts. Disponível em: <

[www.labrys.net.br/labrys29/arte/nadia.htm](http://www.labrys.net.br/labrys29/arte/nadia.htm) > Acesso em 10 de janeiro de 2018 às 20h.

MACHADO, GILKA. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial: FUNARJ, 1991.

OITICICA, José. Gilka da Costa M. Machado - Crystaes Partidos. In: *Chronica Literaria*, **Correio da Manhã**, 23 de fevereiro de 1916, p. 05.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. In: BRANDÃO, Izabel et al (orgs.) **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017, p. 64-84.

SOUSA, Cruz e. **Obra completa : prosa / João da Cruz e Sousa**. Vol. 2. Organização e estudo por Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008, p. 630.

TAVARES, Luís de Barreiros. **Evocação a Sappho**. Atualizado em 05 jan. 2017. Disponível em: <<https://revistacaliban.net/evoca%C3%A7%C3%A3o-de-sappho-safo0de-lesbos-8e846b87ebcl>> Acesso em: 13 de jan. 2018 às 02:43.

TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.