



Universidade Federal de São Carlos
Departamento de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

JAQUELINE FERREIRA BORGES

**O QUE A PELE ANUNCIA: UMA ANÁLISE DA OBRA DE
GILKA MACHADO PARA ALÉM DO EROTISMO**

São Carlos
2022



Universidade Federal de São Carlos
Departamento de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

TESE DE DOUTORADO

**O QUE A PELE ANUNCIA: UMA ANÁLISE DA OBRA DE
GILKA MACHADO PARA ALÉM DO EROTISMO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Estudos de Literatura.

Linha de Pesquisa: Literatura, história, cultura e sociedade.

Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha.

São Carlos
2022

Borges, Jaqueline Ferreira

O que a pele anuncia: uma análise da obra de Gilka Machado para além do erotismo / Jaqueline Ferreira Borges -- 2022.
209f.

Tese de Doutorado - Universidade Federal de São Carlos,
campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Diana Junkes Bueno Martha Banca

Examinadora: Ana Cristina Cruz, Raquel

Terezinha Rodrigues, Susana Souto Silva, Moama Lorena
de Lacerda Marques

Bibliografia

1. Literatura. 2. Poesia. I. Borges, Jaqueline Ferreira. II.
Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática(SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Ronildo Santos Prado - CRB/8 7325



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Defesa de Tese de Doutorado da candidata Jaqueline Ferreira Borges, realizada em 16/02/2022.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha (UFSCar)

Profa. Dra. Susana Souto Silva (UFAL)

Profa. Dra. Moama Lorena de Lacerda Marques

(UFPB) Profa. Dra. Ana Cristina Juvenal da Cruz (UFSCar)

Profa. Dra. Raquel Terezinha Rodrigues (UNICENTRO)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.

Dedico aos meus pais. Por terem me ensinado que a
educação é o caminho mais justo.

AGRADECIMENTOS

Às mulheres que vieram antes de mim. Gratidão e respeito por terem lutado para que pudéssemos ser tudo o que quiséssemos.

À Diana Junkes Bueno Martha, cuja orientação, provocações teóricas e respeito com esta pesquisa foram fundamentais durante todo o processo. Gratidão pela presença amiga, pela paciência e por ser a minha grande inspiração.

Às professoras Ana Cristina Cruz e Raquel Terezinha Rodrigues, pela leitura atenciosa e sugestões fundamentais durante a banca de qualificação. Obrigada por aceitarem o convite de compor também a banca de defesa, ao lado das professoras Susana Souto Silva e Moama Lorena de Lacerda Marques, por contribuírem sobremaneira, incentivarem e acreditarem neste trabalho.

Ao professor Fábio Figueiredo Camargo, por ter me apresentado Gilka Machado; pela simpatia, acolhimento e contribuição durante todo o meu percurso. Agradeço e admiro profundamente.

Ao NEPPOC (Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Poesia e Cultura NEPPOC-CNPq-UFSCar) e aos colegas do grupo, pelas trocas, apoio e contribuições.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura e ao secretário Leonardo de S. e S. Lucifora.

Ao Governo Lula, pela expansão das universidades, incentivo à pesquisa e possibilitar que uma jovem pobre pudesse sonhar com o título de doutora.

À UFG, minha primeira escola, à UFU, pela formação acadêmica e à UFSCar, meu sonho mais distante e, então, real.

Ao meu pai, Onofre, meu doce pai. Por ser meu alicerce e meu incentivador primeiro. Agradeço por ter acreditado que a filha do motorista, produtor de cachaça e morador da roça, pudesse entrar na universidade e depois de dez anos se tornar doutora. Obrigada por não ter medido esforços; pelo apoio irrestrito, financeiro e emocional.

À minha primeira amiga, minha mais que irmã, Aline, porque não teria sido possível sem o seu apoio incontestável e incessante. Obrigada por ter feito parte de todas as etapas, ter me aplaudido da primeira fileira e resolvido todos os problemas ao meu lado. Que a minha gratidão e o meu amor sempre te alcancem.

Ao meu fiel amigo, Kaique Cardoso, por ter sido o mais devotado e constante de todos, por me instigar incessantemente e nunca sair do meu lado. Tudo que eu me tornei e sigo aprendendo, tem um pouco de você, irmão.

A Flávio Moraes, meu encontro mais doce e generoso. Obrigada por toda ajuda e incentivo, enfrentar os desafios ao seu lado, com vinho e chocolate, faz a vida parecer mais simples.

Ao Leonardo Aires, por entender o quanto eu precisava aprender na UFSCar. Obrigada por ser meu primeiro acolhimento em São Carlos, pelas pizzas, pela doçura e pela amizade.

A Daniel Pires, pela amizade, pelas viagens, pela alegria e pelo bom humor. Há tanto da sua arte e da sua potência na minha história.

À Raquel Ribeiro, minha parceira da graduação e do resto da vida e à KássiaMariano, por ser tão potente e tão genial. É uma honra ter dividido esse sonho com vocês, companheiras.

À Renata Amâncio e Flávio Komatsu, pela amizade e vizinhança. Foi uma honra dividir os dias de alegria em meio ao caos pandêmico. Os lanchinhos na porta e os passeios no jardim do condomínio foram um afago para a alma. Obrigada por participarem da minha vida de modo tão singelo e doce.

À Nathália Rissi e Monalisa Bomfim, minhas primeiras amigas da UFSCar. O meu percurso foi mais leve com a amizade de vocês. Gratidão pelas trocas acadêmicas e pelo carinho de sempre.

À Raysse, meu parâmetro de que o tempo voa. Obrigada por estar sempre aqui e voar comigo, minha amiga do colegial.

Ao Leandro Lopes, pela parceria, pela troca, pelo artigo publicado e pelos teóricos áudios longos. A sua amizade é uma sorte.

À Ionice, gratidão por me conhecer desde cedo e entender meu percurso. Obrigada pelas gentilezas e revisões acadêmicas, você faz parte de tudo.

À Kauane, pela conexão, pelas trocas constantes, pelos áudios e pelas conversas leves e profundas. Que eu encontre sempre a sua força, a sua alegria e o seu amor.

À Leonora, gratidão por permanecer sempre por perto, mesmo de longe.

À Lorrany Cristina, por todas as nossas histórias.

À Gabriela Tessarim, minha amiga tão cheia de doçura e acolhimento. A sua amizade, companhia e amor foram fundamentais durante todo esse processo.

A Paulo Henrique Ferreira Fontoura Junior, meu grande amigo. Minha caminhada transborda todo carinho e amor que sempre fundamentaram a nossa amizade.

À minha mãe.

“O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de *locus* social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar, e como esse lugar impacta diretamente a constituição dos lugares de grupos subalternizados”. (DJAMILA RIBEIRO, 2019, p. 85).

Resumo: Esta tese tem como objetivo analisar o conjunto da obra de Gilka Machado (1893-1980) como o resultado do processo de construção da poesia e da poeta, considerando que há uma diversidade temática entre os poemas do primeiro livro, *Cristais Partidos* (1915); e o último, *Velha Poesia* (1965). Para a realização da pesquisa, o corpus é *Poesia Completa* (2017), segunda reedição da obra de 1978 e livro que reúne seis, dos dez títulos publicados por Gilka Machado. No que se refere ao conteúdo dos versos, percebe-se uma dualidade entre corpo e alma que movimenta o erotismo das obras, assim como uma mobilização da persona poética que reivindica agência e voz para as mulheres negras de seu tempo. Há um constante questionamento sobre o lugar da mulher, que nos poemas acontece através da descrição dos sentidos e de expedientes poéticos como a metáfora, aliteração e assonância, construindo versos de manifestação artística e política. Esta tese observa a liberdade como impulso para o erotismo, ato político que se manifesta através dos poemas; também o conceito de *Amefricanidade*, de GONZALEZ (2020), teórica que fundamenta as discussões de raça, ao lado de CARNEIRO (2011) e FANON (2008). Os conceitos de DAL FARRA (2016), são substanciais para pensar a trajetória da escritora, assim como AGAMBEN (2007), FOUCAULT (2010) e BOURDIEU (1989), para construir a hipótese de morte simbólica e do apagamento imposto à poeta que surge principalmente nos últimos livros, quando a solidão perpassa todos os poemas. Por fim, os conceitos de PAZ (1994) subsidiam as discussões sobre a forma e a poesia frente à cortina de fumaça construída pela crítica para limitar a poética ao erotismo.

Palavras-chaves: Gilka Machado; Poesia; *Amefricanidade*; Silenciamento; Morte Simbólica.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I – PRIMEIRAS PALAVRAS	24
1.1 Do surgimento à exclusão.....	24
1.2 As temáticas e a herança	38
1.3 Herança literária	48
1.4 Do casamento.....	51
1.5 Do primeiro partido político feminino no Brasil.....	58
CAPÍTULO II – MORTE SIMBÓLICA	64
2.1 A violência simbólica e os seus desdobramentos	64
2.2 Uma questão de autoria	86
CAPÍTULO III - SIMULACRO: vida e obra	98
3.1 Imagens, simbolismos e metáforas.....	98
3.2 A sinestesia reverberada na conferência “A revelação dos perfumes” (1916)	122
CAPÍTULO IV - TRÊS FASES	126
4.1 A estreia	126
4.2 O erotismo	151
4.3 Amefricanidade e solidão	168
CONSIDERAÇÕES FINAIS	184
REFERÊNCIAS	190
ANEXOS	193

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa observa a trajetória de Gilka Machado¹ (1893 – 1980), poeta² carioca, mãe de dois filhos e jovem viúva, enfrentou, junto ao luto, um desequilíbrio emocional e financeiro, assumindo toda a responsabilidade e sustento da família. Diante da viuvez, Gilka Machado cogitou abandonar a sua atuação literária de modo permanente logo após o falecimento de Rodolpho Machado, mas a escritora apenas se afastou consideravelmente do espaço literário e passou a dedicar-se ao emprego de diarista na Estrada de Ferro Central do Brasil e, posteriormente, à pensão que abriu: “entendia de culinária, e por muitos anos fui também cozinheira da minha bendita pensão” (GILKA MACHADO, 2017, p. 15) e foi assim que Gilka Machado tornou-se a poeta dona de pensão “que cozinhou para tantos poetas de sua época, como Tasso da Silveira e Andrade Muricy”, enquanto preparava os seus versos (GOTLIB, 1982, p. 46-47).

Enquanto corpus de análise, trabalharemos com o livro *Poesia Completa*³, o qual preserva muito do que foi organizado por Gilka, em 1978 e reúne seis livros, dos 10 que a poeta publicou em vida, sendo os escolhidos: *Cristais partidos* (1915), *Estados de alma* (1917), *Mulher nua* (1922), *Meu glorioso pecado* (1928), *Sublimação* (1938) e *A velha poesia* (1965). Além desses, também publicou *Poesias 1915-1917*, *O grande amor*, *Carne e alma* e *Meu rosto*. Foi *Poesia Completa* o único livro reeditado, primeiro organizado pela filha, em 1992 e só mais tarde, em 2017 foi organizada uma nova edição por Jamyle Rkain, atual curadora das obras.

No início de sua trajetória, Gilka Machado enfrentou críticas severas, sobretudo

¹ Nascida em 12 de março de 1893, na cidade do Rio de Janeiro, filha da atriz de teatro e rádio, Thereza Christina Moniz da Costa e de Hortêncio Mello.

² Neste texto, o termo “poetisa” será utilizado única e exclusivamente em caso de citação. Considera-se mais coerente o uso de “poeta”, comum de dois gêneros, capaz de qualificar ambos os sexos e atribuir ao artigo a especificação do gênero: “o poeta”, “a poeta”. O substantivo “poetisa” possui tom denotativo e inferior, por isso fora atribuída às mulheres, às quais não recebia o mérito de serem chamadas de “poetas”, tal como os homens o eram. Portanto, a palavra “poeta” traz um embate e desmistifica a ideia de que a literatura escrita por uma poetisa é inferior àquela escrita por um poeta, já que a linguagem não é arbitrária e todas as palavras estão embebidas por um contexto social, político e histórico, adotamos nesta tese o substantivo “poeta”.

³ Utilizaremos a edição de *Poesias Completas* (2017), mas a primeira edição, de 1978, e a segunda, de 1992, também serão cotejadas.

por parte de Afrânio Peixoto⁴ (2014, p. 93-94) – quem a chamou de “mulatinha” – e teceu comentários, que não se restringiram exclusivamente à forma e ao conteúdo dos versos, mas também à raça da escritora e à sua classe social. Gilka Machado manteve-se escrevendo, posicionou-se política e socialmente; buscou o reconhecimento canônico de sua obra e, muito embora tenha enfrentado o sistema patriarcal, optou por estratégias que pudessem driblar a crítica e fazer com que sua escrita fosse aceita. É necessário considerar, a partir do relato de Afrânio Peixoto (2014), a negritude como um dos motivos que mobilizaram a exclusão de Gilka Machado, tendo sido um aspecto camuflado pela crítica.

Observar esse aspecto não era o objetivo inicial da pesquisa, mas ao depararmos com o comentário de Peixoto (2014) e diante do contato mais profundo com a obra, essa se tornou uma questão incontornável. Este é um texto escrito por uma mulher branca e as impressões aqui depositadas, as leituras e as análises são resultado de uma vivência e de uma experiência que jamais conseguirá transpor a identidade e a história da mulher negra, a raça antecede qualquer outra camada de silenciamento. Fenotipicamente, Gilka Machado é parda, mas se identifica como negra. Ela nega a possibilidade de desviar dos preconceitos se identificando como uma mulher negra, essa é uma escolha da poeta, quem podia disfarçar sua herança racial, mas escolheu tomá-la como objeto, impulso e reivindicação.

Em *Meu glorioso pecado* (1928), livro composto por vários poemas sem título, temos um terceto de 10 estrofes em que descreve a beleza e o mistério nos cabelos de uma negra. A persona poética⁵ exalta a beleza da mulher: “Negra, desse negror belo e medonho, / com seus anéis nervosos, serpentinos, / tua cabeça um ninho de áspides suponho”, além disso, na oitava estrofe destaca e elogia as características que definem o

⁴ Conta Campos (1954) sobre o comentário racista de Afrânio Peixoto (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-me 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... [...]. Não entrei. Entreguei a carta, desculpando-me e sai... Mas ‘seu’ Humberto, que tristeza! Eu não conhecia a Gilka senão de retrato: moça, branca, vistosa... E fiquei penalizado de vê-la naquela alfurja, onde tudo respirava pobreza, e quase miséria!...” (CAMPOS, 2014, p. 94. Grifos nossos).

⁵ Embora “sujeito” lírico, seja um substantivo indeterminado e neutralizado, é mais coerente para esta tese o uso de “persona poética” para identificar a voz que fala no poema. Em muitas produções o gênero feminino anuncia que a voz é de uma mulher, portanto, usar o termo “sujeito lírico” nos parece inapropriado para nomear as vozes poéticas de Gilka Machado.

cabelo e a beleza dessa musa: “feitos talvez de espirituais desfolhos,/ tão crespos e tão finos que parecem/ aroma espiralado dos teus olhos” (GILKA MACHADO, 2017, p.292-293). No poema, o crespo dos cabelos da mulher negra é destacado de modo a elogiar e exaltar essa figura, utilizando da representatividade do cabelo como impulso da caracterização e legitimação do corpo negro. A persona poética evidencia uma mulher que abandona um lugar secundário e assume o protagonismo do poema, ou seja, a elaboração dessa figura que está em evidência é subversiva tanto em termos de gênero, quanto de raça.

Há uma diversidade de figuras femininas na obra de Gilka Machado, dentre elas está a mulher negra, que dá título ao poema “Negra Baiana”, de *Sublimação*: “Ó negra baiana,/ de estranha figura/ que rezas ensinas/ contra a desventura,/ que a todos prometes/ o auxílio dos ‘guias’,/ que ditas receitas/ de feitiçarias.../ tu fazes que eu veja este mundo tristonho/ com a alma melosa do doce do sonho” (GILKA MACHADO, 2017, p. 341). Há, neste poema, a pureza de um corpo negro, a sabedoria e o misticismo; dos guias, das receitas e das feitiçarias. Os traços, as descrições e a cultura são colocadas com respeito e admiração pela persona poética, figura que compreende a mestiçagem e o sincretismo que definem a nossa sociedade e através de um discurso direto se coloca como participante do cenário descrito.

A flexibilidade nas escolhas temáticas, sincronicamente à reivindicação da liberdade do corpo feminino caracterizam a obra de Gilka Machado - embora tenham sido também objeto das críticas que recebeu - determinantes para o apagamento da poeta, que tomou a liberdade como estratégia e desejo de um erotismo feminino livre. As críticas situavam-se no plano da moralidade, apesar de não terem sido as únicas temáticas adotadas, evidenciando também a cultura afro-brasileira, assim como a liberdade e a autonomia do corpo feminino negro, sobretudo nos últimos livros, quando a poeta já havia se acostumado com as negativas.

A partir do nosso ponto de vista, o erotismo atuou como uma cortina de fumaça para a crítica, resumindo a obra da poeta a uma autonomia sexual, quando o que estava em jogo não era só isso. Trata-se da autonomia como metáfora da liberdade, tanto para burlar as demais manifestações das personas poéticas, quanto para resumir a poeta a uma única perspectiva: a excludente. Além disso, a autonomia sexual, política e social das personas poéticas femininas também foram uma reelaboração cultural dos valores, dos costumes e das tradições de meados do século XX. Portanto, foi diante de uma experiência limitada de interpretações que o cânone e a historiografia literária partiram de uma escassez de experiências capaz de oprimir a liberdade da poeta enquanto sujeito

artístico e criativo e também aquilo que defendia a persona poética. As personas clamavam por liberdade, havia uma chama de mudança, um movimento político e vários expedientes, poéticos e temáticos, os quais foram utilizados pela escritora, mas recobertos pelo erotismo.

Fernando Py, no prefácio de *Poesias Completas* (1978, p. 21), aponta que o percurso de Gilka Machado foi marcado pelo escândalo de sua ousadia, “sofreu a incompreensão daqueles que só liam retorcidamente os seus versos, julgando-a devassa ou libertina”, quando reivindicava liberdade para as mulheres, fosse no Partido Republicano Feminino, fundado em 1910 por Leolinda de Figueiredo Daltro, fosse através das personas poéticas, as quais reivindicavam liberdade, como na segunda estrofe do primeiro poema de *Estados da Alma*, cujos versos não possuem título: “Quero me ver no verso, intimamente,/ em sensações de gozo ou de pesar,/ pois, ocultar aquilo que se sente,/ é o próprio sentimento condenar” (GILKA MACHADO, 2017, p. 136). A persona poética se mostra inconformada com as condições limitantes, às quais estava submetida e questiona a liberdade restrita que desfruta as mulheres de seu tempo. Esse corpo feminino, talhado, silenciado, sobre o qual a persona poética sempre traz para os poemas, é um corpo negro, porque era desse lugar que falava Gilka Machado.

Colocada à margem, a poeta fala através dos versos e reelabora a história das mulheres de seu tempo, embora sofresse críticas contínuas, acreditava na arte como possibilidade de mudança. Diante de quase meio século de abandono e de obras esgotadas, a escritora e seus poemas despertam novos olhares, capazes de reconhecerem tal exclusão sofrida. Leavitt (1989) aponta o diferencial, a exuberância e o excesso do desejo nos versos:

For many decades, Gilka Machado was an isolated and often marginalized figure within the Brazilian literary canon. She was certainly not the only writer of that period to have raised issues relating to female sexuality [...]. What distinguishes Machado, however, is the exuberance and excess of female desire represented in her poems. What these other early twentieth-century writers seem to lack, and Machado’s poetry offers, is a female erotic discourse and the affirmation and celebration of the female sexuality. (LEAVITT, 1989, p. 5)⁶.

⁶ “Por muitas décadas, Gilka Machado foi uma figura isolada e muitas vezes marginalizada dentro do cânone literário brasileiro. Ela certamente não foi a única escritora daquele período a levantar questões sobre sexualidade feminina [...]. O que distingue Machado, no entanto, é a exuberância e o excesso do desejo feminino representado em seus poemas. O que esses outros escritores do século XX parecem não ter é o discurso erótico feminino e a afirmação e a celebração da sexualidade feminina”. (LEAVITT, 1989, p. 5. Tradução nossa).

A proposta poética de Gilka Machado, no entanto, ia muito além do erotismo, havia um ideal de liberdade sexual e política para as mulheres negras. Quando Gilka Machado começou a escrever, a literatura passava por uma efervescência das escolas literárias, as quais conviviam e se interpenetram, assim como o cenário histórico brasileiro que mesmo em fase de reconstruções, ainda concentrava a elite econômica, cultural e intelectual entre os homens brancos. Tendo lapsos parnasianos, especialmente no que se refere a forma, a poeta se uniu ao simbolismo pela sinestesia e pelo misticismo. Nos versos, as personas poéticas seguem a sua defesa, mas utilizando-se dos mais variados expedientes poéticos. Essa liberdade proposta por Gilka Machado é o que vai norteando as primeiras publicações, mas se reelabora á em *Sublimação* (1930), quando a persona poética protesta a nova poesia, sugere a valorização do lirismo em meio aos avanços da construção poética e denuncia - em um tom nostálgico - as oportunidades que não desfrutou, movimento que acontece principalmente em *Velha Poesia* (1965). No poema “Canção do fim”, o qual veremos com profundidade posteriormente, a persona poética se despede da vida e confessa “Se de alegrias tu me foste avara,/ quero te confessar humilhada, baixinho: levo saudade, não de teu carinho,/ mas de teu mau trato a que me acostumara” (GILKA MACHADO, 2017, p. 405). Aqui, a persona se reconhece fracassada, se despede da vida com amargura e declara saudade de um tempo sequer vivido, como em “As minhas botas”, quando assume que tudo já passou, inclusive a vida “Passou o tempo,/ Passou a angústia/ Passei eu mesma../ Tudo passou” (GILKA MACHADO, 2017, p. 400).

Em contrapartida, há em *Cristais Partidos* (1915), livro de estreia, um tom libertário que conduz a persona poética a posicionamentos políticos e ao livre trânsito entre os movimentos parnasiano e simbolista, ainda que em meio a essa diversidade e inflexibilidade estrutural e temática que cercava o cenário social e literário de seu tempo. Essas diferenças que vemos em *Velha Poesia* (1965), traz uma persona poética desencantada, nostálgica e sobretudo rancorosa, há uma ideia de solidão, de decadência física e mental, há uma constante referência à velhice, ao que passou e ao desejo da morte, reelaborando o tema principal dos versos.

Tendo como mote a obstinação libertária tratada anteriormente, Gilka Machado era insubmissa às pressões ideológicas impostas pelo contexto histórico e social de seu tempo. Sua poética é sobre liberdade, enfrentamento feminino contra o patriarcalismo, autonomia e expressão corporal, social e política para as mulheres, combatendo aquilo que Telles (2010,) aponta como premissa fundamentalmente feminina e apontando para

o novo caminho de inserção:

Demônio ou bruxa, anjo ou fada, ela é mediadora entre o artista e o desconhecido, instruindo-o em degradação ou exalando pureza. É muda ou criatura, nunca criadora. Mesmo assim, foi a partir dessa época que um grande número de mulheres começou a escrever e publicar, tanto na Europa quanto nas Américas. (TELLES, 2010, p. 403).

Naquela altura, as mulheres que escreviam pertenciam à elite intelectual, portanto eram brancas e privilegiadas. Gilka Machado, consciente dessas relações hierárquicas de lutas de classe, tratou não só as questões políticas e sociais, os opostos e os extremos, mas fruiu de uma aguda consciência do trabalho poético, das possibilidades da poesia em ação nos poemas, o que colocava uma dupla centralidade no debate. Antes de tudo era arte, mas também porque a colocava como ponto de partida e discussão política e social, tanto quanto a criação, de modo que não apenas no poema, mas na concepção do projeto, forma e conteúdo não se dissociam. Paz (1994) aponta que a poesia põe o significado da linguagem entre parênteses, ou seja, utiliza-se da linguagem cotidiana, mas diz além, pois “Hay siempre una grieta entre el decir social y el poético: la poesía es la otra voz” (PAZ, 1994, p. 12)⁷. Esse hiato entre o dizer social e o poético amalgama a questão poética e social, ética e estética, política e ideológica, as quais atuam ao mesmo tempo, concomitantemente. Esta tese, portanto, propõe a leitura da poética de Gilka Machado a partir da projeção e da criação de uma sociedade libertária, reflexo da postura política e engajada de uma escritora negra em meados do século XX.

A voz de Gilka Machado ecoou, segundo Pinheiro (2015), ao lado de outras mulheres, posicionando-se a favor do voto feminino, da possibilidade de construir uma poesia revolucionária para as mulheres negras e que pudesse tratar das feridas causadas pelo racismo e pelo patriarcalismo, ansiando por uma sociedade justa e igualitária:

Esta foi sua voz que se direcionou para a participação em movimentos sociais ao lado de outras mulheres, em prol do direito de votar e de ser votada. E como esse gesto nos faz pensar na autenticidade de seus sentimentos e na expressão de sua poesia como espaço não de reprodução do discurso dominante, pois, na verdade, não seria seu interesse. Mas vendo sua poesia como revolucionária capaz de criar outro mundo, pondo em convivência outros diálogos vinculados ao desejo e à libertação interior. Ao fazer parte do grupo de Leolinda Daltro (1868- 1935), precursora do movimento feminista no Brasil, fundadora em dezembro de 1910, do Partido Republicano Feminino,

⁷ Há sempre um abismo entre o social e o poético: a poesia é a outra voz. (PAZ, 1994, p. 12).

para que o sufrágio fosse discutido no Congresso, Gilka exerceu a função de segunda secretária. Viu a poesia como um farol de luz, disse: — ‘sonhei em ser útil à humanidade. Não consegui, mas fiz versos. Estou convicta de que a poesia é tão indispensável à existência como a água, o ar, a luz, a crença, o pão e o amor’ (1978, p. X). [...]. Dedicou-se ao universo feminino como outras escritoras, como foi o caso de Zila Mamede, mas Gilka se destacou na inovação dos temas provocativos e sensuais, sendo, portanto, pioneira na escrita do desejo e do corpo. (PINHEIRO, 2015, 21-22).

Gilka Machado acreditava na poesia como instrumento de mudança, de reestruturações e possibilidades para o feminino negro. Ela usava a arte como uma força reivindicatória, e principalmente nas publicações que antecedem *Meu glorioso pecado*, quando há uma movimentação ainda mais frequente dessa postura de enfrentamento, se comparado às últimas publicações, “Relatando o pesar, relatando o prazer, / través a agitação, través a calma, / a estrofe tão somente deve ser/ o diagnóstico da alma” (GILKA MACHADO, 2017, p. 137). A poesia sempre foi concepção artística para ela, mas também um caminho pelo qual era possível reivindicar mudanças e criticar a estrutura vigente – literária e social.

Por outro lado, conforme apontado, a trajetória de Gilka Machado não foi marcada por um reconhecimento sólido, principalmente se comparada à outras poetisas de seu tempo, como Cecília Meireles na poesia ou Clarice Lispector na narrativa, a qual surgiu mais tarde, mas alcançou singular reconhecimento. Clarice Lispector casada com um diplomata, Cecília Meireles professora, ambas brancas e de classe média, foram, e ainda são, nomes femininos reconhecidos pela literatura brasileira e amplamente distintas de Gilka Machado, que apesar de viúva e sem titulações, pode evidenciar questões de negritude e criticar a sociedade do século XX porque detinha de um capital cultural herdado, possivelmente, de uma família composta por tantos artistas

Embora tenha sofrido críticas contundentes, alguns momentos marcaram um reconhecimento por parte da crítica, sobretudo em 1933, quando Gilka Machado foi considerada a maior poeta do Brasil, prêmio deveras representativo, mas insuficiente para a permanência de uma representatividade tão fragilizada, se comparada às várias críticas que recebia constantemente e que veremos durante esta tese, e que tiveram forte impacto sobre a sua trajetória, muito embora a representatividade do prêmio e a repercussão alcançada tenham sido recebidas com êxtase pela poeta, que chegou a acreditar em uma nova mentalidade da crítica diante da eleição que venceu.

É possível que os prêmios que ganhou aos 14 anos de idade, quando venceu os

três primeiros lugares no concurso literário promovido pelo jornal *A imprensa*, tenha lhe dado a confiança necessária para seguir com um projeto poético consistente e singular; ela contribuiu com revistas como *Fon-Fon*, a qual fez parte durante muito tempo e *A semana*; onde publicou seu primeiro livro em 1915, dando continuidade à sua carreira literária. Mais tarde, em 1933, aos 40 anos, foi considerada a “maior poetisa brasileira”, no concurso lançado pela revista *O Malho*⁸, do Rio de Janeiro e com atuação entre 1902 e 1953. Sobre esse prêmio, Gilka Machado esclareceu em suas notas autobiográficas:

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. (GILKA MACHADO, 2017, p. 15).

A forma como Gilka Machado narra a conquista deste prêmio denuncia uma esperança de mudança através de sua poesia e a evidente alegria em ter sido escolhida pelos colegas, que, espontaneamente a elegeram. Há uma quebra de expectativa da poeta, que afirma ter sido um movimento estranho a eleição no concurso, já que era a mais pobre dentre as candidatas. A influência econômica foi clara não só para a crítica, como também para a poeta, que percebia o reflexo da pobreza na exclusão que sofreu.

Em 1978, Gilka Machado foi convidada por Jorge Amado⁹, que escreveu uma carta¹⁰ à escritora incentivando-a a concorrer a uma cadeira na Associação Brasileira de Letras, pois o regulamento havia sido reelaborado e a partir de então, aceitariam membros

⁸ A revista *O Malho* surgiu no Rio de Janeiro, em 1905 e circulou por mais de 50 anos. A frequência de publicações era semanal e tinha como assunto a sátira política. Foi Crispim do Amaral que fundou a revista e foi o diretor artístico. Após 1918, a revista foi considerada uma das mais prestigiadas no Brasil e estava sob diretoria de Álvaro Moreira e J. Carlos. A revista *O Malho* acolhia principalmente os desenhistas, pois abordava o humor e a sátira, mas houve colaboradores como João do Rio, Raul de Azevedo, Lindolfo Collor e dentre outros. O foco da revista não era a poesia, mas em 1933 abriu o concurso para eleger a “maior poetisa brasileira”. In: <http://omalho.casarui Barbosa.gov.br/>. Acesso em: 10/11/2020.

⁹ Não foi possível apurar, até o momento, se Gilka Machado e Jorge Amado trocavam correspondências, mas através da carta avisando da possibilidade de ocupar uma cadeira na Associação Brasileira de Letras é possível que nutrissem uma amizade, além disso, outras pesquisas em relação a esse vínculo serão desenvolvidas: “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 seu nome. Creio que entre as escritoras brasileiras, nenhuma merece tanto quanto a cara amiga, pertencer ao quadros [sic] da Academia, devido à importância de sua obra poética, uma das mais belas da língua português. [...] Caso venha a se candidatar, saiba que tem o meu voto, nos quatro escrutínios” (GILKA MACHADO, 1991, p. 8 apud MARTINS, 2012, p. 920).

¹⁰ As correspondências entre Gilka Machado, Jorge Amado, Lima Barreto e demais críticos, poetas e leitores estão em processo de pesquisa e vão incorporar a versão final desta tese.

femininos; a poeta, no entanto, negou o convite. Para Dal Farra (2016, p. 120) a recusa em se candidatar a uma cadeira na ABL “era um silêncio, uma desistência”, porém, na nossa leitura o que se deu foi a coerência da negativa, dada as ofensas que recebeu desde a sua colocação primeira, seguida do silenciamento, da exclusão e das críticas que enfrentou. Ela não desistiu porque compreendia que havia concluído sua jornada nos círculos literários e o que havia feito, enfrentando todo o conservadorismo da época, ficaria como vestígios históricos, marcando uma identidade poética e também social.

Houve uma reelaboração do projeto poético libertário, uma melancolia que norteou os poemas dos últimos livros, sobretudo de *Velha Poesia*. Gilka Machado pode ter se cansado ou desistido de continuar enfrentando o sistema e por isso se recusou a participar dele quando surgiu a possibilidade de ocupar uma cadeira na ABL, a mesma instituição que ofereceu à poeta, um ano antes de sua morte, em 1979, o prêmio Machado de Assis, por organizar e publicar suas *Poesias Completas* (1978), mas que também não permitiu avanços ou legitimou canonicamente suas produções em nenhum outro momento, portanto a negativa não passa de uma coerência frente à toda negativa que havia marcado sua vida até ali.

Ainda que compreendamos que a valorização alcançada por Gilka Machado tenha sido frágil demais para consolidá-la enquanto poeta brasileira naquele período, é importante destacar também, que a escritora alcançou certo prestígio em seu tempo, inclusive por parte do crítico João Ribeiro, quem considerou, em seu livro *Críticas* (1957, p. 262), que Gilka estava entre as maiores “poetisas brasileiras, e eu não digo a maior, porque não tenho autoridade bastante”.

Em 1915, Lima Barreto escreveu uma carta a Gilka Machado saudando-a e ressaltando a audácia e a independência da poeta em relação ao cânone. A carta está disponível no livro organizado por Beatriz Resende (2017, p. 87), em que o escritor ressalta admirar “muito a sua inspiração, a sua completa independência de moldes, dos velhos ‘canons’, e a sua audácia verdadeiramente feminina¹¹”. A independência de Gilka

¹¹ Carta de Lima a Gilka Machado [Minuta] [Sem data]. Minha Senhora. Devido a preocupações de toda a ordem, não me foi possível senão agora dizer alguma coisa sobre seu lindo livro — Cristais partidos. Leio poucos versos, especialmente os dos poetas mais ou menos da minha idade, pois, com raras exceções, vivem a esconder a falta de emoção, de élan artístico, num fatras de termos rebuscados, empregando [?] mezinhas poéticas (talvez legítimas em França), mesmo quando eu me converta aos mais perfeitamente démodés dos nossos dias. Fujo deles para não me embotar de todo no seu malabarismo vocabular e ausência de imaginação. Li, minha senhora, o seu livro todo. Queria-a mais parecida com o meu Francis Jammes. O seu temperamento, porém, é inteiramente outro; e, foi por compreendê-lo bem, que admirei muito de sua inspiração, a sua completa independência de moldes, dos velhos “cânon”, e a sua audácia verdadeiramente feminina. Quero crer que há nos seus versos novidade, novidade de pensamentos, de emoção diante das cousas e dos angustiosos problemas do nosso destino. E se o meu fraco e desautorizado juízo é verdadeiro,

não se refere apenas ao cânone, mas também às possibilidades linguísticas e os expedientes poéticos que adota em sua escrita. Carlos Drummond de Andrade afirma que, “seria falso dizer que a poesia de Gilka era puro sensualismo. Com elementos simbolistas em sua formação, tinha também algo de misticismo e às vezes acusava preocupações de ordem social, chegando a uma espécie de anarquismo romântico” (ANDRADE, 1980, s/p), ou seja, seria redutor conceber a escrita de Gilka Machado puramente sensual e erótica, e apesar de a crítica ter olhado muito mais para essa perspectiva em relação às outras possibilidades de leitura, a poesia da escritora alcança muitos outros espaços: o da crítica social e econômica, o racismo, evidencia religiões de matriz africana, questiona os espaços restritos às mulheres na sociedade e, com grande frequência, reivindica liberdade feminina.

Nesse sentido, esta tese vem sendo construída através da hipótese de que os versos de Gilka Machado ultrapassam o aspecto erótico, reconhecendo-o como mais um, dentre os vários artifícios e expedientes utilizados pela escritora, a fim de burlar a sociedade patriarcal com resquícios escravocratas e propor uma atuação poética e política relacionadas à liberdade do corpo e da atuação das mulheres negras: corpo poema, corpo civil, corpo negro e corpo erótico. Havia um desejo de liberdade para viver o erótico, mas para além disso, tratava-se de uma reivindicação para a liberdade, de modo que o erotismo tenha atuado também como metáfora, uma cortina de fumaça capaz de driblar a crítica conservadora.

Aqueles capazes de entrever pela cortina chegaram mesmo a enxergar uma habilidade poética, estrutural e também política, para além do erotismo, conforme solicitou a persona poética em “Retrato fiel”, para que os interlocutores a vissem para além das fotografias: “Os meus retratos são vários/ e neles não terás nunca/ o meu rosto de poesia” (GILKA MACHADO, 2017, p. 386), como foi o caso de Carlos Drummond de Andrade (1980)¹², no *Jornal do Brasil*, por ocasião da morte de Gilka Machado. No entanto, diante da linha tênue que separa a imoralidade da liberdade, prevaleceu os princípios religiosos e tradicionais, que junto às condições econômicas, raciais e de gênero, se tornaram pressupostos para deslegitimar a arte política de Gilka Machado.

não há como não lhe dar parabéns pela estreia, pois num autor novo o que se pede, sobretudo o que se pede, é novidade. Acredite-me, minha senhora, confrade e admirador, Lima Barreto. (RESENDE, 2017, p. 87-88).

¹² As mulheres que gozam hoje de plena liberdade literária para cantar as expansões do instinto e as propriedades eróticas do corpo deviam ser gratas a essa antecessora, viúva pobre que ganhava a vida com esforço e gostava de estar ‘toda nua, completamente exposta à volúpia do vento’ (ANDRADE, 1980, s/p.).

Diante do exposto, a nossa pergunta se baseia no que Dal Farra (2016) chamou de “desistência”, ou seja, teria Gilka Machado desistido de atuar politicamente e de escrever os seus versos no mesmo período em que publicou *Velha Poesia*, seu último livro? Ou essa teria sido uma atitude coerente, tendo em vista as críticas que recebeu desde sua primeira aparição? O erotismo como metáfora da liberdade e a negritude teriam contribuído para o silenciamento da poeta? O que nos parece coerente, enxergando, a obra como um simulacro da poeta, é que esse afastamento foi racional, justo com as suas próprias lutas; se nunca coube o nome de Gilka Machado nos grandes círculos literários, tentar reparar as negativas de uma vida toda quando a poeta já havia ultrapassado o seu octagésimo aniversário, não resolveria.

Uma série de fatores impulsionaram esse afastamento da poeta dos espaços literários e os longos intervalos para publicar seus livros, resultado não apenas do silenciamento imposto, mas também de um cansaço, físico e mental, por parte da escritora, que insistentemente tentou se colocar, abrir espaços para outras mulheres negras e recebeu raros apoios. Portanto, o seu afastamento dos espaços literários é absolutamente coerente, dado as subseqüentes exclusões regularmente sofridas.

Se Gilka Machado se negou a candidatar a uma cadeira na ABL e cessou a frequência de seus escritos foi porque desistiu, segundo aponta a Dal Farra (2016), mas na verdade ela se afastou, porque compreendeu que seu movimento na literatura, na política, na arte e na sociedade não morreriam com ela. Renunciou ao discurso público de “dar novas expressões à poesia” (GILKA MACHADO, 2016, p. 15), e por isso esse afastamento foi um ato político, porque Gilka Machado já havia dado novas formas e sublinhado a historiografia literária.

Nesse sentido, o nosso objetivo geral é demonstrar o processo libertário proposto por Gilka Machado ao longo de sua obra e o seu afastamento nos últimos anos de vida, como se nota no livro *Velha Poesia*, de 1965, processo que se associa ao aparecimento do erotismo na obra poética como instância do desejo de liberdade; a negritude e a classe social como uma das causas do silenciamento sofrido pela poeta.

Enquanto objetivos específicos desta tese, destacam-se a importância de evidenciar o arrefecimento do posicionamento político, investigando as suas possíveis causas; compreender a poesia como um simulacro da poeta através de um levantamento bio e bibliográfico; perceber a negritude como uma possibilidade de leitura da obra, propondo essa identidade étnico-racial da poeta; analisar o erotismo como metáfora, compreendendo a potência erótica, mas também enxergando como uma das estratégias

de reelaboração de uma sociedade patriarcal; e, por fim, compreender quais são os expedientes poéticos: metáforas, metonímias, sonoridades, imagens, aliteraões e demais elementos que recobrem o tema da liberdade em Gilka Machado.

Para tanto, consideramos a trajetória da poeta paralelamente às publicações, demonstrando que há uma luz de esperança que é acesa nos primeiros anos e vai se apagando durante a sua trajetória, quando a melancolia é a principal temática dos poemas. Há uma desilusão da perspectiva de mudança, uma descrença, ocorrendo tanto em sua atuação poética, quanto em sua participação política na sociedade. Há também uma dualidade entre corpo e alma, responsáveis por movimentar a proposta sensual na poética da escritora. Partindo do processo de atuação, construção e afastamento, esta tese propõe uma leitura metodológica da vida da poeta e de suas produções, as quais se dividem em três momentos: *A estreia*; *O erotismo*; “*Amefricanidade*” e *solidão*.

O primeiro momento, o qual chamamos aqui de *A estreia*, consiste em uma análise da inserção de Gilka Machado no cenário literário. As primeiras publicações; os prêmios no concurso do jornal *A imprensa*, aos treze anos; o casamento com Rodolfo Machado, a participação como segunda secretária no Primeiro Partido Político Feminino no Brasil, em 1910; os primeiros comentários a respeito da poeta e *Cristais Partidos* (1915), a conferência *A revelação dos perfumes*, seguido de *Estados de Alma* (1917) compõem esta primeira fase, a qual se finda em 1917, após a publicação do segundo livro.

Esse primeiro momento é importante para compreender o posicionamento inicial da poeta, que viu na poesia a possibilidade de ter voz e se posicionar. Os poemas seguem uma temática semelhante, não apenas a de questionar esse (não) lugar do corpo feminino negro, mas apresentando personas poéticas independentes, esperançosos, potentes e intimamente interligados pela espiritual abstração da alma, reelaborando a metáfora da flor, sempre associada à mulher, abandonando a fragilidade e a delicadeza. Em “Rosas I”, a persona poética declara que “Seja qualquer a cor, por sobre o hastil de cada rosa,/ vive Mulher, nos jardins flor tornada:/ - símbolo da Volúpia a excitar o Desejo” (GILKA MACHADO, 2017, p. 67). A Mulher é construída como símbolo de volúpia, provoca o desejo e não é apenas uma frágil rosa no jardim, é autônoma, é a protagonista, é ela o foco, a persona poética coloca em evidência a mulher que não pôde ser frágil como uma flor porque os racismos exigiram delas o trabalho constante.

O erotismo, segundo momento da trajetória de Gilka Machado, tem início em 1918, considerando a atuação em jornais e revistas como *Festa*, a publicação de *Mulher Nua*, em 1922 e a morte do marido, em 1923; esse período considera também as negativas

sociais da viuvez, a decadência financeira e as atividades de diarista que desempenhou na estrada de ferro, paralelamente ao desejo de continuar produzindo: “na verdade, Gilka conciliou os dois afazeres como muitas artistas fizeram e fazem até hoje. Enquanto cozinhava, tecia versos” (PINHEIRO, 2015, 19). Uma característica dessa fase é o retorno ao aspecto místico do simbolismo, da espiritualidade e da tradição cristã, encerrando as atividades em 1935. Os livros que compõem a segunda fase são: *Meu glorioso pecado* (1928), título que escandalizou a sociedade da época, mas surgia também um estilo temático que já se consolidava em *Mulher nua*, como modo de se posicionar frente ao silenciamento do corpo da mulher, enfrentando os condicionamentos religiosos e conservadores; também temos a antologia *Sonetos y poemas*, de 1932, publicado em Cochabamba, na Bolívia. Nessa fase a persona poética assume o erotismo de que sempre acusaram Gilka Machado, é composta pelos livros mais eróticos da obra.

Paralelamente à uma dificuldade financeira, houve também a divulgação da poeta e de seus versos, tanto através dos críticos e escritores que frequentavam a pensão, quanto pelo reconhecimento dos versos que continuava a produzir. Nesse segundo momento de publicações, a persona poética está imersa ao prazer autônomo e à liberdade. A grande maioria dos poemas, sem títulos, já denunciam uma liberdade estrutural simultaneamente a um conteúdo libertário; temos as figuras femininas negras e um movimento homoerótico entre a persona poética que se revela feminina e as musas desejadas.

A terceira e última fase tem início com *Sublimação* (1930), livro que acentua a tradição das religiões de matriz africana, como em “Candomblé – cidade do salvador” quando a persona poética invoca “Ogum! Oxalá! Xangô! Oxóssi! Iansan! Iemanjá! Ountando elas chamam/ os orixás;/ e os cantos se alongam,/ se alargam,/ se elevam,/ quem sabe até onde?!” (GILKA MACHADO, 2017, p. 360) e também o concurso realizado pela revista *O Malho*, de 1933, o qual elegeu Gilka Machado “A maior poetisa do Brasil”. Temos ainda a coletânea de poemas *Meu rosto* compondo a terceira fase. Neste último período, a persona poética já se revela nostálgica e longeva, sem ambições ou expectativas, se distingue fortemente dos primeiros escritos, os quais se propuseram a quebrar cristais. Neste último momento, a “amefricanidade” e a solidão vão norteando as reivindicações propostas anteriormente, sempre se envolvendo a algo que passou; a saudade dá lugar ao rancor e a lamentação pelas oportunidades que não foram desfrutadas e nem sequer alcançadas.

Em 1965 foi publicado *Velha Poesia*, o cinquentenário de *Cristais Partidos* e a potência contrária. Em 1977, Gilka se recusou a concorrer a uma cadeira na Academia

Brasileira de Letras, mesmo após Jorge Amado ter sugerido, enviando uma carta à poeta. A negativa da escritora e a seguida publicação de *Poesia Completa*, em 1978, mostravam esse afastamento de Gilka Machado, ato de coerência, frente ao silenciamento imposto desde a estreia, demonstrava uma recusa frente a uma reivindicação que desde 1915 havia sido negada, conforme Anexo 1, quando uma matéria publicada na *Ilustração Brasileira*, edição 00196, Gilka Machado não concordou que para que as mulheres ocupassem a ABL seria necessário fazer um estudo aprofundado e sereno.

Os 50 anos que separam a primeira e a última obra marcam uma trajetória de uma poeta esperançosa que envelhece e reelabora os próprios sonhos. Os versos transitam da juvenil ascensão o afastamento decorrente da velhice. Ainda nesse último momento, Gilka Machado recebe o prêmio Machado de Assis da Associação Brasileira de Letras; e publica *Poesias Completas*, em 1978, mas a persona poética já havia denunciado, em “Velhice”, a tristeza de morrer em vida e da solidão e desesperança que o acompanhava: “Ai!/ esta solidão/ este silêncio, sem/ alguém/ que nos fale/ e que nos queira ouvir,/ sem lembranças/ ou esperanças,/ que o passado passou/ e já/ não há/ porvir/ Como é triste velar/nosso próprio cadáver! / Como é triste morrer antes da morte vir” (GILKA MACHADO, 2017, p. 413). Já não havia ânimo, perspectivas ou desejos aclamados em 1915. E a última fase se finda com a morte da poeta, em 1980.

Foi feito um mapeamento da sua recepção pelos jornais da época, como *Fon-Fon*, *A semana*, *O malho*, *A festa*, dentre outros, os quais foram consultados no site da Biblioteca Nacional e demais críticas publicadas sobre ela, a fim de sistematizar esse levantamento e estabelecer os parâmetros de abordagem e críticas sobre as produções de Gilka Machado. Esse levantamento bio e bibliográfico é feito em dois momentos: no primeiro capítulo, quando é evidenciado o período inicial da trajetória da escritora, bem como a fortuna crítica que precede a publicação do primeiro livro; e o último capítulo, quando é feito o levantamento da fortuna crítica no pós-morte, incluindo a reedição de *Poesia Completa* organizada pela filha em 1992 e a mais recente reedição organizada por Jamyle Rkain, em 2017.

Diante da morte da poeta, sua filha Eros Volússia, assumiu os direitos sobre sua obra e embora tenha organizado a reedição de *Poesia Completa* em 1992, optou por preservar a escolha da mãe, deixando que o tempo apagasse a atuação de Gilka Machado nos espaços brasileiros. Lobo (2013) aponta, em 2013, que “até hoje a filha, detentora de seus direitos autorais, cria obstáculo para edições póstumas de sua obra, procurando

preservar uma imagem idealizada da mãe, ainda na perspectiva de que vida é igual a obra.” (LOBO, 2013, s/p.).

O neto, Amauri Menezes, último familiar que detinha a responsabilidade das obras, contrariou os desejos da tia Eros e decidiu ceder os direitos para que uma obra completa fosse reeditada. Amaury faleceu em 2015, mas esclareceu aos filhos e à esposa o desejo de que a obra da avó fosse novamente publicada, conforme aconteceu em 2017, através do Selo Demônio Negro e organização de Jamyle Rkain.

CAPÍTULO I – PRIMEIRAS PALAVRAS

1.1 Do surgimento à exclusão

Gilka Machado¹³ nasceu em 12 de março de 1893, no Rio Janeiro, mesma cidade onde morreu, em 11 de dezembro de 1980. Neta, filha e mãe de artistas, a poeta compõe uma família envolvida diretamente com a poesia, a crítica, a dança, o jornalismo e a arte em geral. Filha do poeta Hortêncio da Gama Souza Melo e de Thereza Christina Moniz da Costa, atriz de teatro e radioteatro, Gilka foi bisneta do baiano Francisco Moniz Barreto, patrono da cadeira nº13 da Academia de Letras da Bahia, autor do livro de poesia “Clássicos e Românticos” e um importante repentista “do primeiro momento romântico, cuja obra dialoga ainda com a estética clássica” (PELLEGRINI, 2008, p. 43). Gilka Machado foi mãe de dois filhos: Hélio e Eros, mais tarde conhecida como Eros Volússia, que se tornou uma grande dançarina brasileira, tendo morrido em 2004, aos 89 anos.

Algumas entrevistas e a dedicatória do primeiro livro à mãe, demonstram que Gilka Machado nutria verdadeira afeição por Thereza Christina e a considerava uma mulher inteligente e forte, pois “enfrentou todas as dificuldades da vida sem desânimo, conseguindo obter um nome de relevo no teatro e no rádio”, mas do pai, afirma que sabia apenas que era, além de poeta, “culto, bonito, inteligente e boêmio” (GILKA MACHADO, 2017, p. 14), é ainda nas notas autobiográficas de *Poesia Completa* (2017), que Gilka Machado dá bastante visibilidade à sua relação com a mãe, ao contrário do pai, de quem fala pouco, evidenciando raro contato paterno.

A estreia da poeta aconteceu aos 14 anos de idade, quando venceu os três primeiros lugares no concurso lançado pelo jornal *A Imprensa*, que estava sob direção de José do Patrocínio Filho. Ainda jovem, Gilka Machado utilizou seu nome para assinar o poema que ganhou em primeiro lugar e dois pseudônimos para os poemas vencedores da segunda e terceira colocação. Foi na mesma ocasião, porém, que recebeu a sua primeira crítica, quando “um crítico famoso escrevia que aqueles poemas deveriam ter sido laborados por uma matrona imoral” (GILKA MACHADO, 2017, p. 14), narra a poeta acerca do comentário de Afrânio Peixoto, de 1907.

¹³ Os dados biográficos são de extrema importância para apresentação da escritora e de sua poética, assim, serão evidenciados alguns dados fundamentais para compreensão de Gilka Machado e de sua trajetória literária, especialmente neste primeiro capítulo.

O surgimento de Gilka Machado, contudo, não foi uma trivial apresentação erótica, apesar do que soava aquela crítica; foi o começo de uma reivindicação pela abertura dos espaços para as mulheres e o rompimento do paradigma dominante, regido pelos homens. A autoria foi questionada porque consideravam os poemas acentuadamente eróticos para a criatividade de uma jovem de 14 anos. Logo que se apresentou, Gilka Machado sofreu fortes críticas em função do modo como a persona poética se expressava, quando o propósito, segundo a escritora, era apenas dar novas expressões a poesia, embora suas intenções tivessem agitado a tradição: literária e social de seu tempo.

Os rumores, as críticas e os julgamentos que definiam Gilka Machado foram os grandes responsáveis pelo silenciamento posteriormente sofrido pela escritora, isso pode ser compreendido com base em Chartier (2014, p. 32) que afirma que “a realidade existencial, fenomenológica do sujeito é, então, a condição da própria possibilidade da literatura, da obra, do autor”, assim, o autor é punido a partir do momento que ele é responsabilizado pelo texto ou pelo discurso e isso ocorre exatamente por não suportamos o “anonimato literário”, definido por Foucault (2001). Ou seja, enquanto leitores vinculamos o texto ao autor, tentando justificar os escritos através da biografia, desvendando o enigma da temática e da forma e associando-as ao nome de quem escreveu, isso acontece porque não aprendemos a desvincular obra e autoria, atribuímos a responsabilidade ao escritor, não aos narradores ou às personas poéticas. É em razão desse raciocínio que foi atribuída à Gilka Machado a responsabilidade do que escreveu, a ela é concedida toda glória e toda “culpa” da recepção do que assinou como autora.

Houve, desde sempre, uma interpretação confusa por parte da crítica, pois enquanto ela era interpretada como uma poeta puramente erótica, Gilka Machado queria principalmente propor novas expressões: “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 (GILKA MACHADO, 2017, p. 14). O projeto se destinava à liberdade dos corpos, reivindicando a livre expressão artística e não a imoralidade. Mas ainda jovem, Gilka Machado não tinha proporção da rígida estrutura canônica que enfrentaria a partir daquele momento, especialmente porque, assim como salienta Smith (1999, p. 178), o cânone é o grande

responsável pela “exclusion, inclusion e priorities¹⁴”, cabendo a ele a legitimação ou o apagamento de uma literatura e de sua autoria.

O que esta tese sugere é que a proposta de Gilka Machado não foi exclusivamente a de publicar versos eróticos, foi também sobre liberdade dos corpos femininos negros, liberdade estrutural da forma, do conteúdo e da sociedade¹⁵ ou, ainda, de todos ao mesmo tempo, começando sempre pela questão racial. Havia uma reivindicação de expressão artística, do corpo feminino negro, da pessoa civil, da autonomia da mulher na literatura, na relação com os homens e na possibilidade de existir sozinha, sem o agenciamento masculino. As críticas, porém, sempre estiveram pautadas no sensualismo dos versos, naquilo considerado erótico, imoral para a sociedade conservadora da primeira metade do século passado, disseminando o silenciamento contra qualquer sopro libertário que surgia junto da poeta, pois os versos de Gilka Machado não eram vistos sob a perspectiva da liberdade, apenas pela via da libertinagem, modo pejorativo e conservador de interpretar a autonomia dos corpos como depravação.

Gilka Machado rompeu com a expectativa de produções femininas elitizadas, as quais se situavam no campo da maternidade, da delicadeza, do sentimentalismo, da religiosidade e da submissão. A construção desses corpos obedientes surge da ideia cristã de passividade que define o corpo feminino branco como submisso, frágil e pacífico, modelo imposto desde a chegada e catequização portuguesa. Essa interferência cristã no âmbito artístico começa a ser repensada porque embora a poesia e a religião parecem nascer da mesma dialética, elas “se bifurcam até cristalizar-se em formas irreconciliáveis, por um lado ritmos e imagens; por outro, teofanias e rituais” (PAZ, 2012, p. 144), ou seja, a palavra poética não precisa de autorização divina, a imagem se sustenta sozinha porque é livre e múltipla; a palavra religiosa, por outro lado, pretende revelar um mistério que é externo a nós, além de ser ritualizada. Enquanto a religião é mistério e enigma, costumes e imposições; a poesia é liberdade, autonomia, perspectivas e experiências. Essa cisão entre poesia e religião é importante porque embora ambas sejam revelação, “a palavra poética não precisa da autoridade divina”, nem da “instância de um poder soberano”

¹⁴ “Exclusão, inclusão e prioridades” (SMITH, 1999, p. 178).

¹⁵ O início dessas reivindicações acontece quando, ainda em 1915, em *Cristais Partidos*, Gilka Machado transita entre várias estruturas, do soneto alexandrino aos versos brancos e livres; Igualmente libertária é a persona poética, que remonta e demonstra o espaço patriarcal ao qual está submetida e o desaprova, o enfrenta, como em “Ânsia de azul” e “Beijo”, e demais poemas que se apresentam em toda a obra. Há uma liberdade racial e de gênero que acontece em várias esferas, mas principalmente no enfrentamento da mulher contra o silenciamento do corpo político e artístico, tanto de Gilka Machado, quanto da persona poética.

(PAZ, 2012, p. 144), por isso a poesia deve ser livre, em forma e em conteúdo, abstrata e diversa.

Havia um ideal temático para as produções de autoria feminina que distinguia da escrita masculina, mais livre tematicamente falando, de modo que a ruptura desse modelo impunha uma reelaboração não só o conteúdo dos versos, como também da qualidade dessas produções, uma vez que a escrita feminina era considerada menor em relevância e em habilidade literária. A narrativa patriarcal consistia no mito de que somente os homens dominavam as exigências necessárias para um material de qualidade, ao passo que surge a persona poética de Gilka Machado, transitando entre a liberdade de utilizar metáforas e expedientes poéticos dos mais diversos e assinando com nome feminino e negro, na autoria desses versos.

Em 1917, o escritor e crítico Carlos Maul escreveu no jornal A.B.C.: Política, Actualidades, Questões Sociais, Letras e Artes (RJ), a matéria “Um livro Dionisyaco (ao redor da literatura feminina)”, edição 00096, no ano de 1917 e afirma que sempre recebeu a literatura e a produção intelectual feminina com certa desconfiança, pois havia um estilo incolor, um sentimentalismo artificial ou eram, ainda, “dessexualizadas por completo”. Pontua que com exceção de Auta de Souza, Carmen Dolores e Julia Lopes de Almeida, nada mais surgiu, acrescentando ainda que:

dessa ausência de valores representativos da mentalidade feminina, talvez tenha se originado o sucesso másculo dos poemas da senhora Gilka Machado, pois suas elocubrações falta o caracter peculiar do sexo. Diante dos “Crystaes Partidos” fácil seria descobrir-se um fauno chavelhudo rebolando em campinas verdes, no meio de dryadas e oreadas, tendo, para isso, adoptado a chlamyde de uma deusa, com receio de que a sua aspereza afugentasse as nymphas. A própria tessitura dos seus versos demonstra a cada passo a alma de uma mulher a quem o sexo incomoda (MAUL, 1917, s/p. Grifos nossos.).

O “sucesso másculo” de que fala o crítico Maul (1917) diz respeito à exploração de temas que pertenciam ao universo masculino e desautorizava as mulheres a igual utilização. Ao se deparar com os temas abordados, o que a poeta recebe são elogios masculinos, como se o sucesso estivesse tão intrinsecamente associado ao homem, que o que se tem como atributo, como bagagem linguística são mesmo adjetivos capazes de caracterizar apenas os homens. Falar sobre a liberdade e nudez, sobre a participação nos espaços sociais e nos movimentos políticos diz respeito aos domínios masculinos sob o corpo da mulher.

Nesse sentido, Simone de Beauvoir (2016) critica a condição imposta ao feminino e reconhece a mulher como o *Outro* do homem, aprisionada em situação de dependência e submissão. Por outro lado, mas tomando como base esse conceito, Djamila Ribeiro (2019, p. 38) interpõe sobre a necessidade de enfrentar “esse vácuo, que não enxerga a mulher negra numa categoria de análise”. Isto porque considerar o feminino como o avesso do homem é compreensivo, dado todas as imposições patriarcais, porém é amplo demais e não alcança todas as pessoas que se compreendem como mulheres, como o corpo feminino negro, por exemplo.

Se considerarmos a hierarquia racial posta em uma pirâmide de poder, as mulheres negras são colocadas no lugar mais raso dessa supremacia branca, porque como elas não são “nem brancas e nem homens, exerceriam a função de Outro do Outro” Kilomba (2012, p. 19), ou seja, não ocupam nenhum lugar privilegiado, se a mulher branca é o outro do homem, a mulher negra é o outro da mulher branca, portanto o *Outro* do *Outro*. O que Kilomba (2012) propõe não é apenas um complemento da teoria de Beauvoir (2016), é uma discordância, uma vez que “a insistência em falar de mulheres como universais, não marcando as diferenças existentes, faz com que somente parte desse ser mulher seja visto”, completa Ribeiro (2019, p. 22).

A segregação das raças e dos gêneros demarcam questões culturais responsáveis pelas impossibilidades que atravessam a condição subalternizada. A literatura desses grupos é historicamente colocada a margem, anulando a participação da mulher negra na história, na filosofia e na literatura, uma vez “que é irrealista que numa sociedade como a nossa, de maioria negra, somente um grupo domine a formulação do saber. É possível acreditar que pessoas negras não elaborem o mundo?” (RIBEIRO, 2019, p. 27). A historiografia literária esqueceu muitos nomes, muitas lutas e muitas conquistas em valorização dos corpos brancos, elitizados e heterossexuais, doutrinadores de nossas memórias.

Ao quebrar os paradigmas que instituía a mulher como objeto e não agente do discurso, Gilka Machado leva os sujeitos femininos a outro espaço que outrora era de predominância masculina branca, reelabora os temas da obediência e da inocência, atributos associados à literatura de autoria feminina e fala sobre o toque dos corpos, sobre a subjetividade da alma e sobre o desejo com o mesmo domínio que os homens brancos de sua época, não porque o sexo incomodava a poeta, mas porque esses temas são tão alcançáveis às mulheres, quanto aos homens, por isso o sexo não parece ser incômodo para Gilka Machado, poeta que transitou entre temáticas libertárias que envolviam a

negritude, a nudez, o erotismo, o desejo, o gozo, a liberdade do corpo sexual e do corpo civil¹⁶. É nesse aspecto que o comentário de Maul (1917) reforça a distinção estabelecida entre as autorias dos textos ao afirmar que o sucesso másculo surge também da ausência de valores representativos da literatura feminina.

A escrita e a escritora ocuparam, desde a estreia, uma posição marginalizada, título semelhante a uma exclusão social e a uma classificação estereotipada da escritora e de seus versos, uma vez que foram interpretados de modo depreciativo, também por uma questão racial, um corpo negro não cabia nos espaços sociais porque estavam reclusos ao trabalho, especialmente as mulheres, ao ofício doméstico.

O reconhecimento alcançado pela poeta foi substancialmente frágil para conceber um nome e torná-lo reconhecido como participante da literatura de autoria feminina negra no Brasil, esse impasse entre a marginalização e os prêmios que recebeu, as palestras que proferiu e o reconhecimento que alcançou, está relacionado ao silenciamento que sofreu, porque a sua palavra incomodava; a crítica conservadora tentou calar exatamente essa voz, os convites para palestras, os prêmios, os textos em jornais e revistas e o alcance que proporcionaram visibilidade para Gilka Machado. Esses silenciamentos aconteceram exatamente porque existia o enfrentamento e porque ele incomodava os grupos que regiam o sistema, este mesmo que a violenta e impõem o silêncio como estratégias de controle de uma voz que incomoda e que mobiliza o grupo contra o conservadorismo e seus regentes.

A poeta alcançou um reconhecimento singular, porque embora tenha sido criticada em termos morais, ela continuou proferindo palestras e sendo elogiada. Há uma dualidade entre o dito e o proibido, ela é constantemente silenciada porque diz e de algum lugar é ouvida; por outro lado, para frear esse movimento, os conhecidos “cidadãos de bem” decidem vinculá-la a comentários pejorativos e moralmente inaceitáveis, movimento conhecido ainda no século XXI, especialmente quando é necessário potencializar pedidos de impeachment e caricaturas, frases pejorativas e ridicularizações da mulher com o objetivo de reforçar uma ideia equivocada da incapacidade feminina para cargos hierárquicos e de visibilidade. Em 1917, dois anos após a publicação de seu primeiro livro, Gilka Machado é anunciada como uma “grande poetisa” ao divulgarem informações sobre a conferência “Revelação dos perfumes”, na revista “A Razão (RJ)” - 1916 a 1921 - Edição 00281. Anexo 2

¹⁶ Entende-se aqui como “corpo civil”, aquele participante dos debates sociais e políticos, um corpo branco e pertencente à elite econômica da primeira metade do século XX.

Quando da leitura dos poemas não se observa o aspecto poético dos versos, os expedientes e as possibilidades que daí se abrem, o crítico se coloca diante de uma possível interpretação precipitada do gênero lírico. Em “Ânsia de azul”, poema que veremos no capítulo quatro, a persona poética se mobiliza a partir da metáfora do pássaro para construir a imagem da liberdade, do poder de voar e da união entre as aves. Foram as críticas nesse mesmo tom que assumiram a responsabilidade de caracterizar Gilka Machado como uma poeta menor, por terem sido homens que a criticarem, os demais leitores e outros críticos se limitaram a uma cortina de fumaça que o impediram de enxergar para além do erotismo e do discurso instaurado sobre a interdita e intolerante poesia libertária que categorizou Gilka Machado.

Apesar das diversas críticas e tentativas de banir a poeta e sua poesia, Gilka Machado enfrentou, nesse primeiro momento, a exclusão que assolava seu desejo de dar novas formas à literatura, existia uma ânsia de liberdade e uma significativa busca por espaço e reconhecimento. Massaud Moisés (2001) reforça a posição transgressora da poeta e afirma que:

Gilka Machado ficou, e ficará, como exemplo, isolado em seu tempo, de corajosa transgressão das expectativas sociais com respeito à mulher. Feminista *avant la lettre*, rebelde, ‘selvagem’, o seu grito de liberdade exhibe todas as características do pioneirismo, 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. 225).

A partir do posicionamento do crítico literário, podemos compreender a literatura de Gilka Machado como uma transgressão proposta acerca da igualdade de gênero e da libertação feminina nos espaços políticos e em discussões sexuais como um processo histórico, um combate de décadas. O sensualismo colocado por Moisés (2001) diz respeito especialmente à liberdade da poeta, um sensualismo libertário, que busca instaurar um movimento ainda frágil, que lentamente vinha sendo construído por nomes representativos, como Maria Firmino dos Reis¹⁷, Nísia Floresta¹⁸, Júlia Lopes de

¹⁷ Poeta maranhense que nasceu em 11/03/1822 e faleceu no mesmo estado, na cidade de Guimarães, em 11/11/1917.

¹⁸ Poeta nascida em 12/10/1810 na cidade de Papari, no Rio Grande do Norte e morreu aos 74 anos, em Rouen, na França.

Almeida¹⁹ e Francisca Júlia²⁰, mulheres que já haviam se destacado no espaço literário brasileiro no século XIX.

Com base nos posicionamentos da escritora, seja em seus versos, seja nos seus discursos - como é o caso da declaração que fez, já em 1920, na “Revista Feminina” - 1917 a 1920, edição 0069, conforme Anexo 3 - III Gilka Machado se declara a respeito da mulher participante do parlamento brasileiro, pontuando que, “Na luta pela vida, a Mulher é tão capaz quanto o homem. Elle e ella são eguaes, mesmo intellectualmente. Mas como não lhe deram a educação que ao homem se proporciona, e isso, como apego ao lar que o habito lhe impõe, negando-lhe o desembaraço para a vida externa, ella parece inferior ao homem, mas essa inferioridade é apenas aparente” (GILKA MACHADO, s/p, 1920). A associação que Gilka Machado faz entre o feminino e o espaço doméstico é sobre um lugar habitado pelas mulheres negras, o trabalho do lar foi uma condição imposto ao feminino não branco e ela conhece essa realidade porque está imersa a ela, representava esse mesmo lugar:

Quanto à mulher negra, sua falta de perspectiva quanto à possibilidade de novas alternativas faz com que ela se volte para a prestação de serviços domésticos, o que a coloca numa situação de sujeição, de dependência das famílias de classe média branca. A empregada doméstica tem sofrido um processo de reforço quanto à internalização da diferença, da ‘inferioridade’, da subordinação. No entanto, foi ela quem possibilitou e ainda possibilita a emancipação econômica e cultural da patroa dentro do sistema de dupla jornada. (GONZALEZ, p. 35, 2020).

Enquanto as mulheres negras cuidavam dos afazeres domésticos, a patroa, branca, conseguia questionar e criticar os espaços elitizados ocupados apenas pelos homens brancos. No entanto, o discurso defendido pelas patroas não compreendia as mulheres que estavam trabalhando em suas casas, embora fossem todas do mesmo gênero. A luta da mulher branca nunca foi a mesma luta que a da mulher negra; ainda que tenhamos todas um corpo feminino e vivamos em situações semelhantes, a luta racial é só da mulher negra porque o racismo nunca afetou o corpo branco.

¹⁹ A escritora Júlia Lopes de Almeida era carioca da cidade do Rio de Janeiro, nasceu em 24/09/1862 e faleceu na mesma cidade, em 30/05/1934.

²⁰ Paulista de Eldorado, Francisca Júlia da Silva foi uma poeta oitocentista, nasceu em 31/08/1871 e morreu em São Paulo, em 1/11/1920.

O feminismo negro também se organizava na militância, prova disso é Sojourner Truth²¹ e seu discurso²², localizado historicamente ainda no século XIX, quando questionou os fatores, características e condições capazes de constituir uma mulher. Embora a narrativa dominante da primeira onda do feminismo clamasse pela ocupação das mulheres nos espaços sociais, esse debate nada tinha de universal, essa percepção de feminismos plurais “e levar em conta as outras intersecções, como raça, orientação sexual, identidade de gênero, foi atribuído mais fortemente à terceira onda do feminismo (RIBEIRO, 2019, p. 20).

Apesar de a voz feminina negra nunca ter deixado de falar, só se permitiu ouvi-la depois de escutar os discursos brancos. Somado a isso, “também se percebe a necessidade de tirar de cena a questão crucial: a libertação da mulher branca tem sido feita às custas da exploração da mulher negra” (GONZALEZ, 2020, p. 36)

O que Sojourner questiona é a invisibilidade das mulheres negras, as quais historicamente desempenham duplas jornadas, em seus próprios lares e nos outros em que trabalham. O ofício nunca foi uma reivindicação para as mulheres negras porque elas nunca desocuparam esse lugar. De mãe para filha, o trabalho doméstico foi por muito tempo a única herança repassada às mulheres negras da família, somente através da educação que esses espaços vão sendo esvaziados para que se ocupe lugares de liderança, de gestão, docência, espaços artísticos, literários e todos os que elas possam querer.

Contrariamente a isso, o capitalismo atravessa as relações políticas e ideológicas e determina uma cadeia de subordinação das raças que influencia as classes sociais, “é nesse sentido que o racismo — enquanto articulação ideológica e conjunto de práticas — denota sua eficácia estrutural na medida em que estabelece uma divisão racial do trabalho” (GONZALEZ, p. 29, 2020), ou seja, o lugar geográfico e simbólico destinado à população negra é determinante para a subalternidade que historicamente atinge e determina o ofício, o trabalho e as relações econômicas.

O que Gilka Machado disse em 1920²³ sobre a barreira que impediu as mulheres do acesso à educação é importante para marcar o posicionamento combativo da poeta, que não apenas se posicionava em favor da candidatura feminina enquanto agente político, mas também do apoio e da representatividade da mulher em confronto ao mito

²¹GELEDES. *Sojourner Truth*. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/sojourner-truth/>>. Acesso em 15 dez. 2021

²²GELEDES. *E não sou uma mulher?* – Sojourner Truth. <<https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>>. Acesso em 15 dez. 2021.

²³ Localizado na “Revista Feminina”, edição 0069, em 1920. Situado na página 31 desta tese.

da inferioridade em relação ao homem. A inserção das mulheres nos espaços públicos, embora venha caminhando para o entendimento igualitário entre os gêneros, 100 anos depois ainda é necessário campanhas que conscientizem sobre a importância do apoio às candidatas mulheres, especialmente por parte de cidadãs femininas.

O que se modificou desde então é que as mulheres negras vêm ocupando espaços de destaque na mídia, nos partidos políticos, na arte e na literatura, em altos cargos e hierarquias de poder, ainda que incomode. Os títulos, os versos e o posicionamento político assinado por Gilka Machado scandalizaram a sociedade porque foi capaz de promover reflexões acerca do que havia sido colocado. Conta Peregrino Junior, no período “Careta (RJ)-1909 a 1964”, Ano 1931 - Edição 1177 acerca da publicação de “Mulher Nua” e do escândalo que causou, quando propuseram que se tampasse a nudez dessa mulher: “E os catões de esquina, rubros de virtude e de cólera, tinham ganas de gritar em defeza da moral publica e privada. – Vistam essa mulher!” (PEREGRINO JUNIOR, 1931). O que acontece, no entanto, é que Peregrino Junior se opõe à necessidade de declarar a arte moral ou imoral, “não há livros moraes e livros immoraes. Ha apenas livros bem escriptos e livros mal escriptos” (PEREGRINO JUNIOR, 1931), estando certo de que os livros de Gilka Machado pertençam ao primeiro grupo. A poeta não admitia que a moralidade sobrepusesse a arte, a liberdade artística e o corpo.

Havia um gesto político desde o primeiro movimento, como artista, Gilka Machado já se anunciava subversiva ao abalar o cenário conservador daquele período, reelaborando a estrutura patriarcal e utilizando da arte como fortalecimento, combate e desconstrução. Ainda que não tivesse clareza do sistema patriarcal, não nesses termos, Gilka Machado sempre se posicionou contra a exclusão sofrida pelas mulheres e isso se evidencia na voz lírica dos poemas, conforme veremos durante esta tese, sobretudo no quarto capítulo.

O poema “Aspiração” trata sobre o desejo de viver como ave, em plena liberdade de voo. A persona poética questiona a maldade humana e as limitações impostas, ao passo que anseia pela leveza e paz que vem da natureza. O poema é dedicado a Pereira da Silva, por quem Gilka Machado nutria grande carinho. Ele era padrinho de Eros e foi quem ajudou a escritora a conseguir o emprego de diarista, conta a escritora em suas Notas Autobiográficas: “Grande poeta e homem puro Pereira da Silva, padrinho de minha filha, arranjou-me um lugar de diarista na Estrada de Ferro Central do Brasil” (GILKA MACHADO, 2017, p. 15), foi ele, ainda, quem a ajudou a conseguir crédito para custear as despesas necessárias para abrir a sua pequena pensão.

O poema “Aspiração” é composto por nove estrofes, é a segunda composição de *Estados de Alma*. O poema, composto por 9 estrofes de versos livres, constrói a imagem dos pássaros, os quais representam a liberdade na poética de Gilka Machado, voam, cantam e estão em contato direto com a natureza. Vejamos:

Eu quisera viver
como os passarinhos:
cantando à beira dos caminhos,
cantando ao sol, cantando aos luares,
cantando de tristeza e de prazer,
sem que ninguém ouvidos desse aos meus cantares.

Eu quisera viver em plenos ares,
numa elevada trajetória,
numa existência quase incorpórea.
viver sem rumo, procurar guarida
à noite para, em sono, o corpo descansar,
viver em voos, de corrida
roçar apenas pela vida!

Eu quisera viver sem leis e sem senhor,
tão somente sujeita às leis da natureza,
tão somente sujeita aos caprichos do amor...
viver na selva acesa
pelo fulgor solar,
o convívio feliz das mais aves gozando,
viver em bando,
a voar, a voar.

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

Eu quisera viver dentro da natureza,
sufoca-me a estreiteza
desta vida social a que me sinto presa.
Diante
de uma paisagem verdejante,
diante do céu, diante do amor,
esta minha tristeza
por momentos se finda
e desejo sofrer a vida ainda
e fico a meditar:
como os homens são maus e como a terra é linda!

Certo não fora assim tão triste a vida
se, das aves seguindo o exemplo encantador,
a humanidade livremente unida,
gozasse a natureza, a liberdade e o amor.

Eu quisera viver
 sem a forma possuir de humano ser,
 viver como os passarinhos,
 uma existência toda de carinhos
 de delícias sem par...
 morte, que és hoje todo meu prazer
 foras então meu único pesar!

Eu quisera viver a voar, a voar
 até sentir as asas molentadas,
 voar ao cair 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,
 - a alma – pairar do espaço à flux,
 Fio'matéria – despenhar-me de repente,
 'sobre a terra absorvente,
 morta, morta de luz!
 (GILKA MACHADO, 2017, p. 138-140)

As escolhas lexicais relacionadas são recorrentes: asas, vôo e viver em bando, de modo que à essa escolha se articula a isotopia da liberdade que perpassa todo o poema. Na primeira estrofe, a persona poética anuncia o desejo de liberdade através do canto e da voz, condicionando esse desejo ao último verso: “sem que ninguém atenção desse aos meus cantares”. A liberdade não é apenas a de se colocar, mas se amalgama a um desejo de invisibilidade para ser livre, o que é paradoxal, como se a pessoa lírica num subtexto dissesse: desejaria ser invisível para ser o que sou, quem sou, mas sem que ninguém percebesse. A persona poética anseia a liberdade de caminhar e de cantar sem que seja abordada com as críticas daqueles que o ouviram mal; quer descansar o corpo e viver em sonhos, ter uma vida baseada nos anseios da alma e não do corpo, andar livre e sem destino, procurar abrigo e descansar o corpo a noite, vivendo para voar.

Na segunda estrofe torna-se mais perceptível a idealização de uma vida envolta pela natureza, associada à liberdade, contrário ao desregramento e a vida social asfixiante para a qual é preciso enquadrar-se. Surge um contraponto entre a vida humana e a vida da ave, que livre, voa e canta sem que ninguém a repreenda, diferentemente da condição em que vive a persona poética.

Todas as estrofes se iniciam com a mesma composição, a anáfora revela que o poema é sobre o modo como a persona poética se sente, é sobre a utopia da liberdade. Apenas a última estrofe se inicia de modo diferente, concluindo a aspiração de quem nos fala; a soma dos primeiros versos demonstra que o desejo é voar mais, reforçando a mesma ideia que perpassa todo o poema. A aliteração em “s” e em “v” revelam uma musicalidade - que também é provocada pelas rimas, que variam entre brancas, intercaladas e interpoladas - como o som do vento que é constante para o pássaro que voa alto, está em movimento. O uso repetitivo de “pássaro” na primeira estrofe enfatiza o desejo da persona poética que se revela no primeiro e segundo versos da quarta estrofe: “Eu quisera viver cantando como as aves/ em vez de fazer versos” (GILKA MACHADO, 2017, p. 138-140).

Essa construção que inicia muitas estrofes: “eu quisera viver” - se repete no primeiro verso de todas as estrofes, com exceção da sexta e nona. A oração no pretérito mais que perfeito traz um desejo inédito, como se a persona poética ainda não tivesse vivido, no sentido metafórico, abstrato e simbólico. O que se deseja é viver livre, condição ainda não experimentada, quer viver sem leis, sem senhor, livre como é o vôo das aves. Esse corpo discordante, divergente tinha urgência por existir.

O poema, todo em primeira pessoa, evidencia as oposições entre a humanidade má e perversa, em contraposição à terra, linda e acolhedora. Essa perversidade dos humanos causa na persona o desejo de liberdade, poder cantar ao invés de entoar versos, os quais são perfidamente interpretados; viver sem as leis de um senhor, livre da prisão de uma estreita vida social que a sufoca; deseja ser livre sem sofrer o silenciamento de quem a ouve equivocadamente. As figuras de linguagem como a antítese, aliteração e comparação, somadas à crítica social colaboram para a construção do desejo de liberdade através da metáfora do vôo.

Há uma crítica severa e contundente que marca a poética de Gilka Machado e diz respeito às imposições sociais, as leis que regem e (des)autorizam os corpos. É longe disso que a persona poética constrói sua utopia de vida, estando sujeita apenas à força da natureza, vulnerável ao amor, ao fulgor e ao convívio das aves que vivem em grupo, em bando, voando juntas, livremente, essa ideia de comunidade que não compõe a realidade da persona, que anuncia a solidão, o abandono dos seus pares, que não caminham em sua companhia; ao contrário disso, julgam e silenciam os seus versos, criticando os que leem censurando o que escreve, por isso anseia cantar como os pássaros, livre e longe dos

humanos que a ouvem com julgamentos. O voo, a liberdade e a união dos pássaros atraem a persona como a imagem daquilo que ela não tem, a ilustração utópica de sua felicidade.

A persona poética, revelada na estrofe cinco como feminina, está presa às convenções sociais que a sufocam, encolhe e reduz a sua voz. É diante da natureza que se constrói o desejo de vida livre, longe da desarmonia com que é recebida com seus versos pelos humanos; o desejo de cantar continua, mas sem que possa ser ouvida. Como sintoma da lírica de Gilka Machado, a persona poética quer se encontrar com a natureza de uma maneira espiritual, se conectando a partir do princípio vital da vida, reconhecendo a soberania da natureza em relação aos homens, por isso supõe que se os humanos fossem tão livres e gozassem da força da natureza, haveria uma liberdade comum capaz de unir a humanidade.

Por reconhecer a utopia que propõe, decide apenas que gostaria de possuir outra forma, ser um pássaro para desfrutar da liberdade, do carinho e das delícias da vida, sem cogitar a morte como a única alternativa possível para a paz, quer voar até cansar os braços, escrever até cansar os dedos; viver longe das criaturas humanas e aproximar-se das alturas celestes; quer uma morte precedida de liberdade, voar, pois é isso que a seduz, até que possa pairar com a alma descansada sobre a terra e, morta, enfim, ser toda luz.

A descrição morta de luz, no último verso, constrói a imagem de esgotamento, um bom cansaço da vida utópica que viveria a persona poética, caso fosse um pássaro livre e se pudesse voar; longe dessa vida constante de esgotamento, como sugere a vida humana, contrária a condição do pássaro, que livre voa e canta sem as interrupções severas de seus iguais, que ao contrário, voam livres e juntos. Se morta a ave perde a luz; vivo, o pássaro é reluzente, belo e radiante, imagem que a persona poética idealiza durante todo o poema.

O que se propõe, portanto, é a liberdade de voar como os pássaros, rompendo com os grilhões da sociedade patriarcal que silencia e exila as manifestações de igualdade. A crítica se apegou ao erotismo como justificativa à exclusão imposta e ainda que pudessem enxergar para além da cortina de fumaça, intitular a poeta como imoral era uma forma de disseminar a fama e silenciar qualquer manifestação proposta pela escritora, atribuindo um lugar de inferioridade e devassidão, intoleradas para a sociedade conservadora de meados do século XX, marcada pelo conservadorismo. O desvio da tradição fez dela uma mulher transgressiva, à frente de seu tempo, porque propunha uma autonomia feminina incomum através da voz de uma mulher negra e pobre. As novas estratégias lidas na poesia de Gilka Machado abalaram a crítica, assim como os aspectos de ordem social e moral religiosa.

1.2 As temáticas e a herança

Através dos poemas de Gilka Machado é possível perceber que há na persona poética uma busca por conhecimento de si e do outro que integra a atividade poética. A liberdade é o impulso das reivindicações apresentadas pela escritora, trata-se de um feminismo nascente, uma autonomia que começava a ser reivindicada, denunciando o controle social sobre o corpo feminino e reconstruindo uma sociedade que alcançasse todas as mulheres e as suas diferenças, propondo que se enxergasse as potencialidades femininas de modo a reagir contra a repressão e fortalecendo um movimento reivindicatório que impactava a nossa historiografia literária. Dos intelectuais, da elite branca dependia a concessão, a abertura dos espaços e possibilidade da voz, mas em vez disso alcançou apenas o incômodo e a exclusão.

A edição 00336, do jornal A.B.C.: Política, Actualidades, Questões Sociaes, Letras e Artes (RJ), de 1921 mostra a opinião dessa elite a respeito de Gilka Machado, confundindo a sua produção artística com a postura material que ela deveria apresentar, dizendo que “Gilka Machado não é bella. Veste-se sempre pelo penúltimo figurino” (A.B.C., 1921). Anexo 4. Tal comentário evidencia uma desigualdade social entre Gilka Machado e as demais poetisas de seu período, uma posição ativa nos mecanismos de poder que disseminava uma inferioridade de Gilka Machado pautada na pobreza que a poeta sempre destacou sem exaltar, ao falar de sua família: “muitos foram os cartazes artísticos, todos porém nublados pela pobreza” (GILKA MACHADO, 2017, p. 14); ao falar do matrimônio: “Casei com o poeta e jornalista Rodolpho Machado, rapaz tão pobre quanto eu” (GILKA MACHADO, 2017, p. 15); da viuvez: “Viúva, sem herança e sem montepio, urgia procurar trabalho” (GILKA MACHADO, 2017, p. 15) e do prêmio concedido pela Revista *O Malho* (1933): “Era eu a mais pobre, a de nenhum prestígio social e já então matrona” (GILKA MACHADO, 2017, p. 15).

A pobreza sempre atravessou a vida da poeta, é verdade, assim como sempre se vestiu pelos últimos figurinos, mas foi consciente desse imperativo que Gilka Machado compreendeu as desigualdades pelas quais passou em toda a sua atuação. A poeta sempre se colocou de modo muito consciente, reconhecia sua condição marginalizada, negra e pobre, compreendia que era um corpo interdito. Fanon (2008) detalha acerca dessa violência identitária cometida à população negra.

O negro não tem mais de ser negro, mas sê-lo diante do branco. [...] Aos olhos do branco, o negro não tem resistência ontológica. De um dia para o outro, os pretos tiveram de se situar diante de dois sistemas de referência. Sua metafísica ou, menos pretenciosamente, seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta. (FANON, 2008, p. 104).

Todas as críticas e exclusões que Gilka Machado sofreu, passam primeiro pelas questões raciais, antes da discussão de gênero, da erótica, da econômica e da intelectual, todas essas fragmentações e hierarquizações dos grupos tem início na raça porque o corpo negro sofre, desde 1500 no Brasil, genocídio cultural, epistêmico e político; o preconceito começa na raça, perpassa todas as outras estratégias de exclusão articuladas pela elite e, enfim, também termina na raça.

Gilka Machado foi uma mulher pobre, poeta e negra e por todas essas condições sofreu algum tipo de preconceito, todas com o objetivo de diminuir o alcance de sua voz, enfrentando um discurso de que a escrita feminina era menor com relação a masculina, narrativa pautada no ideal machista de submissão da mulher. Diante de sua aparição, e a de outras mulheres, esse discurso começou a se reelaborar, Gilka Machado, assim como outras mulheres de seu tempo, como Laurita Lacerda, reivindicaram contra a concepção misógina que inferioriza o potencial intelectual das mulheres. Nina Lopes escreveu em “A lanterna” - um período que denunciava abusos cometidos pela igreja católica e defendiam a ruptura entre estado e religião. Na época, em 1916, era dirigido por Edgard Leuenroth, jornalista conhecido por seu posicionamento anarquista - que havia um grande equívoco na submissão imposta às mulheres – Anexo 4.

A poesia de Gilka Machado, aquela pautada na liberdade feminina e na reivindicação de uma sociedade mais igualitária acontecia em prol de uma mobilização artística, política e racial, dando voz a sujeitos femininos silenciados e questionando os espaços resguardados às mulheres negras, restritas ao trabalho doméstico. Nesse sentido, a poeta se posicionou veementemente em favor do voto feminino e sua atuação no universo político – como votante, candidata e participante, além de sempre reforçar sobre a importância de votar nas candidatas e elegê-las. Em 1917, publicou em “Pequeno Jornal: Jornal Pequeno (PE)” - 1898 a 1955, na edição 00165, sobre a igual competência feminina e masculina, criticou o silenciamento imposto às mulheres e a importância da ciência e da educação, veja:

Acho que a mulher tem o direito e a necessidade de ocupar todos os cargos que o homem ocupa, de accordo sempre com sua competência e a sua vocação. Não sei de inferioridade physica nem moral ao sexoa que pertenço: sei, apenas, que, com a civilização, a mulher foi o opprimindo o corpo no preceito elegante do espartilho e espartilhou a alma com preconceitos. Assim, physica e moralmente tolhida a mulher deixou que

se lhe fossem atrofando as forças, a existência. Dahi a inferioridade feminina; dahi a vaidade tola e incomparavel do homem considerando uma virago a mulher cuja competencia não pode ser negada ou sofismada. Vae, todavia, melhorando a situação feminina. No Brazil já há muitas mulheres que, não se conformando com a existencia parasitaria de odaliscas desse disfarçado sultão que é o homem moderno, estudam nas academias, trabalham nas officinas e nas repartições. É uma minoria, mas uma minoria poderosa, a das mulheres lindamente ocas, bem acomodadas na luxuosa inercia. A educação feminina é muito necessaria em benefício social de qualquer paiz. Que esperar de uma terra em que, abandonando as artes e as sciencias, a mulher só tem uma preocupação: ser bella para despertar a lubricidade do homem? Que esperar de uma sociedade em que a mulher se vence por miseria ou por cobiça, sem meios de subsistencia, sem poder trabalhar? De imbecis a messalinas jamais poderão provir perfeitos cidadãos. A desorganização total deste paiz da erronea educação proporcionada a seus filhos desde o lar até a escola. Nenhum povo menos educado que o nosso. A educação cultiva o character, modifica-o, apura-o. Mães e professoras se interessam geralmente muito mais pela faceirice que pelo mister. É natural e muito desculpável: como transmitir aquilo que foi adquirido? Como exercer por convicção e amor semelhantes funções, si as mães são mães por descuido e as professoras exercem o magistério por protecção? Mas, já disse e repito: a nossa situação vae melhorando...” (GILKA MACHADO, s/p, 1917.)

Este texto é fundamental para sustentar a hipótese de que Gilka Machado se declarava contra as imposições do patriarcado e do silenciamento feminino que atravessava especialmente o discurso das mulheres negras que ela, pessoalmente conhecia. O direito à educação é o primeiro determinante intelectual das raças, porque “quem possui o privilégio social, possui o privilégio epistêmico, uma vez que o modelo valorizado e universal de ciência é branco” (DJAMILA RIBEIRO, 2019, p. 24). Não há igualdade perante a lei, nem mesmo nas remunerações, na arte e na sexualização dos corpos, se a educação não é universal.

É ainda nessa perspectiva que Simone de Beauvoir (2016) aponta as imposições enfrentadas pelas mulheres que são submetidas a um espaço diminuto em relação aos homens, os quais reforçam esses discursos quando submetem a esposa ou a filha a um desnível intelectual:

Tem sobre a mulher a vantagem da cultura ou pelo menos da formação profissional; [...] conhece um pouco de direito, está à par da política, pertence a um partido, a um sindicato, a associações; trabalhador, cidadão, seu pensamento está empenhado na ação; enfrenta a prova da realidade, contra a qual não se pode trapacear: isso equivale a dizer que o homem médio tem a técnica do raciocínio, o gosto dos fatos e da experiência, certo senso crítico; é o de que ainda carecem numerosas jovens; mesmo se leram, assistiram a conferências, se dedicaram por distração a alguma arte, seus conhecimentos acumulados mais ou menos ao acaso não constituem uma cultura; [...] Para elas, o pensamento é antes um jogo do que um instrumento; mesmo inteligentes, sensíveis, sinceras, elas não sabem, por falta de técnica intelectual, demonstrar suas opiniões, tirar as consequências que comportem. É por esse lado que um marido – mesmo mais medíocre – as dominará facilmente; saberá provar que tem razão ainda que não

tendo (BEAUVOIR, 2016, p. 248).

Trata-se de um controle do intelecto, uma superioridade que existe em detrimento de uma existência tão capaz quanto negligenciada. Diante de uma manipulação intelectual, imposta às mulheres, fomos moderadas pela soberba de uma figura masculina que silencia as potencialidades femininas. É principalmente através da educação que a autonomia feminina se fortalece, quando do acesso à leitura, à cultura, à política e à arte. Se o homem é o único detentor da leitura, ele se torna o sujeito do discurso, impondo uma cultura: “comenta o jornal e as notícias políticas, de bom grado lê em voz alta para a mulher, a fim de que a relação dela com a cultura não seja autônoma” (BEAUVOIR, 2016, p. 250). A presença e o discurso do marido relegam a mulher à incompetência, falando por ela, pensando por ela e agindo por ela; os homens e a sociedade patriarcal recriam corpos, tornando-os obedientes.

É importante pontuar ainda, que a possibilidade de ouvir o marido que lê não é uma situação que perpassa a realidade da mulher negra de 1949. Essa é uma representação de corpos brancos, pois o casal negro, à altura do ano de publicação da primeira edição de “O segundo sexo”, lutava ainda pela aceitação de seus corpos no mercado de trabalho e por uma remuneração que os sustentasse, de modo que a rotina de pessoas recentemente libertas da situação de escravidão estavam muito mais voltadas às condições mínimas de sobrevivência e aceitação; ocupadas em trabalhar, não havia tempo nem espaço para o lazer da leitura. Nesse sentido, Gonzalez (202, p. 31) acrescenta que “do ponto de vista do acesso à educação, verificamos que a população de cor, apesar da elevação do nível de escolaridade da população brasileira em geral, no período 1950-73 continua a não ter acesso aos níveis mais elevados do sistema educacional”, isto porque o corpo negro estava relegado ao trabalho e não à intelectualidade.

Quando se fala sobre liberdade intelectual, luta pela ocupação feminina nos espaços sociais e tutela masculina, questionamos um lugar ocupado por mulheres brancas, que não viveram a realidade do trabalho doméstico e a necessidade de sobrevivência através de uma atividade remunerada. A luta da mulher negra não era a mesma conhecida por Beauvoir, que fala de um lugar branco, sobre o qual ela conhecia e vivenciava. Lélia Gonzalez (2020) adverte sobre essa naturalidade de a crítica tratar a luta feminista de modo uno; a história das mulheres não foi construída por um caminho homogêneo, porque a luta, embora ainda seja feminina é, antes, racial.

As categorias utilizadas são exatamente aquelas que neutralizam a questão da discriminação racial, do confinamento a que a comunidade negra está reduzida. Por aí se vê o quanto as representações sociais manipuladas pelo racismo cultural também são internalizadas por um setor, também discriminado, que não se apercebe de que, no seu próprio discurso, estão presentes os velhos mecanismos do ideal de branqueamento, do mito da democracia racial. (GONZALEZ, 2020, p. 35).

Diante desse tipo de construção social, o silenciamento surge como resultado de uma opressão enraizada na cultura ocidental, tal como a conhecemos. Por outro lado, ainda que Gilka Machado tenha enfrentado esse silenciamento no ofício poético, a sua literatura critica esses espaços limitantes, assim como expõe a nudez, o erotismo e a liberdade velada. A figura feminina está imersa a um contexto patriarcal de autonomia branca e elitizada e é contra esse espaço que a persona se coloca, anseia por uma realidade outra, pautada na igualdade racial e de gênero, no respeito e na liberdade entre as classes sociais.

A subversão feminina acontece no enfrentamento desse sistema de opressão política e social e requer autonomia, direito à voz, ao voto e a manifestação de suas próprias compreensões. É diante de práticas discriminatórias como essas que se instituem as segregações raciais e de gênero que limitaram o acesso feminino aos movimentos políticos e artísticos, os quais vêm sendo ocupados cada vez mais pelas mulheres, nomes que se destacam, como Dilma Rousseff, Manuela D'Ávila, Luiza Erundina e também pela representatividade de Benedita da Silva, Marielle Franco, mulheres negras, como tantas outras que revidam todo o silenciamento histórico que outras de nós já sofreram e ainda sofrem, diariamente.

Posto o erotismo que circunscreve a lírica de Gilka Machado, temos uma tendência de eleger níveis de uma literatura boa ou ruim, pautados no que é moralmente aceito. Luísa Coelho (2005), no prefácio de *Intimidades: dez contos eróticos de escritoras portuguesas e brasileiras*, afirma que “o ato erótico, ao contrário do pornográfico, começa e acaba no imaginário, alimenta-o e fornece ao desejo a margem de fantasia necessária que requer o prazer” (2005, p. 13), assim como o erótico presente na lírica de Gilka Machado, que acontece também a partir de um encontro de almas, no desejo, na saudade e na paixão, na sensação provocada pela lembrança da figura desejada. A construção erótica é nutrida pela potência do imaginário e do corpo, dando espaço não só para o movimento da matéria, da imaginação e da expectativa, mas também de uma realidade marcada pelo trauma e pela impossibilidade de expressão.

Essa discussão acerca da sexualidade não busca estabelecer uma separação moralista, mas compreender os conflitos desse debate, pautados no enfrentamento que há em uma produção erótica e pornográfica, obscena ou imoral. A representação da sexualidade - seja na pintura, na música, na poesia ou em qualquer outra manifestação artística - é classificada de acordo com a crítica dessa obra, tornando-a aceitável ou inaceitável, aquilo que enfrenta a moral é colocado no campo do intolerável, modo de frear qualquer impacto contra o conservadorismo e impedir o enfrentamento.

Essas categorias de representação da sexualidade incomodaram a sociedade conservadora da primeira metade do século passado e ainda incomodam, e por isso a voz de Gilka Machado e de outras escritoras como Maria Firmino dos Reis, Francisca Júlia e Nísia Floresta, na prosa, foram continuamente silenciadas. Questiona-se os valores tradicionais e da sexualidade e abala as estruturas tradicionais de quem faz os julgamentos, ou seja, a crítica literária. A ideia da obscenidade atribuída a Gilka Machado, é por ter colocado em evidência o que estava escondido: uma mulher negra escrevendo poesia erótica. Antes de chegar à questão de gênero, o que se anuncia é a perspectiva racial, ainda mais incisiva em suas exclusões, Gilka Machado era mulher e negra, escrevendo sobre o interdito erótico.

O erotismo é a transgressão, o campo do erótico está justamente tentando ultrapassar os limites humanos da sociedade tradicional e da convivência moralmente aceitável. A representação proposta por Gilka Machado incomodava a moralidade de sua época e levantava questionamentos de padrões e clichês sociais, ultrapassando o limite do esperado. A obscenidade incomoda porque coloca em evidência um íntimo moral que não se deve colocar; se o obsceno é o que não está em cena, é aquilo que deveria estar na coxia, quando ele surge em destaque, o primeiro impulso conservador é o do silenciamento, é o bloqueio desse enfrentamento. Esses saberes tradicionais sobre a sexualidade se modificam historicamente, por isso o conceito de moral é mutável, chamar algo de imoral em determinado momento pode ser contrariado em outra época, reflexo disso é a poesia de Gilka Machado, hoje estudada, divulgada e respeitada, outrora escandalizada e silenciada. A mesma obra, em épocas distintas, com concepções outras, é recebida de modo coerente à época em que é lida, a recepção reflete o povo e a cultura de quem lê.

Nesse sentido, parece-nos que a questão central da exclusão não está exatamente no que foi considerado obsceno na lírica, mas na manifestação de fantasias, dos desejos e de uma expressão humana ilegítima, vindos de uma mulher negra e pobre que jamais

conseguiu equilíbrio enquanto escritora, nem em razão financeira, nem em razão de crítica literária. Não se trata, aqui, de definir ou classificar se temos composições eróticas ou pornográficas, apenas compreender em que níveis a poesia de Gilka Machado foi tolerável.

O silenciamento imposto à poeta não é resultante direto e exclusivo do erotismo, mas da expressão, da voz, do barulho e do movimento provocado por Gilka Machado, portanto, se a voz dela incomodava, era porque existia e de algum lugar era ouvida. O silenciamento foi imposto para calar, frear o discurso de uma mulher que criticava a estrutura patriarcal de seu tempo com tamanha potência que abalou, trincou e quebrou a estrutura cristalizada e conservadora de seu tempo. Houve a tentativa de silenciamento de uma voz que falava e era ouvida, por isso incomodava, porque não podiam permitir a escuta.

Por outro lado, o fato de não haver críticas contundentes ao material poético, ao poema, ao objeto literário, nem à adequação dos versos e à estrutura dos poemas, mostra que o incômodo aconteceu exatamente pela crítica à ordem social e à moral estabelecidas, porque a voz que criticava não deveria possuir o direito à palavra. Um corpo negro deveria estar guardado, dedicando-se ao trabalho, jamais criticando o sistema. Fanon (2008, p. 104) aponta sobre esse violento genocídio, do corpo, da cultura, da história do corpo negro: “No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa.” Vários foram os aspectos responsáveis pela negativa sofrida por Gilka Machado, mas nenhum deles passa pela estrutura literária do gênero lírico, porque trata-se de uma infração social, racial e não poética. Não houve violação da arte, mas sim da moral, um corpo interdito - feminino e negro - banalizando a sacra moral.

Apesar de a leitura crítica estar envolvida pelas mais diversas questões sociais que definem os grupos em cada período da história, pautar as análises em convenções, costumes e opressões é reduzir a arte a um momento específico da história, e esta nunca foi uma condição, mas sim uma censura, especialmente por se tratar de manifestações artística. Já que os limites da arte ultrapassam a abstração e a criação humana, o imoral é sempre a objeção de um modelo, seja de santidade, de obediência, de sacralidade ou de qualquer outra aspiração que contrarie a ordem. A quebra dessa expectativa resulta na negativa e na expulsão daquele que infringiu as regras.

Para Gilka Machado, o erotismo é um desejo de união, do toque e da concretização, não exclusivamente de uma união humana e sexual, mas também do aspecto sensitivo. Esses impulsos eróticos podem ocorrer no plano da abstração, situando-se no fetiche, na capacidade cognitiva e intelectual do outro ou na paixão por objetos. Não há necessariamente a concretização sexual, mas um desejo por algo. Embora os versos tenham sido sempre conduzidos para o campo da sexualidade, a persona poética está situada no lugar da espera, da expectativa, de uma utopia que marca a literatura do querer, da necessidade, do anseio; construção poética que sempre é atravessada pelo desejo.

No poema “Invocação ao sono” (GILKA MACHADO, 2017, p. 132-133), último poema de *Cristais Partidos* (2017), temos uma composição de 7 estrofes livres de rimas externas. O poema apresenta rimas emparelhadas, alternadas, interpoladas e outras sem esquema fixo, caracterizando as rimas mistas. Vejamos:

Sono! da tua taça brônzea e fria
dá que eu possa esgotar o éter, a anestesia...
Eis-me: corpo e alma – inteira,
para essa tua orgia.
Busco esquecer a minha hipocondria
na tua bebedeira.
Quero sentir o teu delíquio brando
apoderar-se do meu ser
e cochilando,
bamboleando
ir, lentamente, escorregando,
pelo infinito do prazer.

Destacam-se como classificação as rimas ricas - compostas por classes gramaticais diferentes, como na terceira estrofe: “abandono”, adjetivo e “sono”, substantivo masculino; ou na sexta estrofe: “escalada”, substantivo feminino e “ambicionada”, adjetivo. Temos também as rimas pobres – semelhantes em classe gramatical, como “cochilando”, “bamboleando” e “escorregando”, verbos no gerúndio. Essa continuidade dos verbos indica o movimento do corpo, que cochila, balança e escorrega, portanto se movimenta enquanto espera a chegada do sono. A aliteração em “s” é como um sussurro da persona poética ao sono, fala ao pé do ouvido, preserva o silêncio e exalta a imagem da sensualidade.

As quatro estrofes subsequentes, segunda, terceira, quarta e quinta, separadas com uma sequência de pontilhados, delimitam o convite feito pela persona poética para que o

sono se aproxime. Escrito com a inicial em maiúsculo, recebe um tom superior, divino ou humano, o sono, estado de repouso, na verdade movimentada o corpo da persona que o convoca.

Vem meu lânguido amante,
 deixa-me, no teu suave e remansoso seio,
 no teu seio gigante,
 sem ânsias, sem pesar, sem dores, sem receio,
 repousar um instante

 Vem! – já de mim se apossa um sensual arrepio,
 todo meu ser se fica em total abandono..
 Dá-me o teu beijo frio,
 Sono!
 Deixa-me espreguiçar o corpo esguio,
 sobre o teu corpo que é, como um frouxel, macio.

 Eis-me, lânguida e nua,
 para a volúpia tua.

 Faz a tua carícia,
 como o óleo, passar pela minha epiderme;
 essa tua carícia, umectante e emoliente,
 que no corpo me põe coleios de serpente
 e indolências de verme.

Essa sequência de quatro estrofes, com diferentes números de versos, se caracteriza pelo clamor da chegada do sono, este que é amante e que possui seios, onde repousa a persona poética. A presença dessa imagem, de um seio que é gigante, identifica um corpo feminino, é a parte anterior do peito e que corresponde às mamas. Este mesmo sono encontra a persona poética nua e lânguida, portanto frágil aos prazeres do sono, que a toca com um beijo frio. A construção da imagem de chegada do sono e do estado em que se encontra a persona poética é, por si só, erótica. O sono que chega e a acaricia com óleo, elementos reais, são contrárias à abstração do sono. O estado em que a persona poética anseia chegar, de languidez e de sono, é o momento de abandono para o descanso e repouso no dormir. O que temos, é a construção erótica da chegada do sono, construída de forma muito próxima a do gozo, do abandono do corpo e da “petite mort”, pois o sono é mesmo a condição mais próxima da morte.

A vida
 é uma descida;
 mas tu, Sono, me dás a inefável delícia

de ensaiar a escalada
 para a Morte – a ascensão à glória ambiocionada:
 mas tu, Sono, és a calma, és a mudez propícia
 à sua antevisão da ampla Canaan do nada.

É através do sono que a persona poética se sente mais próxima da inexistência. Também grafada com a inicial em maiúsculo, a Morte é um desejo e uma ascensão. Embora viver seja mesmo trilhar o caminho do fim, é através do sono que é possível descer em escalada para alcançar a morte. Esse tom melancólico se aproxima na penúltima estrofe e é reforçado na última, quando o sono é usado como consolo à vida atroz que o leitor de Gilka Machado vai se familiarizando ao longo de sua obra. Paralelo à languidez e desejo à volúpia que caracterizam o início do poema, temos a invocação do sono não mais como impulso do prazer, mas como proximidade da morte. A imagem de Canaan, que segundo a bíblia foi a terra prometida por Deus a seu povo, é o lugar desejado, para onde a persona poética deseja ir, quer atingir a terra prometida, mas um Canaan do nada. Não se trata de um desejo de continuidade, como da vida eterna, a persona não quer desfrutar desse lugar; Canaan é o ponto de chegada, é o fim da linha, é alcançar a morte, enfim.

Quem, como eu, da existência, apenas, sente
 a dor atroz, a realidade bruta,
 e traz numa agonia persistente
 a alma e, em vão, onde mora a ventura perscruta,
 Só na tua embriaguez acha conforto.
 Lança-me agora e sempre essa tua blandícia,
 deixa-me descansar o corpo semimorto
 e a alma desiludida...
 Faze com que, da tua paz fictícia,
 à paz eterna me transporte,
 Sono – morte da Vida!
 Sono – vida da Morte!
 (MACHADO, 2017, p. 132-133).

O uso das vogais “e”, “a” e “o” são diferentes da aliteração em “s” das primeiras estrofes, agora com sons fechados, a persona poética deseja a morte através do sono, para que tenha um corpo semimorto e não mais lânguido como outrora, de modo que o desejo só seja possível diante da inexistência do ser. Um paradoxo que está nos dois últimos versos: “Sono – morte da vida!”/ Sono – vida da Morte” (MACHADO, 2017, p. 132-133). O sono está entre a vida e a morte. Essa construção do desejo a partir de algo abstrato como o sono, revelam que o erotismo encontrado nos versos de Gilka Machado

não está apenas no plano do real, do corpo e do toque, mas também do sentido, da sinestesia e da possibilidade imagética da persona poética.

Essa melancolia, um canto de lamento, perpassam toda a obra, embora se fortaleçam em seus últimos livros, especialmente em *Velha Poesia*. De uma trajetória marcada pelo pouco, pelo abandono e pela miséria, a persona poética mostra uma condição e uma memória que se fundamenta na mágoa. Na terceira e última estrofe de “Canção do fim”, poema composto por três quartetos, a persona poética esclarece que: “Se de alegrias/ tu me foste avara,/ quero te confessar/ humilhada, baixinho:/ levo saudade,/ não de teu carinho, mas de teu mau trato/ a que me acostumara” (GILKA MACHADO, 2017, p. 405) e é esse tom que marca o que parece mais profundo e abstrato na condição da persona poética. No último livro, *Velha Poesia*, o qual veremos no capítulo quarto, a persona poética expõe a melancolia como a única possibilidade de existência, é, ao mesmo tempo, a memória do passado e a expectativa futura, é o mergulho no abandono e na solidão.

1.3 Herança literária

Gilka Machado fez parte de uma família cuja tradição artística era passada quase como herança. O repentista baiano Francisco Moniz Barreto: seu bisavô, pai da cantora Cândida: sua avó, mãe de Thereza Cristina Moniz da Costa: sua mãe. Além do violonista Francisco Pereira da Costa, seu avô materno, o qual foi considerado como o maior de sua época, tanto na Europa, quanto no Brasil; o poeta Hortêncio da Gama Souza Mello: seu pai; e Thereza Christina, atriz de rádio e palco: sua mãe. “Das famílias Moniz Barreto e Pereira da Costa muitos foram os cartazes artísticos, todos porém nublados pela pobreza” (GILKA MACHADO, 2017, p. 14). A arte atravessou uma geração, e a pobreza fez parte dessa herança.

Foi, entretanto, com o bisavô Francisco Moniz Barreto, que Gilka Machado parece ter tido mais semelhanças na abordagem temática. Pellegrini (2008) esclarece que ações de represália foram rigidamente impostas a alguns artistas, se na Europa, nos anos 1820 – até os anos mais próximos do final deste século, artistas sofriam processos criminais, incluindo Flaubert, Oscar Wilde e Baudelaire, no Brasil isso não foi diferente, somando-se ainda a forte moral cristã e catequizadora imposta à colônia. Moniz Barreto sofreu processos criminais por imoralidade, embora tenham sido, infelizmente, perdidos entre os arquivos e por isso não pudemos acessá-los.

Aconteceu que na década de 1820 no Brasil, as obras consideradas obscenas e pornográficas foram recolhidas em nome da moral. Segundo El Far (2004), em função disso, decidiu-se que:

a polícia faria uma ação de maior impacto, ao invadir a livraria Leite Ribeiro, à rua Bittencourt da Silva, para recolher todos os exemplares dos livros *Os Devassos*, de Romeu Avelar, e *Madmoiselle Cinema*, de Benjamim Costallat, e prender, em flagrante, os responsáveis que ali trabalhavam. Ambas as obras, segundo o comissário, os dois agentes e o guarda civil que atuaram na ação policial, estariam incentivando a disseminação da imoralidade (EL FAR, 2004, p. 285).

Foi na mesma época que Moniz Barreto foi indiciado por violar a moral com sua lírica pornográfica, censuras que se repetiram na década seguinte e impediram a publicação de tantos outros poemas, assim como silenciaram escritores e versos que infringiram o código da moralidade ao divulgarem, segundo a compreensão que se tinha, uma obscenidade vil capaz de deteriorar qualquer intenção de arte. Enquanto se constrói a ideia de que a arte é impecável, representação máxima da perfeição; o conservadorismo enxerga a obscenidade como um movimento vulgar, expressão imoral e deselegante da experiência humana.

Outro ponto de encontro entre Gilka Machado e seu bisavô é também uma oposição, pois havia um desejo de mercadejo literário, buscando oferecer uma poesia rentável, uma produção que “Moniz Barreto não se absteve de praticar, inclusive por questões de melhorias à sua condição cada vez mais miserável” (PELLEGRINI, 2008, p. 4). Havia uma intenção de lucro, e na ânsia de publicar algo rentável, o bisavô dedicou-se às obscenidades que agradassem aos homens burgueses, sobretudo, e em primeiro lugar, porque esta era a estrutura social dominante, em segundo lugar porque havia poucas mulheres leitoras, ou seja, tínhamos uma literatura escrita por homens e para homens, portanto era adotada a abordagem falocêntrica e direcionada aos homens com a intenção de vender muitos álbuns e continuar produzindo-os; ao revés de Gilka Machado, que jamais teve como mote a masculinidade, embora tenha desejado viver da arte como um trabalho rentável, ela não alimentou o patriarcado com sua arte, ao contrário, o combateu com seus versos. É importante entender, porém, que Moniz Barreto representa uma época, os valores que definiam os indivíduos, escancarando uma sexualização do corpo negro e marginalização da poesia erótica desde sua estreia porque era esse o tema das produções literárias.

O escritor valorizava a mulher mestiça na mesma proporção que a rebaixava, associando-a à volúpia e à sensualidade. Em *Álbum da rapaziada* (1864), há sempre uma preocupação com a potência viril masculina e a sexualidade, as quais são tratadas a partir da perspectiva da liberdade, trazem o ato sexual como uma manifestação natural do corpo. Mesmo com diversas consultas à hemeroteca, não foi possível encontrar poemas de Moniz Barreto, e isso se deve a um silenciamento que perpassa duas décadas, de uma literatura considerada vulgar. O erotismo incomoda, porque o simples fato de falar sobre sexo já é transgressor: “se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada” (FOUCAULT, p. 11, 2017).

As obras de cunho erótico foram batizadas por uma marginalidade excludente, com a remissão do pleonasma. Moniz Barreto tornou-se conhecido como Bocage brasileiro e foi comparado a nomes como o de Gregório de Matos, por também dominar a arte de improvisar e se destacar como repentista, embora nunca tenha conseguido prestígio financeiro, assim como não alcançou influência suficiente para se eternizar nas letras, tornando-se um nome esquecido na historiografia literária:

Nas entrelinhas de sua jornada, porém, é onde reside a graça de seu tempo, pois em sua vida de poeta, Moniz Barreto tornou-se lendário (ou anedotário, conforme a leitura). Já considerado como o maior poeta de seu tempo, ou o maior poeta da Bahia depois de Gregório de Matos, foi de fato estrela de brilho máximo em seus anos de vida (e para além deles, décadas afora). Denominado então por José Francisco Cardoso de o “Bocage brasileiro” (e assim aceito e visto pela época), é até hoje considerado o maior nome do improvisado em nossa literatura (PELLEGRINI, 2008, p. 146).

Seus versos tratam sobre temas políticos, sociais e foram também acusados de serem vazios de conteúdo, tornando Moniz Barreto, apenas um arquiteto dos versos, criticado por reunir um emaranhado de versos e colocá-los à venda, o repentista perdeu muito em credibilidade dos críticos, apesar de ter sido um artista bastante conhecido em seu tempo. Há uma semelhança entre a recepção das produções do bisavô e de Gilka Machado, uma vez que ambos decidiram tratar de questões polêmicas e foram recebidos com menosprezo e ceticismo lírico, mas jamais na mesma proporção, porque um escritor de temas eróticos nunca seria criticado como uma escritora de poesia erótica, principalmente se essa mulher tiver pele negra.

O corpo sempre foi uma temática no universo de Gilka Machado porque ela é um corpo combativo, a escrita libertária talvez tenha sido o reflexo de uma naturalidade com que ela observava os corpos, vinda de um ambiente familiar singular para o seu tempo, diferente de Francisca Júlia ou de Cecília Meireles, mulheres que, entre outras, não carregaram a força da crítica com tamanho peso, porque além de brancas, também pertenciam a elite intelectual. Nessa perspectiva, é inegável considerar o aspecto familiar e as influências dessa representação para a poesia da escritora, ainda que o impulso dessa hipótese não seja biográfico.

1.4 Do casamento

Em 1910 Gilka Machado casou-se com o jornalista, chargista, crítico de arte e também poeta, Rodolpho Machado²⁵, com quem mais tarde viria a ter dois filhos, Helios, que morreu ainda jovem, em 1976 e Eros, que se tornaria uma bailarina de sucesso nacional e internacional, morrendo aos 89 anos, em 2004. As semelhanças entre o casal não se reduzem apenas ao D.N.A artístico, mas também à uma miserável conta bancária. Mesmo casada, a poeta continuou trabalhando fora de casa, conciliando a sua atuação poética aos feitos domésticos e maternos. Para Gilka, pertencer a “uma família de artistas, músicos, poetas e atores” (DAL FARRA, 2015, p. 121) permitiu a ela uma concepção diferente dos corpos, enxergando-os como livres, assim como suas expressões. A família de Gilka Machado era de classe média baixa, cultos, compreendiam que a arte é o caminho para a libertação, esclarece Maria de Lourdes Eleutério, no documento “Mulheres Luminosas” (2012)²⁶.

O soneto “Hélios e Heros”, publicado em 1917, em *Estados de Alma*, traduz a labuta que requer a criação de filhos. Na data de publicação, Gilka Machado estava na companhia de seu marido, Rodolfo, e ainda assim escreve um poema em que a persona poética anuncia a humilhação servil de criar um filho, em prol de oferecer-lhes aconchego e serenidade. Isso demonstra que a pobreza perpassou toda a vida de Gilka, solteira, casada e viúva:

²⁵ Somente em 1945 Gilka Machado voltou a se relacionar com outro homem, o médico Miguel Dilbo, 23 anos mais novo que ela.

²⁶ Documentário sobre a poesia de Gilka Machado, a música de Chiquinha Gonzaga, as esculturas de Nicolina Vaz Assis e a pintura de Georgina Albuquerque, dirigido e roteirizado por Pedro Pontes. O documentário chegou a ser exibido na Tv Brasil, CineBrasilTv, SESCTV-SP, TV JUSTIÇA, TV ESCOLA.

Filhos meus – duas forças bem pequenas
que amo, e das quais sustar quisera o adejo;
pequenas sempre fora meu desejo
tê-las, aconchegadas e serenas.

Filhos meus – deles vem, deles, apenas,
a humilhação servil em que me vejo;
mas, se o penar a um filho é benfazejo,
para uma alma de mãe que valem penas?

Eu, que feliz, toda entusiasmo,
d'antes, via os seres tornarem-se possantes,
vejo-os crescerem com pesar, com zelos.

Vejo-os crescerem, ensaiarem trenos,
e, no entanto, quisera-os tão pequenos
que pudesse nas mãos sempre trazê-los.
GILKA MACHADO, 2017, p. 146).

O soneto é decassílabo, com exceção do décimo verso, que é alexandrino como se justamente desse aos filhos a potência que a mãe sonha para eles. As rimas são emparelhadas e o poema apresenta versos com assonância em “e”, trazendo uma certa musicalidade melancólica, como uma cantilena, entoada pela própria mãe, cuja voz é a que se ouve por meio da persona poética. Na ânsia de cuidar e proteger os filhos, a persona poética constrói as primeiras estrofes conformando-se com a humilhação servil a que se submete para manter os filhos.

A terceira estrofe anuncia uma persona que, entusiasmada, assiste ao crescimento dos filhos com zelo, acompanhando o desenvolvimento, ainda que quisesse tê-los sempre por perto, pequenos, leitmotiv comum dos poemas sobre maternidade. O poema anuncia não só uma vida laboriosa frente às preocupações da maternidade, mas também o afeto que nutre pelos filhos. Havia uma cumplicidade marcada pela necessidade de cooperação financeira mútua, portanto o que tornava imperativo o trabalho de Gilka Machado era a pobreza, para a mulher de baixa renda, o compromisso com o sustento familiar sempre custou caro.

Silvia Federici (2019) trilha um caminho de discussão que compreende o trabalho doméstico como uma violência do capitalismo contra as mulheres e discute a respeito das mobilizações por salário para esse emprego, porque sempre foi esse o caminho a partir do qual essas mulheres negras sustentaram suas famílias. A discussão proposta do Federici (2019) situa-se na década de 70, mas ainda são questões pertinentes para compreender a trajetória de Gilka Machado, porque elas e outras mulheres negras sempre estiveram associadas ao trabalho doméstico, sobretudo no século passado. O serviço

doméstico sempre foi a principal alternativa de sustento para as famílias negras que majoritariamente foram chefiadas por mulheres e sustentadas através do trabalho doméstico. De mucamas a empregadas, as mulheres negras foram historicamente colocadas no lugar da servidão, servir o corpo branco, homem ou mulher, tocando na questão hierárquica das raças que precede as discussões de gênero. No contexto pós-abolição os homens são retirados do mercado de trabalho e as mulheres assumem o trabalho doméstico como principal atividade para sustento da família.

Seja através da literatura, como manifestação da arte, do conhecimento e da educação; do trabalho, como direito à autonomia ou da sexualidade como liberdade do corpo, historicamente as mulheres precisaram reivindicar o que foi vedado a nós. O que foi tirado, silenciado, reprimido. O direito à educação e ao desejo sexual nunca foi negligenciado ao homem, mas ao contrário disso, há décadas as mulheres ainda vêm lutando contra a imposição subserviente imposta ao corpo feminino:

Mas, seja em sua forma mais liberada ou em sua forma mais repressiva, nossa sexualidade ainda está sob controle. A lei, a medicina e nossa dependência econômica dos homens garantem que, embora as regras tenham sido flexibilizadas, a espontaneidade é descartada da nossa vida sexual. A repressão sexual dentro da família é uma função desse controle. A esse respeito, pai, irmãos, marido, cafetões, todos estão atuando como agentes do Estado, para supervisionar nosso trabalho sexual, para se certificar de que providenciaremos serviços sexuais de acordo com as normas de produtividade estabelecidas e socialmente sancionadas (FREDERICI, 2019, p. 58-59).

Através do embate, o controle do corpo feminino não está centralizado, esse domínio está por todas as partes e em todos os campos e espaços. O feminino incomoda quando o corpo está em movimento, quando deixa de ser marionete do conservadorismo e se liberta politicamente, tanto no campo sexual, quanto no campo da educação, do trabalho e dos demais espaços que, historicamente, tentam dominar os corpos femininos como figuras obedientes.

É possível encontrar nos versos um comportamento libertário que atinge vários setores da vida de Gilka, e parecem surgir da necessidade financeira da família, uma infância de misérias, poucas oportunidades de ascensão econômica e o trabalho fora do ambiente doméstico. O casamento foi por muito tempo uma carreira para as mulheres, diz Beauvoir (2016), mas essa condição caracteriza uma realidade branca. Pode ser a meta, o auge, mas de um feminino que aprendeu que poderia esperar o auxílio financeiro do homem, pai ou marido. A representação tradicionalmente patriarcal do matrimônio

requer a mulher branca assumindo as funções domésticas e maternas, ocupando-se de cozinhar, bordar, cuidar da educação dos filhos e, no fim do dia, aguardar o retorno do marido que ocupa o mercado de trabalho, alimentando com isso a submissão a ele, especialmente uma cadeia de dependência financeira.

Ao contrário disso, a mulher não branca não pode desfrutar deste auxílio financeiro e a trajetória de Gilka Machado ilustra esse cenário. “Reconhecer o status de mulheres brancas e homens negros como oscilante nos possibilita enxergar as especificidades desses grupos e romper com a invisibilidade da realidade das mulheres negras”, completa Djamilia Ribeiro (2019, p. 39). O que isso quer dizer é que a mulher negra não teve a oportunidade de ter uma vida custeada pelo homem porque estava ocupada trabalhando. E isso não faz delas também mulheres? “Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim?” (SOJOURNER TRUTH, 2014).

Essa relação desigual de trabalho ainda se perpetua, assim como o racismo e as diversas formas de violência que o corpo negro vem sofrendo ao longo da história. Djamilia Ribeiro (2019, p. 39-40) esclarece que as “mulheres brancas ganham 30% a menos do que homens brancos. Homens negros ganham menos do que mulheres brancas e mulheres negras ganham menos do que todos”, pesquisas realizadas pelo Ministério do Trabalho e Previdência Social em parceria com o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA). Sendo assim, qual seria então a eficácia do artigo 5º da Constituição Federal? “todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade”? Estendendo ainda mais essas indagações, quem seria “esses ‘todos’, ou quantos cabem nesse ‘todos’? Se mulheres, sobretudo negras, estão num lugar de maior vulnerabilidade social justamente porque essa sociedade produz desigualdades” (DJAMILIA RIBEIRO, 2019, p. 40). Não há democracia racial que supere essa cortina de fumaça.

O movimento de Gilka Machado dentro da instituição do casamento flui pelo caminho contrário ao que conclui Beauvoir (2016), porque ela representava esse corpo feminino negro que precisava trabalhar. A ocupação dos espaços sociais sempre foi uma reivindicação necessária à sobrevivência da poeta que, pobre, vendia sua força de trabalho, mas reivindicava um espaço que não fosse somente o da lida, mas da participação política, da educação e da arte. A submissão imposta a Gilka Machado não

foi diretamente ao marido, porque ambos sabiam da importância do trabalho remunerado para o sustento da família, ainda que o capitalismo construa a ideia do trabalho doméstico por amor, para que dispense a remuneração, romantize os afazeres do lar como um ato de amor e afeto, conveniente para manter as mulheres como escravas desse lugar ou desenvolvendo duplas jornadas para conseguir manter a ordem financeira e doméstica: “Podemos não servir a um homem, mas todas estamos em uma relação de servidão no que concerne ao mundo masculino como um todo” (FEDERICI, 2019, p. 46).

Gilka Machado nunca conheceu outra realidade que não fosse a do trabalho, a sua história sempre esteve ligada a esse lugar. Herdeira da pobreza de sua família e casada com um homem de igual condição financeira, a poeta não teve outra escolha, trabalhou desde sempre não por prazer, porque fazia parte de sua luta em favor da liberdade, mas por necessidade: “você não trabalha porque gosta, ou porque é algo que brota naturalmente dentro de você, mas porque é a única condição sob a qual você está autorizado a viver” (FEDERICI, 2019, p. 42). Ter um salário significa, especialmente para as mulheres, uma autorização libertária; em uma sociedade capitalista como a nossa, o dinheiro proporciona de fato uma autonomia, especialmente no caso de famílias pobres e relações autoritárias em que a mulher é colocada em submissão ao homem, portanto o trabalho doméstico não remunerado, realizado concomitantemente àqueles externos, reconhecidos pela CLT, ou não, representam uma luta contra esse aprisionamento imposto pelo capitalismo. Requerer um salário, do doméstico ao público, é um manifesto pela liberdade: “De agora em diante, nós queremos dinheiro por cada um desses momentos, para que possamos recusar alguns deles e, ao final, todos eles” (FEDERICI, 2019, p. 49). Gilka Machado não trabalharia se não precisasse, mas ela nunca conheceu outra realidade, era pobre, trabalhava também fora de casa, embora continuasse desempenhando as tarefas do próprio lar, além de suas produções literárias; sua jornada de trabalho não era apenas dupla, assim como a de outras mulheres que não desfrutavam de privilégios econômicos, além do trabalho doméstico interno e externo, quis também ser poeta.

A partir de dogmas religiosos e de preceitos patriarcais, a instituição do matrimônio representa para a mulher branca uma estabilidade emocional, financeira e o suporte ideal à moral das jovens moças, idealizações ainda mais veementes na primeira metade do século XX. Essa representação sempre foi diferente para o homem, que encontra no casamento uma comodidade não só material, como também sexual. Para Gilka Machado, pobre e negra, o casamento surgiu não como oportunidade de ascensão

ou mudanças econômicas, mas como a possibilidade de soma das rendas, além das questões do afeto.

Em 1923, Rodolpho Machado morreu em função de uma otite supurada, uma infecção de ouvido que resultou em complicações como perfuração do tímpano. Junto ao luto, surgiram as responsabilidades que envolviam, solitária, a criação e o sustento de dois filhos. No ano seguinte da morte, Gilka Machado organizou o livro *Divino Inferno*, obra que reunia produções inéditas de seu falecido marido, se responsabilizando pelo prefácio da obra.

Diante da viuvez, que resultava na responsabilidade solo da criação dos filhos, Gilka necessitava dobrar os rendimentos financeiros, pois a ausência do marido e a má fama de seus versos fechou-lhe muitas portas, conseguindo apenas o serviço de diarista na Estrada de Ferro Central do Brasil, porém, foi ao perceber que os ganhos eram insuficientes para o seu sustento e de seus filhos, que a poeta decidiu abrir uma pensão, assumindo também a função de cozinheira da casa. Diante da ausência de Rodolfo Machado, Gilka acumula a função de mãe e de poeta a de dona de casa e de cozinheira da pensão, desempenhando jornada dupla, mas longe de alcançar, assim como outras tantas mulheres, “a ajuda que lhes seria necessária para se tornarem concretamente iguais aos homens” (BEAUVOIR, 2016, p. 504), quanto a isso, as lutas femininas se equilibram, não porque queremos um lugar masculino, mas porque merecemos o mesmo respeito.

Há outras tantas questões que se emaranham na trajetória de Gilka Machado, do ponto de vista do gênero e do patriarcado, mas também da pobreza e da classe, as quais atravessaram toda o percurso da escritora: de filha a mãe, de escritora a dona de pensão, todos os seus cargos estavam interligados à pobreza. Filha, mãe, escritora, dona de pensão, sempre foi ela uma mulher negra e pobre.

Diante da ausência do marido, Gilka Machado assumiu 4 funções: poeta, diarista, doméstica e mãe. Sobre a necessidade de procurar emprego, esclarece em suas notas autobiográficas que “viúva, sem herança e sem montepio, urgia procurar trabalho. Saí em busca do mesmo. A má fama é indelével. Todas as portas se me fecharam, ficando aberta uma que não consegue transpor por invencível repugnância”. Diante da fama que já circulava, essa porta que se abriu e que Gilka Machado se negou a divulgar, parece carregar uma feição sexual. Há uma apropriação pejorativa e sexualizada do corpo da mulher negra, a isso Lélia Gonzalez (2020) chama de “comercialização” e “folclorização” sexual corpo feminino negro paralelo à reclusão doméstica como ofício, para ela:

O processo de exclusão da mulher negra é patenteado, em termos de sociedade brasileira, pelos dois papéis sociais que lhe são atribuídos: ‘domésticas’ ou ‘mulatas’. O termo ‘doméstica’ abrange uma série de atividades que marcam seu ‘lugar natural’: empregada doméstica, merendeira na rede escolar, servente nos supermercados, na rede hospitalar etc. Já o termo ‘mulata’ implica a forma mais sofisticada de reificação: ela é nomeada ‘produto de exportação’, ou seja, objeto a ser consumido pelos turistas e pelos burgueses nacionais. Temos aqui a enganosa oferta de um pseudomercado de trabalho que funciona como um funil e que, em última instância, determina um alto grau de alienação. Esse tipo de exploração sexual da mulher negra se articula a todo um processo de distorção, folclorização e comercialização da cultura negra brasileira. Que se pense no processo de apropriação das escolas de samba por parte da indústria turística, por exemplo, e no quanto isso, além do lucro, se traduz em imagem internacional favorável para a ‘democracia racial brasileira’. (GONZALEZ, 2020, p. 36-37).

Essa exploração do corpo da mulher negra, chamada de “mulata”, “cor do pecado”, “morena jambo” e outros nomes que sexualizam e negociam, nomenclaturas que tentam diminuir a negritude do corpo para torná-lo sexualizado, essa forma violenta de olhar para a mulher negra é mais uma forma de invadir, violar e violentar. “Um ditado ‘popular’ brasileiro resume essa situação, afirmando: ‘Branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar’” (GONZALEZ, 2020, p. 135). Marginaliza-se o corpo e o enxerga como produto, ou da satisfação sexual masculina ou do trabalho doméstico; o que une essas duas concepções pejorativas e excludentes é o falocentrismo, colocando a mulher negra como objeto de servidão e satisfação do masculino.

A miscigenação tem diferentes usos políticos e ideológicos, diz Sueli Carneiro (2011, p. 66), em primeiro lugar “vem dando suporte ao mito da democracia racial, na medida em que o intercuro sexual entre brancos, indígenas e negros seria o principal indicativo de nossa tolerância racial, argumento que omite o estupro colonial praticado pelo colonizador”, daí se compreende a sexualização do corpo feminino negro como objeto de satisfação sexual do homem branco. A miscigenação tem constituído, em segundo lugar, uma estratégia de “embranquecimento do país por meio da instituição de uma hierarquia cromática e de fenótipos¹ que têm na base o negro retinto e no topo o ‘branco da terra’” (CARNEIR, 2001, p. 67). A esses níveis da negritude, a suposta democracia racial quer negociar com o copo negro, oferecendo alguns níveis e benefícios aos corpos que se aproximam mais do ideal, ou seja, “acabam todos agregados a categoria oficial do IBGE: pardo!” (2011, p. 67). Essa negociação imposta ao corpo não branco relativiza a identidade étnica e racial, cria corpos deslocados, que se questiona,

¹ É importante marcar o fenótipo como um traço decisivo para Gilka Machado, porque foi a ausência dos traços negroides que autorizaram, dada a sociedade racista de sua época, a sua presença nos espaços intelectuais.

embranquece, relativiza a negritude para que caiba no modelo ideal do corpo esperado, da cor aceitável e do gênero tragável.

. Só é possível ser livre se os direitos universais e a cidadania forem garantidos, só há liberdade quando se é livre para sê-lo, um estado de privilégio, portanto desfrutado por poucos: “ninguém é livre com fome”, alertou Carolina Maria de Jesus (2014, p.30) - em seu diário publicado na década de 60, embora tão atual, dado os casos de fome no Brasil terem aumentado significativamente - e comentou sobre a abolição da escravatura: “E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual — a fome!”. Só é livre aquele que não se preocupa em sê-lo, portanto o protesto de Gilka Machado em favor da liberdade, escrevendo em seus textos e publicando seus versos em favor de corpos femininos livres, denunciam uma mulher que não é, de fato, livre e por isso precisa reivindicar por essa emancipação.

A perspectiva libertária reivindicada pela poeta aconteceu também na ausência do marido – lidando ainda com o peso da viuvez, a poeta se impunha contra o sistema social, reivindicando agência e voz feminina – marcando a autonomia que se conquistava pela escritora e destacando-se mesmo sem a sombra de um homem.

1.5 Do primeiro partido político feminino no Brasil

O século XX ficou marcado por várias situações políticas decisivas, da República Velha, República Café com Leite, Era Vargas a Nova República, houve uma mobilização para que o Brasil se pensasse enquanto povo, definindo identidades e uma cultura que embora cheia de interferências, construía-se como nova, nascente. Pós abolição, principalmente no século XX, no Brasil começou a se discutir sobre os direitos coletivos da população, associações culturais afro-brasileiras, a imprensa e uma literatura que se registrava enquanto brasileira, concomitante à Semana de Arte Moderna, as suas três fases do Modernismo, Geração Mímógrafo e ainda o Golpe de 64, ato antidemocrático que teve forte influência da Marcha da Família de Deus pela liberdade, organizado em grande parte por um movimento de mulheres.

Toda a nossa história estava se reformando naquela altura, a recente independência de Portugal e a abolição da escravatura urgia uma revisão identitária brasileira. A influência do conservadorismo se mantinha, como ainda acontece, a elite econômica e intelectual era controlada sobretudo pelos homens brancos, mas a potência feminina e a voz negra começam se fortalecer. Mais tarde, na literatura e na crítica temos nomes como de Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Geni Guimarães e tantas outras mulheres negras iam ocupando seus espaços e fortalecendo o

discurso filosófico, político e literário brasileiro; vozes que sempre existiram, embora tardiamente ouvidas. É nesse contexto, portanto, que está localizada a literatura de Gilka Machado, bem como a sua atuação em prol do direito à voz feminina negra.

A participação política de Gilka Machado marcou sobretudo a primeira metade do século XX, quando atuou como integrante de um Partido Republicano Feminino, o qual reivindicava integração das mulheres nas atividades políticas, um marco na trajetória e nas reivindicações libertárias propostas pela escritora e pelas demais componentes do partido, como Leolinda Daltro, líder do movimento. Ainda naquele contexto de filiações não oficiais, a estrutura das agremiações restringia a participação política dos pequenos grupos, uma vez que “a própria legislação eleitoral possuía um embasamento elitista: só podiam votar os cidadãos possuidores de uma determinada renda anual e, para serem eleitos, os representantes parlamentares deveriam ter uma renda maior ainda que a exigida para os eleitores” (MOTTA, 1999, p. 28).

A estrutura do partido era excludente e direcionada a um grupo muito específico que compunha a elite carioca, o voto era moeda de troca e o apoio surgia pautado em afinidades pessoais e não em ideais políticos, tratava-se de “organizações de fato, não de direito” (MOTTA, 1999, p. 30), além de não terem um espaço físico como escritório e comitês, as reuniões aconteciam de modo informal.

O Partido Republicano surgiu em 1870 e era composto por uma elite que se opunha à subserviência de Portugal e propunha um novo regime, defendendo o fim da monarquia e a Proclamação da República do Brasil, que aconteceu em 1889. Desse período até 1930, novos grupos se uniram em favor da democracia, mas se mantendo sob o regime da República Velha, que findou em 1930, quando teve início a Era Vargas. É nesse período que antecede o Golpe do Estado Novo que surgiu o Partido Republicano Feminino, atuando com o objetivo de reivindicar espaço político e social para as mulheres daquele período. Toda essa efervescência política e também cultural afeta diretamente as produções de Gilka Machado; sob um caráter crítico a literatura assume o equilíbrio histórico, artístico e político, trazendo o tom de denúncia e reivindicação.

Já em seu princípio, o partido tinha como objetivo representar e integrar as mulheres na classe política, bem como lutar pelo voto feminino, sendo natural que, segundo Dal Farra (2016, p. 24), Gilka Machado buscasse “respaldo político para exercer a sua literatura, num tempo em que tudo aquilo que implicasse em uma práxis [...]

constituía por si só uma ação revolucionária”. A participação como membra de um partido exclusivamente feminino foi um marco importante na trajetória de Gilka Machado, já que atuou na arte e na política para romper com a estrutura patriarcal que silenciava a voz das mulheres. Àquela altura, as mulheres ex-escravizadas ainda tinham como pauta a própria sobrevivência, de modo que o sufrágio ainda era algo bem distante para a maioria delas. O fato de Gilka Machado, uma mulher negra, ter contribuído com as pautas do Partido Republicano demonstrava, além de um capital cultural, as possibilidades que pôde desfrutar por não ter tido traços negroides ou sido uma negra retinta. Isso marca, além do preconceito racial, os níveis de aceitação do corpo baseado no colorismo da pele, o que enfim resulta também em racismo.

O Partido Republicano Feminino, doravante PRF, surgiu, segundo Pinto (2003, p. 18) a partir da “não-aprovação do voto feminino pela Constituinte” e era composto exclusivamente por mulheres, sujeitos que não gozavam de direitos políticos, as quais fundaram um partido que tinha como premissa básica propor “à sociedade um programa para chegar ao governo por meio de eleições”, tornando-se ainda, as “representantes dos interesses das mulheres na esfera política”. O PRF defendia não apenas o direito ao voto feminino, que só foi efetivado em 1945, embora já fosse discutido em 1930, mas também a emancipação e independência “e, extrapolando a questão dos direitos, propugnavam o fim da exploração sexual”, ou seja, o partido buscava combater a estrutura política excludente que restringia o voto, a educação e a expressão política à elite masculina, com o objetivo de representar e incluir as mulheres brancas na sociedade, porque naquela altura esse discurso ainda não defendia as mulheres negras. Além disso, com as propostas de emancipação feminina, o partido antecipava discussões que só nasceram na segunda onda do feminismo, na década de 60, nos Estados Unidos.

Naquele momento muito se falava sobre a crescente urbanização, as mudanças de costumes, o avanço da sociedade no caminho da educação e da autorização ao voto feminino, resultante da expansão de ideias, da arte e da imprensa, conforme esclarece o site do CPDOC, que discrimina as origens e a atuação do PRF. Segundo este mesmo site, o Partido Republicano Feminino teve início em 1910, quando algumas mulheres - dentre elas professoras, escritoras e donas de casa – assinaram a ata de fundação do partido. Reuniram-se 27 mulheres com o objetivo de representar o grupo e integrá-las, promovendo união e representatividade para incorporar as mulheres no universo público, político e artístico.

Liderado pela professora Leolinda de Figueiredo Daltro, todas as demais membras do PRF eram mulheres, majoritariamente brancas, e Gilka Machado ocupava a função de

segunda secretária, a essa participação se deve o capital cultural da poeta, este também herdado de sua família que embora pobre, participava dos espaços artísticos desde a geração de seu bisavô e detinha um discurso crítico. O documento encontrado no site esclarece que “A primeira secretária do partido era uma mulher igualmente conhecida nos meios intelectuais da capital federal, a poetisa Gilka Machado (1893-1980), que assombrava a todos com sua poesia erótica e de denúncia da opressão feminina”. (PINTO, 2003, p. 19, grifos nossos) esclarecendo ainda que a outra fundadora do partido havia sido Gilka Machado, poeta que assombrou, ou seja, ameaçou a ordem moral da sociedade com seus poemas libertários. A fama de Gilka Machado se espalhava como poeta erótica e, como uma cortina de fumaça, a autonomia feminina e subversiva - que representava a poeta, atuando em prol da liberdade do corpo e da alma, da atuação política e social da mulher - ficou em segundo plano.

Publicado no Diário Oficial em 17 de dezembro de 2017, o Partido Republicano Feminino era divulgado com seu estatuto²⁷, nome da presidente e das demais membras

²⁷ “Art. 1º De acordo com o art. 72, §8º da Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil, fica fundado o Partido Republicano Feminino, que obedecerá ao seguinte programa: §1º Congregar a mulher brasileira na capital e em todos os estados do Brasil, a fim de fazê-la cooperar na defesa das causas relativas ao progresso pátrio. §2º Pugnar pela emancipação da mulher brasileira, despertando-lhe o sentimento de independência e de solidariedade patriótica, exalçando-a pela coragem, pelo talento e pelo trabalho, diante da civilização e do progresso do século. §3º Estudar, resolver e propor medidas a respeito das questões presentes e vindouras relativas ao papel da mulher na sociedade, principalmente no Brasil, pleiteando as suas causas perante os poderes constituídos, baseando-se nas leis em vigor. §4º Pugnar para que sejam consideradas extensivas à mulher as disposições constitucionais da República dos Estados Unidos do Brasil, desse modo incorporando-a na sociedade brasileira. §5º Propagar a cultura feminina em todos os ramos do conhecimento humano. §6º Estabelecer entre as congregadas o interesse pelas questões, progressivamente, desde o lar até a agricultura, o comércio, a indústria, a administração pública e as questões sociais. §7º Combater, pela tribuna e pela imprensa, a bem do saneamento social, procurando, no Brasil, extinguir toda e qualquer exploração relativa ao sexo. §8º Fundar, organizar e regulamentar, dirigir e manter instituições de utilidade geral e outras de proveito exclusivo, cujos cargos sejam preenchidos, tanto quanto possível, pelas sócias do partido, podendo-se desde já mencionar as de instrução, de educação, de beneficência, de assistência geral, de crédito mútuo, de cultura física, de diversões etc. Art. 2º O Partido Republicano Feminino é uma instituição social de progresso individual, comum e geral; durará por espaço ilimitado no tempo; será constituído de número ilimitado de pessoas do sexo feminino domiciliadas no Brasil, sem distinção de nacionalidade nem de religião, e terá sua sede na capital do Brasil. (...) Art. 11 Os destinos do partido ficarão entregues a um grande conselho deliberativo composto da comissão administrativa, das diretorias das diversas seções e instituições fundadas pelo partido e das comissões especiais. (...) Art. 17. A comissão administrativa, que é a única competente para executar as deliberações do conselho deliberativo, nos limites das suas atribuições, será composta de presidente, três vice-presidentes, três secretárias, duas tesoureiras, uma bibliotecária, uma arquivista, três procuradoras e uma zeladora. (...) Art. 19 A orientação suprema político-social e a ação geral do partido ficarão entregues a uma chefe suprema, que é a própria presidente do conselho e da comissão administrativa auxiliada por uma secretaria geral e uma procuradoria geral. §1º À presidente cumpre representar o partido em juízo ou fora dele e, em geral, em suas relações para com terceiros. (...) Art. 24 O patrimônio do partido será ilimitado e representado por apólices ou títulos representativos de valor, móveis, biblioteca, distintivos, jóias, mensalidades e propriedades diversas que venha a possuir. (...) Art. 28 As sócias do Partido Republicano Feminino não respondem, subsidiariamente, pelas obrigações que a administração contrair, expressa ou intencionalmente, em nome dele.”

do partido, no dia 18 de agosto de 1911. Conforme discrimina o documento acessado, “o partido recebeu o registro oficial, depositado no 1º Ofício de Títulos e Documentos do Distrito Federal” (CPDOC). Dentre as reivindicações inclui a emancipação feminina, inclusão das mulheres na agricultura, no comércio e na indústria, extermínio a desigualdade de gênero e a participação feminina enquanto sujeitos políticos e civis.

É para esse lugar que Gilka Machado estava olhando, ela se organizava, se mobilizava em favor dessas questões, tanto na arte quanto na política, para que, ao lado de outras mulheres, ocupasse os lugares que deveriam ser povoados também por mulheres. Muito paralelo às reivindicações das Sufragistas, o Partido Republicado refletia a luta pelo direito ao voto e a participação feminina no parlamento, reivindicações que começaram de acordo com a crescente migração da sociedade rural para os espaços urbanos, de modo que as mulheres brancas eram destinadas ao trabalho em indústrias e as mulheres negras, junto de suas famílias, migraram para as regiões periféricas, garantindo suas sobrevivências em subempregos e, muitas vezes, ainda na condição de subalternas às famílias brancas, restando-lhes, nestas décadas que sucederam à abolição da escravatura, as regiões mais periféricas, de modo que as cidades vão se organizando em prol da população branca, situadas geograficamente em localidades mais centrais e privilegiadas. Nesse contexto de melhor acesso aos bens culturais, à educação e à discussão sobre os rumos da sociedade, as mulheres brancas começaram a se conscientizar de sua situação de desigualdade em relação aos homens, requerendo a participação de seus corpos nos espaços sociais e políticos, ao passo que as mulheres negras ainda estavam destinadas sobretudo ao trabalho doméstico.

Foi por meio de uma segregação de gênero, de classe e sobretudo racial, que as mulheres foram subalternizadas e os seus direitos oprimidos. Consciente dessa fragmentação dos grupos, especialmente a de gênero, as mobilizações das mulheres brancas estavam situadas em um espaço e uma condição favorável, a demanda trazida por essas mulheres só pôde existir porque eram elas brancas e pertencentes à elite econômica e intelectual da época, ou seja, enquanto as sufragistas reivindicavam seus direitos, os quais modificaram toda a história, é claro, as mulheres negras estavam ainda se equilibrando entre o sustento do lar, o trabalho doméstico e a condição de escravidão recentemente abolida.

Inserida nesse contexto de opressão e silenciamento, a participação de Gilka Machado é representativa porque revela que as reivindicações da poeta vão de encontro ao que propõe o partido, sua atuação política e suas personas poéticas seguem um

caminho crítico análogo. Além disso, cria ali um cordão umbilical entre a poeta e a persona poética, uma vez que ambas se posicionam de maneira semelhante em prol da liberdade da mulher. O voto feminino assume uma importância significativa na história das mulheres no Brasil e no mundo, uma vez que demarca a identidade desses corpos que conquistam o direito à voz e à expressão como manifestação da liberdade.

O direito ao voto, que só foi conseguido em 1932, e incorporado na constituição em 1934, dá às mulheres a oportunidade de se manifestarem por si, de maneira autônoma, legitimando o próprio discurso. “Não se deve, entretanto, acreditar que a simples justaposição do direito de voto a um ofício constitua uma perfeita libertação: hoje o trabalho não é a liberdade” (BEAUVOIR, 2016, p. 503).

O PRF “desapareceu nos últimos anos da década de 1910, época em que Bertha Lutz retornou de Paris e começou a organizar o embrião do que viria a ser a maior expressão do feminino da época, a Federação Brasileira para o Progresso Feminino” (PINTO, 2003, p. 21), mas não há um vínculo entre Partido e Federação, porque ambos propunham estratégias distintas, embora fossem compostos por figuras femininas e reivindicassem a emancipação política das mulheres.

A criação e manutenção do Partido, ainda que por um curto espaço de tempo, foi importante tanto para os homens, quanto para as mulheres daquele período, reivindicando que a ambos os sujeitos a participação política deveria ser um direito de todos os cidadãos, sem restrição de cor, de gênero ou de qualquer outra manobra que silenciasse os sujeitos. As conquistas que vieram posteriormente, como o direito ao voto, são resultado de um embate entre avanços e retrocessos, que surgiu muito antes e por figuras esquecidas pela história de nosso país e pelas lutas femininas, que ganharam cada vez mais força para lutar em prol dos direitos iguais entre os gêneros.

Posto isto, o surgimento e a participação de Gilka Machado no primeiro partido político fundado e constituído por mulheres representa uma luta pela liberdade das mulheres que vão para além da literatura, do aspecto ficcional ou de renúncia da autoria, essa busca em prol da liberdade foi, de fato, a maior de todas as reivindicações que envolveram o nome e a atuação de Gilka Machado, ainda que, diante de uma cortina de fumaça criada por uma crítica literária moralista e conservadora, o erotismo tenha sido o único impulso do que escreveu Gilka Machado.

CAPÍTULO II – MORTE SIMBÓLICA

2.1 A violência simbólica e os seus desdobramentos

As relações sociais estão permeadas, dentre outras coisas, de relações de poder e hierarquias que determinam comportamentos e atitudes. Qualquer tipo de força que atinja os sujeitos de modo não tangível, de ordem moral, psicológica e emocional pode ser considerada simbólica. As organizações sociais funcionam com base em regras socialmente construídas, propostas respeitadas por uma obediência que sustenta as relações e as definem. Partindo da teoria de “poder simbólico”, de Pierre Bourdieu (1989), fruto de uma Conferência na Universidade de Chicago, em abril de 1973, o sociólogo afirma sobre esse poder, que

é necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto, reconhecido: o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem (BOURDIEU, 1989, p. 7-8).

Esses sistemas simbólicos, acrescenta o autor, estão na arte, na religião e na palavra e podem ser arbitrários e subjetivos, de acordo com o sistema social. A cultura dominante faz uma integração fictícia da sociedade com base em uma falsa consciência de classe para legitimar uma ordem que, dada as hierarquias, divide os grupos de acordo com a proximidade de cada um deles à estrutura dominante. E assim se estabelece o valor de cada comunidade.

Embora o poder simbólico crie relações de força que dão espaço para as relações de comunicação, inseparavelmente, elas seguem imbuídas de poder material e simbólico, ou seja, ainda que a força dê lugar ao diálogo, haverá uma relação de poder permeando a comunicação, assegurando uma relação de hierarquia entre as classes, as raças e os grupos em geral. Essas relações resultam em uma luta de classes simbólica, ao passo que a classe dominante também trava uma luta constante, mas para a manutenção das hierarquias sociais. Para Bourdieu (1989), o poder simbólico tem um controle “quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização”, isso significa que o poder simbólico não está nos sistemas simbólicos materializado como uma locução da força, “mas que se define numa relação determinada — e por meio desta — entre os que exercem o poder e os que lhe

estão sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença” (BOURDIEU, 1989, p. 14-15).

O poder simbólico, portanto, é uma forma quase materialmente irreconhecível de estruturas de poder e requer a compreensão de que as relações sociais que estejam imbuídas de forças, capazes de transformar o capital simbólico, transfigurando as relações e tentando invisibilizar um poder simbólico capaz de produzir efeitos sem energia física. Há um poder invisível que estabelece a relação entre dominado e dominante, categorias que influenciam nas relações - raça, distinção das pessoas “de bem”, classes econômicas, raças, gênero, empregado/empregador, cis/trans - e divisões pautadas em um discurso do poder dominante, imposto pelos grupos brancos, conservadores, ricos e heterossexuais - o ponto alto do privilégio, de modo que os dominados internalizam ideologias e crenças impostas pelos dominadores e obedeçam o que é imposto simbolicamente pelo dominador. Os dominados, por sua vez, não conseguem se opor aos dominantes e não por estarem em um número inferior, mas porque aprenderam a enxergar o mundo pelos olhos do dominador; o embate não é ensinado, apenas a obediência.

O poder simbólico é aquele capaz de explicar de modo que os outros entendam, é o efeito do significante associado ao significado, algo que foi aprendido, definições, imagens, mensagens e elementos sociais simbólicos que nos permitem compreender o mundo, mas sempre sob a perspectiva do dominador. Não com o objetivo de orientar, mas de doutrinar, de impor uma cultura, iniciado ainda em 1500 no Brasil.

Bourdieu (1989) esclarece que os grupos considerados minorias, aqueles politicamente esquecidos, são, ao contrário, maioria em relação à classe dominante. A classe média equivoca-se ao se considerarem próxima da burguesia; vizinha da pobreza, está quase igualmente distante da alta classe econômica. O Estado, por sua vez dominador, acaba legitimando a violência, através das armas, do exército e da polícia, impondo suas regras e usando a violência física como justificativa de enfrentamento ao caos social. Como resultado de uma série de dependências do Estado e da burguesia, os dominados se submetem e tendem a se conformar com o poder dos dominantes para manter suas condições de vida, bem ou mal. A dominação acontece tanto a partir da crença dos dominados de que o Estado age por bem, quanto pela necessidade de sobrevivência.

A obra de Bourdieu (2016) permeia as discussões que compreendem a inferioridade social imposta, analisa a sociedade e as relações hierarquizadas pelos grupos dominantes, compreendendo que os processos de construção da masculinidade são

históricos e performáticos, portanto, a socialização masculina quer apenas reforçar algo que já existe. Contrariamente a isso, a identidade social dos gêneros pode vir antes do suporte biológico, de modo que exista uma influência social decisiva: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2016, p. 11), ou seja, a identidade é construída a partir de uma questão cultural, social e política que acontece em decorrência do tempo e do meio em que o indivíduo está inserido, modo de colocar a mulher como um sujeito *Outro*, em relação ao homem, subjugando e inferiorizando-as. Para Simone de Beauvoir, as visões dos indivíduos são construídas, não se nasce com uma identidade pronta, aprende-se com a socialização.

A dominação masculina, que também dá título a outro livro de Bourdieu (2016), assinala o biologismo como justificativa do comportamento humano, tentando justificar na biologia, atitudes sociais politicamente explicáveis, ou seja, “a ciência vem revelando a falácia do conceito de raça do ponto de vista biológico. Essa constatação científica é utilizada para minar as reivindicações de políticas específicas para grupos discriminados com base na ‘raça’ ou na cor da pele” (CARNEIRO, 2011, p. 69). Quer dizer, usar a biologia como escudo para julgar um corpo, um gênero, uma raça subalternizada é uma simulação para justificar gordofobia, machismo, racismo, transfobia e todo tipo de preconceito e violência existente na sociedade, e através de uma condição imposta, como é a biologia, e isso “reafirma o caráter político do conceito de raça, a sua permanência e atualidade, a despeito de ser insustentável do ponto de vista biológico” (2011, p. 69). Assim justificam-se questões sociais, para que se mantenha a comodidade de não impor alterações que poderiam ser instauradas através do convívio social e do respeito.

A biologia surge, segundo aponta Bourdieu (2016), como justificativa dos preconceitos, da discriminação e da desigualdade; culpando a genética, qualquer mudança se torna mais limitadora do que reconhecer uma questão política que pode ser reelaborada. Como resultado de uma série de violências simbólicas, acontece a morte da existência, mas não do corpo, uma morte simbólica, movida pelos dominadores que assumem um lugar hierárquico de soberanias, que detêm de um poder cedido pelos dominados, tendo autonomia para gerir as regras e estabelecer imposições aos grupos que, subdivididos, ocupam diferentes níveis de importância e valor para os dominadores.

As relações sociais determinam poderes que hierarquizam as relações culturais, sexuais, sociais, políticas e econômicas, e restringe, condiciona e reproduz desigualdades, estabelecendo categorias superiores e inferiores, a exemplo temos o preconceito linguístico, as lutas de classe, o racismo e no campo da literatura, regras de construção e

adequação, permissão temática, autoria e, em momentos mais sombrios - muito semelhantes ao atual – uma doutrinação e determinação do que é permitido divulgar, uma arte aprisionada ao conservadorismo, opressão, silenciamento que tem o cânone como escudo.

Esse lugar de dominação se constitui progressivamente e materialmente, adquirindo subordinados que dispõem de forças, energias, desejos e pensamentos e que se tornam, posteriormente, súditos, ou seja, aos indivíduos cabe o poder de empoderar e depois de submeter-se aos soberanos. A estes não cabe preocupação com os súditos, apenas com o poder que incide deles. Para combater essas relações de poder, o enfrentamento não deve acontecer através da batalha, mas de uma revolução antidisciplinar, cujo objetivo é a liberdade.

Com base em Foucault (2010), a “teoria da soberania” funciona a partir da unidade do poder centrado em um único grupo e se legitima não pela lei, mas por um poder que é simbólico e que determina, segrega, separa os grupos e extrai, com base em uma perspectiva história e empírica, os operadores de dominação, expedientes que fortalecem as estruturas de poder, porque “estamos em guerra uns contra os outros [...]. Não há sujeito neutro. Somos forçosamente adversários de alguém” (FOUCAULT, 2010, p. 43). O discurso biológico racista, que terceiriza a culpa social para o aspecto biológico, de modo que este último seja irremediável, surge para pacificar e normalizar as agressões sociais, “um racismo de Estado” (FOUCAULT, 2010, p. 51-52).

Essas são as compreensões de um filósofo branco e europeu que não conhece o racismo, embora saiba de sua existência, por isso a utilização dos conceitos de Foucault nesta pesquisa é importante para fundamentar outros teóricos contemporâneos fundamentais para esta pesquisa, como Achille Mbembe, Giorgio Agambem, Berenice Bento, especialmente no que se refere às questões acerca da *violência simbólica*, *estado de exceção*, *necrobiopolítica*, *biopoder* e demais discussões que fundamentam a concepção da *morte simbólica* sofrida por Gilka Machado, que é abordada especialmente neste capítulo, mas Foucault (2010) não alcança todas essas questões em sua concretude porque é o resultado fiel da Soberania, embora compreenda o lugar que ocupa, a esse aspecto racial Mbembe consegue responder porque conhece pessoalmente o custo da vida à um corpo negro.

O poder simbólico imposto de forma imaterial e as relações instauradas pela soberania estabelecem que, de um lado temos as relações de poder que subalternizam grupos e os ensinam o silêncio e a obediência e de outro, o grupo que impõe o

silenciamento como forma de sobrevivência. A soberania que movimenta essa segregação assume o compromisso de subjugar, jamais de unir. De um lado está o grupo ideal, do outro está o grupo que luta. A submissão de um grupo em favor de outro. Os direitos aos poucos conquistados são o resultado de uma luta constante, em contraponto à uma hierarquização dos grupos imposta pelo próprio Estado, entidade que não quer reconhecer a história das raças, pelo contrário, quer defender a pureza e a superioridade daquela que é considerada superior, mantendo e alimentando a engrenagem que alimenta uma hierarquia de poder.

A “teoria da soberania”, esclarece Foucault (2010), tem direito pela morte e pela vida, o que significa que o soberano pode fazer morrer e deixar viver. A vida assume um outro lugar, diferente dos fenômenos naturais, nessa perspectiva, a vida dos sujeitos é uma decisão do Estado:

É simplesmente por causa do soberano que o súdito tem direito de estar vivo ou tem direito, eventualmente, de estar morto. Em todo caso, a vida e a morte dos súditos só se tornam direitos pelo efeito da vontade soberana [...]. O direito de vida e de morte só se exerce de uma forma desequilibrada, e sempre do lado da morte. O efeito do poder soberano pode matar. (FOUCAULT, 2010, p. 202).

Em uma relação de soberania, norteadas pela hierarquização de poder, o que está no topo dessa pirâmide é autorizado, é soberano, cumpre o direito sobre a vida de seus súditos. Fazer morrer ou deixar viver, ter o direito de decidir sobre a vida do outro é o que Foucault (2010, p. 204) vai chamar de “biopolítica da espécie humana”, o controle da vida e da morte, intervenção sobre a natalidade, o lamento, a velhice e as incapacidades biológicas. A “biopolítica”, é, portanto, uma tecnologia de poder que vai otimizar um estado de vida com mecanismos disciplinares, “em resumo, de levar em conta a vida, os processos biológicos do homem-espécie e de assegurar sobre eles não uma disciplina, mas uma regulamentação” (FOUCAULT, 2010, p. 207).

Simbolicamente, o que ocorreu com Gilka Machado foi uma morte, mas não do corpo e sim do discurso, da luta e da liberdade. Com base nisso, Berenice Bento (2018), apresenta o conceito de “Necrobiopoder”, baseado na “Soberania” e no “Biopoder”, de Foucault (2010) na noção de “homo sacer”, de Agamben (2007) e no “Necropoder”, de Mbembe (2018). Para Bento (2018), essas teorias que dão base às reflexões, reforçam que algumas identidades são as “necrobiopolíticas” do Estado. Enquanto a “biopolítica” oferece a vida e o “necropoder” a retira, temos um conjunto de violências difusas que

revelam alguma continuidade chamada por Bento (2018), de “necrobiopoder”. Cria-se uma relação de dependência entre a “biopolítica” e o “necropoder”, zonas de mortes que sustentam a governabilidade do Estado, o mesmo que decide quem vive e quem morre. Constrói-se uma dependência do direito à vida que submete o “homo sacer” a esse lugar de vulnerabilidade.

O biopoder, aquém da soberania, que pode fazer morrer, faz viver. O biopoder é uma regulamentação que consiste em fazer viver e deixar morrer e o seu excesso ultrapassa a soberania e é daí que intervém o racismo, inserido nos mecanismos do Estado através da emergência do biopoder, de modo que talvez não haja funcionamento do Estado que não passe pelo racismo, este que:

É, primeiro, o meio de introduzir afinal, nesse domínio da vida de que o poder se incumbiu, um corte: o corte entre o que deve viver e o que deve morrer. No contínuo biológico da espécie humana, o aparecimento das raças, a distinção das raças, a hierarquia das raças, a qualificação de certas raças como boas e de outras, ao contrário, como inferiores, tudo isso vai ser uma maneira de fragmentar esse campo do biológico de que o poder se incumbiu; uma maneira de defasar, no interior da população, uns grupos em relação aos outros. (FOUCAULT, 2010, p. 214).

O poder incumbe-se do direito de dominar a vida, decidir quem tem o direito por ela, dividindo as espécies em subgrupos e chamando-as de raças, estabelece-se relações de disputa, de guerreiros que querem matar o outro: “A morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior [...] é que vai deixar a vida em geral mais sadia; mais sadia e mais pura” (FOUCAULT, 2010, p. 215) partindo de uma necessidade de eliminar o outro. Sobre essa função assassina do Estado de que fala Foucault (2010), Sueli Carneiro (2011) esclarece que

a análise dos dados sobre mortalidade, morbidade e expectativa de vida sustenta a visão de que a negritude se acha inscrita no signo da morte no Brasil, sendo a sua melhor ilustração o déficit censitário de jovens negros, já identificados estatisticamente em função da violência que os expõe de modo prioritário ao ‘deixar morrer’, além dos demais negros e negras, cuja vida é cerceada por mortes inevitáveis, que ocorrem pela omissão do estado. (CARNEIRO, 2011, p. 92).

O imperativo da morte só é permitido no sistema de biopoder, porque ele absorve a morte. A raça é o impulso da naturalização da morte do outro, o racismo justifica o assassinato, normaliza-se o direito soberano de matar quando passa pela raça, pois como

o racismo é uma fragmentação da espécie humana, há uma hierarquia de poder/valor/importância que mede o merecimento pela vida.

O poder de matar é dado não exclusivamente ao Estado, mas a um grupo de pessoas importantes, que ocupam lugares importantes e detém poder e influências importantes. Essa vida que se perde, não é, para Foucault (2010) o assassinio direto, “mas também tudo o que pode ser assassinio indireto: o fato de expor à morte, de multiplicar para alguns o risco de morte ou, pura e simplesmente, a morte política, a expulsão, a rejeição, etc” (FOUCAULT, 2010, p. 216, grifos nossos). A morte é compreendida como simbólica, tal qual o poder e a violência, a morte também é simbólica quando não tangível, moral, psicológica, política, silenciosa. A morte de uma atuação política, de uma importância para a sociedade, de um silenciamento que inibe a voz, a presença e a existência simbólica.

Essa sequência de violências simbólicas, leva a uma morte que também é simbólica, uma inexistência da atuação, do discurso, da militância e da poesia. Enfim com Gilka Machado, o silenciamento e a exclusão que foram impostos, tornaram-se responsáveis por essa morte simbólica, que não diz respeito à matéria, mas à atuação política e literária que foram ficando esparsas, menos veementes. Em Gilka, a morte simbólica se apresenta em níveis reais e em níveis ficcionais, e é possível compreender tanto a partir da trajetória da poeta, quanto de sua obra, representações de uma sistemática cruel, marcada pela impossibilidade da persona poética e da existência confrontadora de Gilka Machado, de modo que a representação literária e a vida da poeta tenham sido silenciadas através de uma morte simbólica, imposta aos sujeitos que podem morrer, que estão autorizados pelo Estado, que não significam para a soberania uma importância que a faz digna da vida.

Gilka Machado chegou a denunciar um abandono de sua postura combativa, não como uma desistência, mas como um cansaço “Custa caro, muito caro, a longa vivência” (GILKA MACHADO, 2017, p. 16), aponta em suas Notas Autobiográficas quando narra a morte do filho Hélio. Tendo visto a viuvez, a pobreza e a negativa do cânone, a poeta anuncia o cansaço de ter vivido por tantos anos. Os poemas mostram uma igual exaustão já em *Sublimação*, em 1938, 40 anos antes de suas *Poesias Completas*. A poeta acreditava na poesia como arte, como luta contra um lugar subalternizado e imposto e a persona poética segue na mesma defesa. O primeiro poema de *Sublimação*, “O mundo necessita de poesia” traduz esse movimento reivindicatório através da 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” (GILKA MACHADO, 2017, p. 308). Os versos livres e brancos demarcam uma construção estrutural moderna, acompanhada de uma reivindicação urgente para a persona poética: a igualdade e o respeito entre as diversidades.

Há uma autorização para morrer que diz respeito ao posicionamento da escritora e o reflexo de sua poesia junto à estrutura social de seu tempo. Gilka Machado simboliza uma dessas mortes, porque não representou a purificação literária que se esperava, o caminho uno e tradicional que era imposto e que se esperava das mulheres de seu tempo. No campo do simbólico, a morte de Gilka Machado aconteceu porque ela desafiou a soberania do Estado, representada pelo cânone literário masculino. Frente a isso, defrontou diversas tentativas de silenciamento até que abandonou a postura combativa. As duas últimas estrofes do poema mencionado acima, a primeira composição de *Sublimação* (2017) representa essa antítese entre a sociedade conservadora e a atuação da persona poética:

A natureza amou-me
contemplando-se
na transparência
de minha sensibilidade;
porém o Homem,
receoso de se defrontar,
fugindo à projeção de si mesmo
na objetiva
da minha frase,
passou ao largo...

Passou
desejoso e tímido,
incrédulo e desconfiado...
Passou pela carne de meu espírito,
pelo desatavio de meu verso
que, aos reflexos da vida,
se engalanava
de roupagens raras...
passou por minha alma nua,
de longe,
interrogando:
'Porque te vestes assim?!...'
(GILKA MACHADO, 2017, p. 310).

O poema, com versos breves, enjambement e aliteração em “p”, constroem a imagem da interrupção, do que está para ser dito e que insistentemente quer ser dito. A escolha das vogais fechadas “o” e “e” marcam o tom lamentoso da persona poética que

sofreu a incompreensão do Homem, embora compreenda ter sido vista pela natureza e ter tido a sua sensibilidade acolhida, mas o Homem, escrito com a inicial em maiúscula, representando uma sociedade e um povo, sacros, a condenou.

O conservadorismo representado por esse Homem descrito pela persona poética, nunca enfrentou, de fato, essa poesia, passou ao largo e dali mesmo fez as suas críticas tão contundentes. Embora questionasse o modo como esse corpo poesia e corpo humano estavam expostos, foi de longe que, crítico e covarde, o Homem passou pela alma nua da persona poética e pela nudez do poema, não podendo jamais compreendê-lo como um corpo artístico e a linguagem como uma possibilidade de ressignificação ou enfrentamento do caos patriarcal criticado pela persona poética.

Esse Homem passou tímido, mas também desejoso, desconfiado, curioso, embora mantivesse a indignação. Antes da incredulidade e do questionamento sobre o modo como a persona se vestia, ele passou por ela, pela nudez da alma, pela transparência do ser. Foi por perceber o corpo como um manifesto que a nudez foi questionada, para interromper o incômodo e o enfrentamento que se instaurara diante de um corpo que não deve ser visto; é a transparência, o dito, a negritude, a pele, o corpo, a sexualidade, tudo que deve estar vestido, discreto, mantido à margem, imperceptível, inexistente.

Nesse aspecto da morte simbólica, os dois últimos livros, *Sublimação* e *Velha Poesia*²⁸, transitam entre campos muito representativos porque anunciam o afastamento de Gilka Machado, o abandono imposto, uma morte simbolicamente decretada. As vestes que são questionadas pelo Homem, representam mesmo a impossibilidade da existência, uma nudez, um corpo, uma vida que deve estar coberta. Com ênfase ao último livro, mobilizado pelos indícios da morte, temos uma persona poética ainda apegada ao desejo da denúncia, mas apresenta concomitantemente uma profunda angústia, como em “Canção do fim”, poema formado por três quartetos com rimas externas, alternadas e interpoladas:

Vejo com mágoa de despedida
tudo quanto atraia meu olhar.
Porque te amamos muito mais, ó Vida,
quando sentimos que nos vais deixar?
(GILKA MACHADO, 2017, p. 405).

²⁸ Essa discussão será aprofundada no capítulo quatro, quando falaremos sobre os impactos da morte simbólica e como isso aconteceu na poesia de Gilka Machado.

Essa melancolia, diferente da reivindicação proposta pela persona poética em sua estreia, contrária a proposta inicial, mas evidencia também um cansaço frente à vida, a uma trajetória política que jamais foi inteiramente respeitada e aceita. A violência simbólica pode estar além das estruturas, hierarquias, mas não são necessariamente formais, como no mercado de trabalho. As imposições do modelo ideal dão vazão ao preconceito, ao *bullying*, ao machismo, à homofobia e a outros tipos de violência que segregam e excluem determinados grupos perfeitamente identificados, pois foram historicamente colocados à margem e ainda são.

De várias formas Gilka Machado foi morta, silenciada, sacrificada, resultado de um biopoder simbólico; se ser soberano é decidir quem vive e quem morre, “é exercer o controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder” (MBEMBE, 2018, p. 5), a morte simbólica acometida à poeta é resultado de um poder e um controle sobre a vida alheia, o que Foucault (2012) estabelece como “biopoder”. Junto à essa soberania está o estabelecimento de regras que devem ser seguidas, de modo que a persona poética se torne a única responsável por sua liberdade, embora a luta central não seja pela autonomia, mas pela instrumentalização dos sujeitos, os quais precisam “sustentar o trabalho da morte” (MBEMBE, 2018, p. 12) para tornarem-se sujeitos, já que “a soberania definitivamente demanda o risco de morte” (MBEMBE, 2018, p. 16).

A linguagem poética revela uma morte em vida. Esses sintomas começam a ser evidenciados em 1938, mais próximo da estreia, do que da morte. Dentre as condições que definem a atuação de Gilka Machado, a pobreza certamente é decisiva, assim como a negritude, conforme apontado anteriormente. Em um momento em que o poder aquisitivo e a cor da pele influenciavam diretamente a aceitação dos sujeitos, especialmente daqueles que atuavam na arte e na política, a pobreza participou de modo muito categórico na trajetória de Gilka Machado e assumiu parte significativa da exclusão que sofreu.

Essas misérias, tanto econômica, quanto de afeto, são recorrentes nas poesias também, havendo essa linha tênue entre vida e poesia. No poema “Terra dos outros”, a persona poética lamenta não ter conseguido viajar o mundo, conhecer outras línguas e territórios, lamenta a simplicidade e a miséria: “Meu velho sonho de felicidade/ que se dissuade/ a falta de dinheiro:/ pesquisar,/ procurar/ no globo inteiro/asilo carinhoso,/ pátria adotiva,/ para o povo brasileiro” (GILKA MACHADO, 2017, p. 314). A falta de dinheiro de que fala a persona assume parte dessa impossibilidade de alcançar a

felicidade. Em “Infância”, o desalento que atinge a persona poética é semelhante: “Aquele criança/que eu devera ser/e a miséria tolhia,/ tudo esperava de teu místico poder” (GILKA MACHADO, 2017, p. 318). A persona denuncia uma pobreza impossibilitante que vai da infância à vida adulta, semelhante à história de Gilka Machado, marcada pela miséria de quem teve a pobreza como característica decisiva de sua existência.

O tom melancólico perpassa, ainda, toda a lírica de Gilka Machado, desde seu primeiro livro, em 1915, até o último, de 1965. No poema “Para meu amor”, a persona poética dedica os versos à figura amada: “Minha agonia/se indetermina,/ contendo a morte,/ retenho a morte,/ domino a morte:/revivo, à angústia do pensamento/ de em minha queda te aniquilar” (GILKA MACHADO, 2017, p. 371). Outro poema, que desde o título revela essa nostalgia, é “Derradeiro apelo”: “Só a tua lembrança conserva vivo/ um pouco de meu ser/Só a tua saudade/ prende-me ainda/ à beleza da vida./ Onde estás?!/ Onde estou?!/ Sou um corpo/ que espera a alma/ para acabar de morrer”. Essa penumbra é um tom recorrente, instrumentos de denúncia frente a uma decadência em processo; também a tristeza é um sintoma dos versos, presente em toda a obra da escritora, isso se deve especialmente a uma impossibilidade constante, resultado de sua condição econômica, racial e de gênero.

O biopoder de que fala Foucault (2012) funciona com base na determinação dos grupos que devem morrer e os que podem viver. Esses subgrupos são organizados a partir de uma identificação entre os membros, seja por critérios de raça, de gênero ou de ideologias que decorrem de alguma censura, esta que Foucault (2012) chama de racismo, ou seja, o biopoder parte de uma divisão entre raças, “afinal de contas, mais do que o pensamento de classe (a ideologia que define história como uma luta econômica de classe) a raça foi a sombra sempre presente no pensamento e na prática das políticas do Ocidente”, por isso, para Foucault, o “racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder” (MBEMBE, 2018, p. 18), nesse sentido, a política da raça está relacionada a política da morte, assim como qualquer outra segregação e divisão entre os grupos, porque marca uma divisão, um rompimento que atua como uma dicotomia. Soma-se ainda a negritude, outro motivo que a matou simbolicamente foi a raça. É Mbembe (2018) que olha para a cor dos corpos que sofrem a necropolítica, porque enquanto um teórico negro, conseguiu enxergar e sentir aquilo que não atravessa a vivência de Foucault.

Se partíssemos da morte do corpo, o “Estado se comprometeria a ‘civilizar’ os modos de matar a atribuir objetivos racionais ao próprio ato de matar” (MBEMBE, 2018,

p. 33) sempre que o sujeito desvia das regras estabelecidas pelo Estado, ameaça romper a estrutura de segregação dos grupos ou coloca em evidência qualquer tipo de corrupção, negação da Constituição Federal ou violência, nesses casos, tendo a soberania ameaçada, o Estado parte de um direito que determina que alguns grupos devem morrer e outros podem viver. Mas se pensamos em morte simbólica, a violência também é simbólica, porque não mata o corpo, mas cria uma invisibilidade do sujeito, não coloca em exílio, mas desautoriza todas as aparições ou posicionamentos desse corpo que pode ser matável, excluído, esquecido. O Estado pode ser tão responsável pela morte da vida, quanto pela morte simbólica, porque “a centralidade do Estado no cálculo da guerra deriva do fato de que o Estado é o modelo da unidade política, um princípio de organização racional, a personificação da ideia universal e um símbolo da moralidade” (MBEMBE, 2018, p. 34), e dessa guerra, justificada com base na moral, não é para conquista de territórios, mas para dominar a vida civil e a submissão dos sujeitos. A soberania que decide o valor de cada vida e domina os territórios, tanto os geográficos, quanto os intelectuais e literários.

Neste último campo, a cânone literário é a instituição que assume a postura de soberania, conceito de Foucault (2010), dita as regras e mata os que não a seguem. Portanto, o cânone se torna o praticante da necropolítica, é essa instituição que assume a responsabilidade de consolidar, autorizar e legitimar poeta e obra. A soberania literária está representada pelo cânone, que historicamente se ocupou tanto em legitimar os homens, que as mulheres ficaram no interdito, e não porque não existiram, mas porque foram simbolicamente mortas, silenciadas, afastadas dos círculos literários. Se pensarmos ainda na voz das mulheres negras, foram por mais tempo silenciadas.

A voz feminina branca foi a primeira a ser ouvida, mas isso não significa que as mulheres negras, àquela altura, já não reivindicavam agência e voz, a diferença é que elas não eram ouvidas, não pela distância geográfica, porque era exatamente para a elite que as mulheres vendiam sua força de trabalho e conviviam diariamente, mas porque não se queriam ouvi-las, eram silenciadas as vozes dissidentes e incômodas e foi “graças ao racismo e às suas práticas, essa juventude se encontra numa situação de desvantagem em termos de educação, de trabalho e até mesmo de lazer” (GONZALEZ, 2020, p. 42). Em proporções mais constantes, a literatura de autoria feminina negra foi ainda mais tarde reconhecida e autorizada, a educação para as mulheres negras também, o respeito e o direito à voz e os espaços sociais e econômicos foram tardiamente ocupados pelas mulheres negras, resultado de uma existência encarcerada, violentada e morta diariamente, não apenas em termos simbólicos.

A coibição, tanto na morte da vida, quanto da simbólica, que de algum modo também anula a vida, tem como arma a coerção, que “tornou-se produto do mercado” (MBEMBE, 2018, p. 53). Para o cânone, assim como para o Estado, as classes sociais são um outro critério divisível entre os grupos. Enquanto para o primeiro soberano a autorização dos espaços depende do alcance econômico e, por sua vez, da credibilidade alcançada, para o segundo, as classes baixas são, basicamente, os corpos matáveis, ao passo que as classes altas dispõem de membros do Estado: “Tais obrigações foram cruciais para determinar o valor das pessoas e julgar a sua utilidade, no entanto, ambos não são demonstrados, podem ser destituídas como escravos, peões ou clientes” (MBEMBE, 2018, p. 56), ou, ainda, escritoras esquecidas pela historiografia literária e invalidadas pelo cânone.

Se voltamos ao cenário de produção da primeira metade do século XX, há um elemento decisivo para a composição de um escritor: o direito à educação, aspecto que não preocupou a elite, porque jamais foi-lhe um empecilho. Alcançado o direito à educação para além burgueses e para além gênero, Gilka Machado começou a publicar tendo que ainda enfrentar um sistema que reforçava diariamente que aquele não era um território preparado para ela, que nunca pôde viver da literatura. Simbólica é a violência, é a morte, mas também foram as diversas negativas que uma escritora negra enfrentou ainda no século XX, recentemente, há pouco mais de 100 anos e que mulheres ainda hoje enfrentam em todos os espaços que habitamos.

Mesmo tendo enfrentado as críticas e publicado suas produções, o tema de maior repercussão sempre esteve situado no campo do erotismo e da sexualidade feminina, ambos tabus, historicamente silenciados, assim como a mulher na literatura. Esse enfrentamento contra a estrutura patriarcal que define um perfil ideal de mulher branca é um atentado contra a moral e os bons costumes da família tradicional de classe média alta do início do século XX – herança oitocentista – e um perigo que é revidado pelas acusações e pelo silenciamento sofrido pela escritora, já que começava a mostrar um discurso potente, que acabou por despertar tentativas de atentados contra a sua atuação, que se tornava “uma ameaça mortal ou perigo absoluto, cuja eliminação biofísica reforçaria” o poder da soberania, esta compreendida como o patriarcado, que “consiste na vontade e capacidade de matar a fim de viver” (MBEMBE, 2018, p. 20).

Gilka Machado foi morta ainda em seu espaço de atuação, simbolicamente morta. mesmo em vida deixou de escrever. O afastamento da poeta, esse abandono, aconteceu como resultado das violências simbólicas. E depois da morte da vida, do corpo, da

matéria, foi morta pela história, não tendo visto, nem mesmo seus sucessores, espaço para a poesia de uma mulher que enfrentou a soberania da primeira metade do século XX. Morta simbolicamente, silenciada em vida, esquecida pós morte. Essa sessão de violências simbólicas que se resumem em silenciar a voz de uma mulher negra que se posicionou nos espaços intelectuais e políticos em prol da liberdade feminina foi o projeto de onde nasceu a morte simbólica, resultado de uma sessão de outras violências.

Como Gilka Machado, outras mulheres foram cruelmente silenciadas, não só na literatura, mas em outros campos da arte, da política ou por uma exclusão religiosa. Ao lado dela, outras mulheres sempre apareciam nas notícias dos jornais e como tema dos críticos e assim como Gilka seguem desconhecidas, “como Júlia Lopes de Almeida, Elisa Teixeira de Abreu, Carmen Dolores, Lola de Oliveira, Laura Villares e Ercília Nogueira Cobra até hoje não se encontram nos livros que tratam da literatura brasileira” (RAGO, 2004, p. 690). E embora a revista *Careta* (RJ), de 1949 tenha colocado Gilka Machado ao lado de Rachel de Queiroz, Cecília Meireles, Lígia Fagundes Teles, ela não é lembrada como nenhuma de suas companheiras das letras ainda hoje são - Anexo 5.

Gilka Machado foi sendo sacrificada, ocorreu uma necropolítica simbólica, como artista deixada à margem, até que ela viu na morte a liberdade, podendo ser “representada como um ato deliberado, já que a morte é precisamente aquele pelo que e sobre o que a liberdade e a negação operam”, isso porque a necropolítica reconfigura as relações entre resistência e suicídio, operando uma condição de “vivos-mortos” (MBEMBE, 2018, p. 71).

Havia uma manifestação melancólica que transcendia a vida da poeta e atingia as suas produções. A reivindicação que clamou em sua estreia deu lugar ao tom melancólico. Na última fase, especialmente em *Velha Poesia* (1965), o que se sobressai não é mais uma persona crítica, politicamente engajada em favor da liberdade feminina, mas sim o a nostalgia do que antes fora importante. Concomitantemente, os dois universos estavam envolvidos por uma nostalgia inópia, baseada não no que pôde desfrutar, mas no que sonhou poder. Essa saudade da miséria envolve os objetos e os afetos, a persona poética demonstra ter desenvolvido uma identidade diferente do que outrora era. No poema a seguir, a persona declara a nostalgia dos tempos primeiros, em razão de não se reconhecer mais.

Saudade

De quem é esta saudade

que meus silêncios invade,
que de tão longe me vem?

De quem é esta saudade,
de quem?

Aquelas mãos só carícias,
Aqueles olhos de apelo,
aqueles lábios-desejo...

E estes dedos engelhados,
e este olhar de vã procura,
e esta boca sem um beijo...

De quem é esta saudade
que sinto quando me vejo?
(GILKA MACHADO, 2017, p. 416)

Esse poema, com versos livres e brancos, publicado em 1965, em *Velha Poesia*, constrói a ideia de saudade de um alguém que só se revela no último verso, saudade ao ver a ti mesmo. Intertextualidade com o poema “Retrato”, de Cecília Meireles, em ambos os poemas há uma persona poética que se dá conta de que o tempo passou e já não se reconhecem mais como a mesma que foram dantes. Alguém que antes teve mãos de carícias, olhares de apelo e lábios de desejo; se dispôs ao afeto, reivindicou mudanças através do apelo e desejou através dos lábios, entoando um discurso verbal. Esse mesmo corpo se reconhece enrugado, inutilizado através de um olhar vazio e de uma boca sem beijo, sem movimento. Ambas as personas poéticas se analisam quando se enxergam, querem saber onde ficou aquele rosto e aquelas lutas que um dia acreditaram.

Especialmente o último livro assume uma característica de renúncia, de afastamento, como aviso prévio. De 1965 a 1980 passaram-se 15 anos, os mesmos que Gilka manteve-se no reduto de casa, distante dos movimentos políticos, sem divulgar nenhum novo livro, com exceção de sua obra reunida, organizada por ela mesma e a despedida, enfim. Reunira a maioria dos livros, com versos que havia publicado durante a sua vida e dos quais definitivamente se despedia, vindo a morrer dois anos depois de sua *Poesia Completa*, conforme veremos a seguir, no capítulo quatro desta tese.

George Agamben (2007) trata sobre o homem sacrificial, aquele que é autorizado a ser morto, por ocupar um lugar de ameaça ou de subalternidade, o “homo sacer” é aquele sujeito cuja vida não tem valor social e ocupa um lugar de desmerecimento; a vida não parece ter valor, peso ou força. Não há punição para os que tiram a vida do homem sacrificial, qualquer um pode matar impunemente, sem que se contamine ou seja

manchado de sacrilégio. Há uma “estrutura política originária, que tem seu lugar em uma zona que precede a distinção entre sacro e profano, entre religioso e jurídico” (AGAMBEN, 2007, p. 81). Contrariamente ao homem sacrificial, temos o homem sacro, cuja vida não é sacrificial, impunível, banal. É vetado violar qualquer ser sacro, pois ele é consagrado ao divino, é puro e sua vida é sagrada.

Judith Butler, em um recente texto discute sobre quais vidas merecem ser choradas. Se uma vida pode desaparecer sem causar lamento, isso significa que ela não foi plenamente vivida, portanto não é digna de ser chorável: “O ato do luto se conecta com o ato da justiça precisamente aqui, porque não apenas estamos dizendo que essa era uma vida que merecia ser vivida e que ninguém deveria tê-la destruído, como também que tal destruição é injusta” (BUTLER, 2020, s/p).

Se naturalizamos a morte de determinados indivíduos, das balas perdidas que encontram destinos, vítimas de feminicídio e homofobia, das violências e das injustiças, se banalizamos mais de 620 mil vidas perdidas por uma pandemia, as quais poderiam ter sido reduzidas diante do empenho governamental e divulgação de informações reais, se não choramos nenhuma dessas mortes, não nos opomos à injustiça, ao contrário disso, compactuamos com extermínios, portanto, “se a vida da pessoa ou da classe subordinada é interrompida, o dominador se torna a norma e a relação imposta de desigualdade dá lugar ao genocídio. Ninguém domina os mortos, exceto se apaga completamente seu rastro”. (BUTLER, 2020, s/p).

Há uma distinção entre o corpo sacro e o sacrificial, a morte digna de lamento e a que não é chorável, pois são indivíduos que ocupam lugares opostos, enquanto um deles está à margem da sociedade, o outro está no topo, no pico da escala das lutas de classe e na hierarquia de poder. O que separa os homens sacros dos sacrificiais é especialmente a diferença de raça, gênero e classe, tornando-o um sujeito “matável”, sem que o assassino seja acometido pela mancha do sacrilégio. Agamben (2007) traz uma discussão sobre os direitos da pessoa civil paralelamente ao estado de exceção que, segundo Walter Benjamin, existe como uma tradição dos oprimidos, operando como um estado de emergência que se tornou regra, e não uma exceção.

Agamben (2007) menciona Walter Benjamin (1921), quem diz que vivemos em um estado de emergência que não é uma exceção, mas sim uma regra, ou seja, ainda que haja um conflito de ideias entre os dois filósofos, há também um diálogo, uma vez que se são os soberanos quem decidem sobre o estado de exceção e os

oprimidos estão à mercê dessas decisões, as minorias vivem em um lugar de submissão, e, portanto, em um estado de exceção que desmobiliza os direitos civis ao invés de respeitá-los, além de silenciar as manifestações de expressão, o estado de exceção acontece para frear e limitar os sujeitos, uma grave ameaça à ordem democrática e a instauração de um estado de calamidade que atinge diretamente os homens sacrificiais, aqueles chamados por Agamben (2007), de “homo sacer”.

Acontece, portanto, a mobilização de uma ditadura do silêncio, instaurada para que todo aquele discordante seja silenciado, anulado, vetado a voz. Esse movimento acontece com a poeta Gilka Machado, guardadas as proporções, desempenha certos graus de “homo sacer”, pois compõe o grupo de vidas indesejáveis, manifestações que devem ser caladas. O “homo sacer” está autorizado a ser morto, politicamente é um ser nulo e religiosamente é negado, a morte não é acompanhada pela mancha do sacrilégio, não é atribuída relevância à vida, portanto não se consolida crime algum. “Assim, ‘cativa’, deixou que os outros acreditassem que ela se encontrava ‘morta’, de maneira que foi por eles ‘enterrada viva’. E a dolorosa questão é posta: - ‘a presença dos mortos quem suporta?’” (DAL FARRA, 2016, p. 33). Gilka Machado se afastou dos espaços literários e políticos e o fez propositalmente, talvez mesmo por coerência, mais que desistir, ela entendeu que não deram a ela o devido espaço necessário para permanecer em luta. Ela foi morta simbolicamente, e por consequência disso, decidiu manter-se desse modo.

O comportamento de Gilka Machado em aniquilar o poder imperante e superá-lo apresenta uma nova linguagem, ato que abala a estrutura dominante, cristalizada, imposta historicamente, e se opõe ao sistema de modo a mobilizar outros sujeitos. O ato de desestruturar uma organização social e histórica, não só mobiliza os grupos subalternizados, como também provoca uma insatisfação daqueles que regem o sistema. Diante do incômodo causado, foi banida não só dos grupos de interação social, daqueles vínculos que surgiram depois do funcionamento da pensão e dos poetas que acreditavam em seu trabalho, como também foi excluída do cânone literário, este que obedeceu a preceitos da moralidade desde sua fundação, apesar de ter tido lapsos de reconhecimento por parte de poucos críticos e sempre colidido com a tradição conservadora. Esse reconhecimento não foi validado, embora tenha existido. Não se constrói sozinho um título canônico e mesmo tendo impactado com seus versos, Gilka Machado não atingiu um número relevante de críticos capazes de eternizá-la, tal como aconteceu com Clarice Lispector, por exemplo.

Os prêmios que recebeu foram grandiosos, marcantes para a trajetória da poeta, mas ainda assim foram proporcionalmente pequenos diante da recusa que recebia com maior frequência. Dal Farra (2015, p. 118) considera que os prêmios, especificamente aquele que a coroa como “A maior poetisa brasileira não passara de prêmio de consolação”. O acúmulo dos prêmios e do reconhecimento por parte da crítica coincide com a fase de retirada da escritora, quando a persona poética já não se preocupa com ornamentações eufêmicas ou metafóricas.

Nesse sentido, Spivak (2010) compreende o conceito de subalternidade como uma definição dos corpos que incomodam a “Soberania”, conceito de Foucault (2010), são colocados à margem da sociedade, silenciados, a eles é negada a voz. Esses corpos, apesar de perderem sua identidade, têm cor, um gênero inconveniente e uma conta bancária sem dígito algum. Esses corpos sacrificiais se caracterizam não pela identidade, mas pelo incômodo que causam. Não se tratava apenas de um erotismo, mas de um corpo subalternizado, feito para morrer, um organismo, uma forma de vida indesejada, pronta para ser sacrificada.

Para a teórica, a mulher que, mesmo subalternizada, pode falar, deve abrir espaços para que outras mulheres silenciadas se apossassem de seu direito de fala e entoe seu discurso. Gilka Machado foi uma dessas mulheres que compreendia o poder do discurso e a necessidade de fortalecer a voz feminina negra nos espaços sociais que, subalternizados, são historicamente silenciadas.

O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à ‘mulher’ como um item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definiu. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio. (SPIVAK, 2010, p. 165).

O intelectual deve dar espaços o sujeito subalternizado, criar espaços para que a voz desses corpos seja ouvida e por isso não deve, jamais, falar pelo subalternizado, pelo contrário, deve contribuir para que o subalternizado fale, trabalhando contra a subalternidade e construindo o processo de autorrepresentação do sujeito subalternizado, para que ele fale, mas, sobretudo, para que ele seja ouvido.

Para Spivak (2010), os oprimidos podem saber e devem falar por si mesmos, sujeitos constitutivos em pelo menos dois níveis: o sujeito de desejo e poder de fala; e o sujeito oprimido, que não busca espaço de fala. Gilka Machado se caracteriza por esse primeiro nível, subalternizada, deseja falar, se impõe desse modo e dilui a sua política e

a sua literatura através de um discurso poético pautado na liberdade de ser da mulher negra, de sentir, escrever, dizer e viver.

Por razão dessa luta, de um incômodo que busca negociar com a morte, o corpo subalternizado, diminuído e autorizado a morrer, se identifica com a trajetória de Gilka Machado, poeta negada pela crítica, teve sua literatura diminuída por uma questão erótica, sim, mas também por uma questão política e racial, de quebra da cristalinidade patriarcal e do embate que travara contra esse sistema. Um corpo subalternizado é colocado à margem, porque se evolui incomoda a “Soberania”, que de pronto decreta a morte desse corpo que não deve se impor nem se opor ao sistema. O erotismo como tema de um corpo subalternizado, pobre, negro e feminino, morto simbolicamente pela biopolítica.

E por que, o erotismo foi uma característica tão forte para Gilka Machado? Porque ela tinha uma relação com o corpo diferente da que as mulheres são ensinadas a ter. Nasceu em um lar feminino e construiu os seus valores desse mesmo modo, portanto ela não enxergou a mulher como alguém menor, pelo contrário, enfrentou a política, a literatura e o patriarcado se colocando contra esse mesmo sistema que oprimia a liberdade da mulher negra. Sofreu os danos desse enfrentamento durante toda a sua vida, mas também deixou um legado para as mulheres que vieram depois dela.

Sobre o incômodo que causou em seu tempo, o escritor Oswaldo Orico ilustra esse movimento com o comentário que fez sobre um verso do poema “Ânsia de azul”, o qual compõe uma das primeiras páginas de *Cristais Partidos*. Publicou seu texto em *Ilustração Brasileira (FRA)* - 1901 a 1958, no ano de 1926, edição 00070 – Anexo 6 - e declarou, criticando a penúltima estrofe do longo poema:

cada vez que avanço um dia, mais me convenço da precária situação humana que me deram. É verdade que não desejo outra, e que sou igualmente contra as ambições vegetais e calcareas da senhora Gilka Machado, que declara publicamente preferir ser pedra, inseto, verme ou planta, do que trazer a forma de mulher. Muito ao contrário [...], estou muito satisfeito com o meu genero, e não compreendo que haja outro melhor (ORICO, 1926).

Não há dúvidas que Orico estava de fato satisfeito com seu gênero humano, e usa desse argumento para contestar os versos de Gilka Machado, que vê nos pássaros o prazer de voar e de se sentir livre. Mais que contente por pertencer à raça humana, o escritor certamente tinha motivos para comemorar seu gênero masculino, privilegiado, que assume o lugar de um Estado regulador através da Instituição Literária, e,

simbolicamente, mata as raças inconvenientes para a manutenção da estrutura patriarcal, jamais compreenderia a condição feminina.

O crítico Gustavo Neves, em “O Estado de Florianópolis (SC)” – 1915 a 1965, edição 02544, ano de 1922, pontuou suas percepções acerca da crítica daquele tempo. Ao falar sobre os versos de Gilka Machado, compreende-se que

A crítica viu-os mal, si os viu. Tachou de immorais. Ora, meu amigo, a crítica é uma senhora, beata e gorda, impando pudicícia, mas hypocrita como uma serpente, cujo encanto das côres esconde veneno e traição [...]. A crítica tachou de immorais as poesias de Gilka Machado. Immorais, porque? – Porque offendem o recato social – dizemos críticos, beatos, olhos no chão e, si não me engano, rubros de pudor. Não sejam ineptos êsses homens. Dize-me cá, tu, que é que te parece imoral na Natureza? Gilka Machado não fugiu ao natural, ao real, nos seus versos. Dá-nos as suas sensações e impressões de mulher – mulher sincera e culta. Diz-nos o que vê, como todos podem ver. E esses críticos-moralistas, defensores do recato social, tacham-na de immoral, de sensual, de... de que mais, meu Deus? (NEVES, 1922).

Contrário a isto, o escritor e jornalista Arnaldo Damasceno Viéira, faz uma longa crítica à Gilka Machado e aos comentários diminutos que a envolveram desde sua estreia no periódico *Brasilea* – 1917 a 1933, na edição de 0002, ainda em 1917, pontua que a respeito da estreia da poeta, o livro *Cristais Partidos* provocou escândalo em certas rodas:

Críticos mais ou menos lúbricos taxaram-no de immoral, e o caso chegou a ponto de um sacerdote, do alto do púlpito, anathematizal-o e excommungal-o para todo o sempre, porhibindo expressamente ás suas castas ovelhas o menor contacto com semelhante livro, obra do Demonio. Foi o quanto bastou para que a edição se exgotasse rapidamente. (VIÉIRA, 1917).

A literatura, representação de uma realidade em um espaço tempo, evidencia uma identidade e uma cultura que se torna registro histórico. O cânone, por sua vez, avalia a relevância temática das produções, de modo a considerar a adequação temática e social em sua totalidade e assume, sobretudo, o lugar de “Soberano” no campo da literatura, determinando quem pode se eternizar canônico e quem deve morrer silenciado na história de nossa arte.

A poeta foi excluída pela crítica, o seu nome e sua imagem feneceu sem anúncios, informes ou arquivos, Gilka Machado foi silenciosamente banida, excluída, morta para a historiografia literária; sem luto, sem compaixão ou piedade, sucumbia outro nome feminino apagado pela breve memória de um povo conservador. Ainda que essa não tenha

sido uma singularidade de Gilka Machado, visto que outros e outras poetas sofreram da mesma exclusão, o que caracteriza a atuação de Gilka Machado é ter sido ela ainda hoje reconhecida como uma poeta marcadamente erótica, com sua negritude velada, tida até como a primeira mulher nua de nossa literatura, como disse Drummond (1980)

No periódico “Caretta (RJ)-1909 a 1964”, no ano de 1931, edição 1177, Anexo 7 acerca da publicação de “Mulher Nua”, disse Peregrino Junior que:

quando a sra. Gilka Machado publicou os calidos poemas de “Mulher Nua”, houve, entre nós, um reboiço dos diabos. Mesmo fóra dos círculos gravebundos da Liga Pela Moralidade, houve um certo alvoroço de escândalo. - “A mulher nua”! que título! E os catões de esquina, rubros de virtude e de colera, tinham ganas de gritar em defeza da moral publica e privada. - Vistam essa mulher! [...] Eu não tenho procuração da sra. Gilka Machado para defendel-a. Mas, se ella quizer, posso collocar aqui á sua disposição uma phrase surradissima de Oscar Wilde que esmagará todos os seus accusadores: ‘Não ha livros moraes e livros immoraes. Ha apenas livros bem escriptos e livros mal escriptos! E é ocioso declarar que os livros da sra. Gilka Machado pertencem, sem favor, á categoria dos bem escriptos’ (PEREGRINO JUNIOR, 1931).

O escritor, jornalista e então membro da Academia Brasileira de Letras, defendeu o livro de Gilka Machado, classificando-o como bom, apesar da fama negativa que se espalhara, com base na moralidade que chocou seus adeptos com o título de uma “Mulher Nua”. Contra a argumentação de imoralidade do título, Peregrino Junior (1931) contesta, destacando a qualidade do que a poeta pública, aspecto que ultrapassa a moralidade do título ou do conteúdo dos versos, declarando que não existe livro imoral, apenas livros bons ou livros ruins. Por outro lado, um aspecto importante nesse trecho é que quem defende ou pede a procuração para defender a poeta é um homem, evidência de um cânone que tem gênero e que filtra os conteúdos moralmente adequados, é por isso também que a literatura de Gilka Machado incomodava.

Como parte de um estado de exceção poético sucedia com Gilka Machado uma morte simbólica numa sociedade religiosamente inflexível, movimento que acontecia exatamente pela poeta subverter a ordem e viver em um estado de emergência que se torna um estado, uma definição e não um momento. A subversão situava-se no fato de a poeta lançar mão de um discurso que incomodava os preceitos e as doutrinas vigentes. A linguagem em tom libertário, as imagens, as metáforas e os diversos expedientes poéticos que se inclinavam para um discurso subversivo incomodavam a crítica, os dogmas

religiosos e a estrutura literária que exigia não só uma estética literária e física, mas também uma linguagem obediente.

A autonomia que Gilka Machado assume em relação ao corpo influencia todo o seu percurso. Tida como erótica, recebe a fama de imoral porque pensa o corpo a partir de uma liberdade que foi historicamente vedada ao discurso feminino negro. Depois, quando viúva, trabalha como diarista e abre uma pensão que logo assume fama pejorativa, junto a necessidade de trabalhar, carrega o peso social da viuvez, sozinha, sem a tutela masculina. É Gilka Machado quem nutre a sua família financeiramente, assumindo, só, a função que antes dividia com seu marido, tendo trabalhado antes, durante e depois do casamento, realidade comum entre as mulheres negras de sua época que não podiam desfrutar do custeamento do pai ou marido.

A poetisa, que deslumbrara e desorientara a crítica a partir de *Cristais Partidos* (sua ruidosa estreia em 1915), fora muito pobre: sujara sempre as mãos para ganhar a vida e trazia os estigmas do trabalho. Desde moça, era diarista da estrada de ferro Central do Brasil e, da morte do marido (1924) até a formação dos filhos, seria cozinheira da pensão com que sobreviveu no Rio de Janeiro, para ‘não morrer de fome’ (DAL FARRA, 2015, p.118).

A pobreza sempre foi um fator decisivo para a recepção de Gilka Machado. A miséria e os sacrifícios perpassam a trajetória da poeta desde o início até o fim de sua vida, foi morta em seu local de atuação, foi morta mesmo na arte de seu tempo, embora ainda sobreviva. Ela foi um corpo interdito, invisível, mas que ousou aparecer, é o artístico, a obra, a arte que pulsa.

Primeiramente Gilka Machado publicou *Cristais Partidos* e iniciou uma sequência de títulos sugestivos, que davam uma prévia do conteúdo da obra, posteriormente, como se quisesse mesmo justificar o desejo latente do primeiro livro, lançou dois anos depois *Estados de Alma* e todas as ânsias do corpo eram abstratas, excitação da alma, volúpia imaterial. Ali a sua fama já havia se instaurado e Gilka Machado parece não querer mais retrair o aspecto erótico dos seus versos, fosse desejo do corpo, fosse aspiração da alma. Esses dois livros, com temáticas muito semelhantes, mas com perspectivas diferentes, parecem anunciar uma tentativa de negociação com a crítica, uma tensão instaurada entre o desejo de romper com a estrutura patriarcal cristalizada e a potencialidade em publicar muito mais que erotismo, diminuído entre os críticos e tido como poesia menor.

O afastamento de Gilka Machado não significa a renúncia do que acreditava, o que a poeta faz não é abandonar a luta pela liberdade feminina na literatura e na política, mas entender que fez tudo o que coube a ela, enfrentou a crítica e tentou dar novas formas à literatura, “sonhei ser útil à humanidade. Não consegui, mas fiz versos. Estou convicta de que a poesia é tão indispensável à existência como a água, o ar, a luz, a crença, o pão e o amor” (GILKA MACHADO, 2017, p. 17). Consciente de que deixou um legado, Gilka Machado se despede não do que acreditou, mas da luta que travou desde sua estreia. Ela tentou negociar mostrando que uma mulher negra poderia escrever mais que singelezas familiares e domésticas, mais que erotismo, religiosidades, metalinguagem e estados de alma e talvez essa flexibilidade, essa evidência escancarada de sua habilidade com os versos e com os temas sociais a tenha excluído de um lugar que historicamente foi destinado ao homem branco.

Se voltamos à violência resultante em morte simbólica, sofridas por Gilka Machado, entendemos que a necessidade de aprovação do cânone tornou a poeta - e tantas outras - a esse ciclo de dependência, de vulnerabilidade frente à aprovação do branco canônico e crítico literário. E essa mesma desaprovação da instituição soberana da literatura que levou a poeta à morte simbólica. Esse Necrobiopoder de que fala Bento (2018) é o que alimenta o cânone enquanto um veredito mor do que pode estabelecer enquanto historiografia e representantes literários.

2.2 Uma questão de autoria

Gilka Machado tornou-se conhecida primeiramente pela ousadia dos versos e pelas temáticas que ameaçavam a imagem comedida e recatada atribuída às mulheres brancas daquele período. Fernando Py, no prefácio de *Poesias Completas* (1978, p. 21) aponta que a trajetória de Gilka Machado foi marcada pelo escândalo de sua ousadia, que “sofreu a incompreensão daqueles que só liam retoricamente os seus versos, julgando-a devassa e libertina”, por isso o seu pioneirismo na literatura erótica “foi-lhe bastante funesto. Seu nome desapareceu dos manuais de história literária, ou, quando mencionado, o vem de maneira ‘condescendente’ e perfuntória”, dinâmica que simboliza a trajetória da escritora, marcada pelo apagamento constante.

Muitas das críticas direcionadas à escritora surgiram baseadas no conteúdo dos versos, pois a persona poética era associada a pessoa civil Gilka Machado, evidência disso é a publicação de “O furão” (1910-1919), de 7 de julho de 1917, quando o crítico

menospreza a poética de Gilka Machado e faz um comentário desrespeitoso e invasivo, dizendo ter interesse pelos beijos da poeta e não pelos que a persona poética dá ao marido, conforme podemos ver no Anexo 8, porém, o aspecto que não foi considerado é que a leitura feita dos poemas não é a mesma que se deve fazer da poeta. A matéria de “O furão”, de 7 de julho de 1917, cujo autor não é anunciada, critica Gilka Machado ao avisá-la que haviam recebido os versos, mas não poderiam publicá-los, porque “os leitores e leitoras do ‘Furão’ não se interessam absolutamente pelo sabor que v. exa. encontra nos beijos de seu marido. Nós nos interessariamos sómente pelos beijos de v. exa., se tivéssemos a ventura de os provar” (O FURÃO, 1917).

Nesse sentido, situamo-nos naquilo que Chartier (2014) aponta como ‘função autor’, “há de fato uma ligação estabelecida entre ‘função autor’ e o direito de vigiar, censurar, julgar e punir, exercido por uma autoridade ou um poder” (CHARTIER, 2014, p. 36- 37), à escritora é dada a responsabilidade sobre o que escreve, conteúdo desses textos e sua recepção, estabelece-se uma relação entre obra e autor, sendo que este assume a responsabilidade do que é escrito, ainda que suas produções sejam abstratas, metafóricas e ficcionais:

Gilka Machado era diferente. Aos 26 anos, em 1919, ela já fizera tremer as porcelanas da “Colombo” com os seus livros *Cristais partidos* e *Estados de alma* cujos poemas eram de uma sensualidade capaz de ferver os sucos da mais recatada aluna do Sacré-Coeur. Não contente em pertencer à roda da bela Eugênia Moreyra (uma jornalista que fumava charuto, dizia palavrões e contava piadas escandalosas), Gilka era também amazona e nadava e remava pelo Flamengo. Como era inevitável, as pessoas acreditavam que Gilka Machado desempenhava na vida real todos aqueles pecados que lubrificavam os seus versos. Não era o caso, mas, enquanto durou o equívoco, Gilka foi uma celebridade: seus poemas eram copiados nos diários das adolescentes cariocas e lidos com intensa salivação até pelos garotos. Um desses poemas era o “Noturno” nº 8 de *Cristais partidos* (CASTRO, 1992, p. 27. Grifos nossos).

Há uma tensão entre o que se deseja dizer e o que é permitido. Quando essa barreira é rompida e uma mulher adota o erotismo como enfrentamento – ou aceitação – o que se tem é uma diminuição dos textos porque, em um recorte geográfico, o que sempre foi concebido no Brasil é que o sexo é tema vulgar, assunto inadequado, indiscreto, portanto, menor. Além disso, especificamente no caso de mulheres escritoras há uma constante erotização da autora. Ora, além de enfrentar uma questão literária enquanto

instituição conservadora - de forma e de temática - enfrenta-se também a necessidade de se defender e se legitimar socialmente como escritora e como mulher.

Se de um lado Barthes (2004, p. 60) defende que a supremacia da obra deva substituir o autor, já que ele “nunca é nada mais para além daquele que escreve, ‘tal’ como eu não é senão aquele que diz eu: a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’”, a independência dos versos torna-os resultado de um movimento artístico, político e livre, dá voz à linguagem. Quem escreve existe antes da obra, “pensa, sofre, vive por ele; está para a sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho” (BARTHES, 2004, p. 61), ou seja, não há obra antes que haja o autor porque a identidade do escritor atravessa o texto que se cria.

É também por isso que a obra nunca estará alheia ao nome que a assina, a presença do autor não é dispensável, é ele quem nutre e reconstrói o texto e há sempre resquícios da identidade do autor, vestígios de uma trajetória que se reflete no que é escrito. Nada é criado do zero, o autor é o fundador de seus textos, mas para isso aciona experiências, teorias, ânsias culturais, sociais e políticas que reverberam a construção literária do autor. A literatura de autoria feminina negra evidencia em seus textos uma experiência que nunca será vivida por outra raça e gênero, experiências e histórias que atravessam os textos. Dal Farra (2015, p. 127) adverte que: "se olharmos para a fortuna crítica de Gilka, concluiremos que ela se empenhou em assegurar que a vida pessoal da poetisa não tem vínculo algum com a sua poesia. Assim, a mulher que comparece nos seus poemas não é aquela que os produz", por isso, não se reduz a escritora ao texto literário, ao contrário, deve ser elevada pelo que enfrenta e traduz para o texto literário.

No entanto, há muitas semelhanças entre a vida da poeta e o processo de construção da poesia, embora a obra não explique a vida do autor, não seja uma entrega confidencial feita por quem escreveu, a identidade do autor também se apresenta ao lado de suas produções, principalmente quando se trata de uma mulher negra, historicamente silenciada e que assume, em suas notas Autobiográficas que se algo tivesse sido omitido “fugindo à monotonia das repetições, será facilmente encontrado em todas as páginas que escrevi, por olhos que queiram ver” (GILKA MACHADO, 2017, p. 16). Nesse sentido, falar sobre liberdade de corpos negros, reivindicando a participação civil e liberdade sexual faz os poemas se encontrarem com as reivindicações e lutas propostas por Gilka desde o início de suas aparições.

Neuza Sousa (1983) descreve a experiência de ser negro, de existir em uma sociedade cuja classe e a ideologia dominante é branca, reproduz a experiência emocional

do corpo negro imerso a uma condição que determina padrões, ascensão e acolhimento pautados em “valores, status e prerrogativas brancos” (SOUSA, 1983, p. 21). O valor que se cobra para alcançar respeito, prestígio e progresso no espaço do branco é a renúncia cultural, a identidade, o silêncio da voz, o fenecimento cultural, ideológico, religioso e histórico do povo negro: “afastado de seus valores originais, representados fundamentalmente por sua herança religiosa, o negro tomou o branco como modelo de identificação, como única possibilidade de ‘tomar-se gente’” (SOUSA, 1983, p. 21).

Por isso a questão da autoria é tão importante, especialmente para as mulheres negras, porque a voz que diz, traz com ela uma história manchada ou não pelo genocídio. As mulheres brancas começaram a escrever após um considerável tempo, se compararmos aos homens, os quais nunca foram intimidados ao assinarem a autoria de seus textos, mas as mulheres negras foram ainda mais silenciadas, marginalizadas. O que Gilka Machado propõe em seus poemas é também uma representação social, esse silenciamento de que fala a persona poética traz uma representação que é real, verdadeira. Ainda assim é importante compreender a cisão que separa o texto literário de uma autobiografia. Ainda que os dois evidenciem características de quem o escreve, não é possível tomar o texto como um registro e vida do autor. Reconhecer a poesia como um simulacro da poeta não é tratar o texto como autobiográfico, mas compreender que tudo que é escrito traduz uma história, passa primeiro por uma questão identitária, uma raça, um gênero e uma luta específica.

Aquilo que está escrito é o resultado do que vimos, vivemos, aprendemos e lemos, não se trata de materiais inéditos que surgem exclusivamente com um autor, trata-se do resultado de reflexões que por vezes ultrapassam o corpo da poesia, um texto que é um “espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 62), o autor sempre imita um gesto anterior, jamais é original, não se apoia em nenhuma escritura, faz apenas uma mescla entre elas, envolvendo as suas próprias experiências. Um livro “não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada” (BARTHES, 2004, p. 62). Gilka Machado reúne os seus retalhos e constrói o seu tecido de imaginários e lembranças, luta e poesia e depois os publica em poesia.

Quando a autora se defende das acusações que foram construídas com base no que escreveu, temos a comprovação de que antes de entender o texto poético, a crítica quis associá-lo à vida privada da escritora, e então ela se defende: “Nunca matei, nunca roubei,

nem fiz mal ao próximo; nunca bebi, nunca joguei, nunca fumei nem participei de orgias” (GILKA MACHADO, 2017, p. 16), se defende porque é a questão moral que é colocada como julgadora de sua atividade como escritora, contrariando aquilo que Foucault (2001, p. 4) aponta que “o próprio da crítica não é destacar as relações da obra com o autor, nem querer reconstituir através dos textos um pensamento ou uma experiência; ela deve antes analisar a obra em sua estrutura, em sua arquitetura, em sua forma intrínseca e no jogo de suas relações internas” e depois tentar compreender a relação entre os posicionamentos da poeta em relação ao que foi lido no texto poético, ou seja, antes de qualquer compreensão externa, deve-se entender o poema, a forma e não o que quis dizer o autor com cada verso, porque o que está posto já está dito e o que primeiro diz é a forma.

A leitura crítica de Gilka Machado considerou os poemas eróticos imorais e indecências literárias, análises que surgiram como uma cortina de fumaça que impedia qualquer outra interpretação que ultrapassasse a imoralidade, inibindo compreensões que consideravam as metáforas, os expedientes poéticos e a crítica social que diminuía a liberdade da mulher negra tanto nos espaços sociais, quanto na arte, limitando-o a um restrito molde literário, vestígios parnasianos. As produções de Gilka Machado de fato são políticas, mas antes elas são artísticas, literárias, embora o apego da crítica com a defesa da moralidade tenha impedido enxergar esse conjunto, lendo os signos isoladamente. É claro que essa repulsa restringia o movimento da arte e a silenciava como um ato político, especialmente se entoado por uma voz feminina, estratégia apropriada para reduzir a extensão das críticas e limitá-la ao silenciamento em razão do excesso imoral.

Houve uma carência de interpretações muito antes de qualquer comoção temática e é em função disso que Afrânio Peixoto (2014) nomeia Gilka Machado como uma “matrona imoral”, resultado de uma compreensão da obra como representação do real, e não uma construção metafórica, literária, abstrata, artística. Esse sobressalto provado pela poeta caracteriza-se pela ruptura com os paradigmas da época e da ousadia que Gonçalves (2010) acredita ter marcado os versos com a liberdade dos instintos femininos, diferente da praticada por outras mulheres escritoras da época. Incomodava à elite e os ameaçava que uma mulher propusesse o “pioneirismo na abertura de espaços contra o paradigma masculino dominante” (SOARES, 1999, p. 93).

Gilka Machado propôs uma reelaboração do estereótipo de mulher frágil e submissa esperado das produções de autoria feminina naquele momento, porque “definiam a mulher como ser afetivo e frágil. Doçura e indulgência eram atributos que se

somavam aos anteriores para demonstrar a inferioridade da mulher, cujo cérebro, acreditavam, era dominado pelo capricho ou instinto de coqueteria” (TELLES, 1987, p. 501), mas é importante sempre esclarecer, sem que soe repetitivo, que esse modelo ideal descrito por Telles (1987) era atribuído ao feminino branco, porque o corpo negro ainda estava restrito aos bastidores. portanto, ao invés de reproduzir a beleza da mulher, sua volúpia sexual ou suas habilidades domésticas e familiares, a persona poética criticou essa condição imposta e naturalizada, pensando os espaços públicos como palco para discursos que foram historicamente silenciados, como em poemas que veremos no capítulo quatro.

A colocação de Gilka Machado apresentou, segundo Soares (1999, p. 93), um “marco de liberação da mulher”, e não da imoralidade, como nomeada desde o princípio, desafiou a ordem que subordina a literatura de autoria feminina ao universo doméstico e familiar, pautada na fragilidade e na sexualidade, instaurando uma voz feminina que dispensa tutela e impulsiona a mulher como sujeito desejante, tornando o homem alheio, irreal ou objeto do desejo feminino.

Compreende-se que a estrutura familiar arquitetada nos princípios patriarcais é fruto de dogmas religiosos que defendem a moral e os bons costumes, dando espaço e palco para a intolerância sexual e a instauração de uma relação submissa da mulher em relação ao homem. A partir do pecado original - base do cristianismo - cometido por Eva, a sexualidade é tida como castigo para a mulher, assim como a dor do parto e a submissão, então o sexo torna-se uma punição e não um ato de prazer, construído a partir da negatividade, do pudor e da condenação, a relação sexual se é imposta como um ato exclusivo para a reprodução da raça, mecanismo de dominação fo corpo feminino. Sob uma perspectiva histórica, Rita Terezinha Schmidt (2012) acrescenta que:

Se considerarmos o quadro da produção literária de autoria feminina a partir de fins do século XIX, pode-se dizer que a ficção inaugurou, de forma mais sistemática e insistente, novas e múltiplas formas de imaginar as relações entre mulher, corpo e natureza, não sem dramatizar certas ambivalências e impasses, mas rica em reconfigurações dessa relação na perspectiva de deslocamentos e resistências à construção do corpo como lugar da reprodução da feminilidade, o que significa rasurar o princípio da mulher ‘natural’ e questionar a metanarrativa patriarcal da subordinação. (SCHMIDT, 2012, p. 12).

Diante do abismo que separava as mulheres da educação, a identidade feminina esteve à mercê de uma concepção masculina, de modo que a condição social, sexual e

individual tenha sido construída por muito tempo de acordo com a leitura que os homens faziam e outorgavam a nós. É através da educação que essa condição vai se reelaborando e as mulheres vêm ocupando seus lugares na literatura, na arte, no mercado de trabalho e na política. Francisca Júlia, Nísia Floresta e Gilka Machado também contribuíram para a ampliação do cenário de produção literária, violando o sistema patriarcal quando, através de suas vozes, disseram o indizível para o seu gênero, criticaram o sistema falocêntrico através de uma literatura que até então falava apenas sobre a beleza da natureza e a pureza do amor, elas “pensaram ser algo mais do que ‘bonecas’ ou personagens literárias, os textos dos escritores colocaram problemas tanto literários quanto filosóficos, metafísicos e psicológicos (TELLES, 1987, p. 477).

Historicamente as mulheres assumiram posições diferentes na sociedade, embora estejamos todas sujeitas às imposições simbólicas da sociedade patriarcal. Nos espaços artísticos, particularmente na literatura, os corpos femininos são construídos de maneiras diferentes, esse de que fala Telles (1987), descrito com base na delicadeza, no pudor e na moral era específico para o grupo de mulheres respeitadas, brancas, pertencentes à elite econômica, embora submissas ao homem, mas esse era um lugar irreal para os corpos não brancos, que ou serviam para o trabalho doméstico ou eram usados para atender as ânsias sexuais dos homens que só viam nas mulheres negras o dever de servidão, sexual ou doméstico, é por isso que a “libertação da mulher branca tem sido feita às custas da exploração da mulher negra” (GONZALEZ, 2020, p. 36)”, porque enquanto as mulheres brancas reivindicavam espaço na sociedade, as mulheres negras estavam cuidando dos afazeres domésticos.

Os sinais melancólicos, apesar de estarem mais presentes na última fase da vida da escritora, estão presentes em todos os livros. Esse arrefecimento, sobre o qual falaremos com mais profundidade no quarto capítulo, que caracteriza um comportamento coerente, frente a todas as críticas que recebeu, se deve mesmo à negativa que enfrentou desde a estreia, oposto daquilo que esperava a poeta. No poema “Olhando minha vida”, a persona poética assume esse mesmo desamparo ainda em *Estados de Alma*, segundo livro, publicado em 1917. O soneto é o último poema do livro, decassílabo, com rimas intercaladas e emparelhadas, estrutura tradicional de resquícios parnasianos em que a persona poética reflete sua própria vida:

Olhando minha vida

(1) 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 gozado cousa alguma!

(5) Sou produto de um erro; há tanto vinda
é a dor que no meu peito se avoluma,
que eu não sei se a adquiri ou se ela, numa
lei atávica, em mim perdura ainda.

Errei caminho, vim ao mundo atoa,
(10) em vão minha alma libertar procuro
do peso que carrega e que a magoa.

minha existência é toda, toda errada,
e, destendendo o olhar para o Futuro,
olho, perscruto, chamo, indago... - nada.
(GILKA MACHADO, 2017, p. 212).

Há uma oposição entre o esfumar da experiência e o avolumar da dor, aproximados pela rima “uma”: *esfuma* (V.6)/ *avoluma* (V.1), como se quanto mais se esfumasse a esperança, mais se avolumasse a dor da persona poética. Nesse poema surge uma ideia de destino ao qual a pessoa poética está condenada, portanto o olhar para o futuro só poderia dar em nada, porque está confinada ao erro. A rima entre “procuro” (V.10) e “futuro” (V.13) são colocadas como se o encontro sonoro não reiterasse o sentido, afinal a procura é vã. Tudo é peso, a alma acorrentada, a lei atávica.

A persona poética está avaliando a vida, há uma dor que não se sabe se foi construída, ensinada ou se é parte da própria existência. O desamparo desde o primeiro verso, a esperança junto à vida está cessando sem que antes tenha se desfrutado da existência e da terra, que é linda e escrita com a inicial em maiúsculo, atribuindo um poder divino e soberano à ela, parte dessa concepção celestial da natureza, sintoma da poética de Gilka Machado. A persona poética se considera o produto de um erro, tomado pela dor de uma regra hereditária que ainda perdura, sente-se herdeira da solidão, sugere uma existência dispensável e completamente errada, sente-se sozinha ao clamar pelo “Futuro” e não enxergar amparo, também escrito com a inicial maiúscula, o desejo para o futuro assume uma posição semelhante à da Terra. A persona poética chama por essa esperança, mas não tem retorno algum.

O poema surge como uma autoavaliação da própria existência, questiona-se o valor da própria vida e olha para o futuro como uma esperança de sustentáculo, mas não tem retorno algum, está abandonada. O incômodo que a alma carrega enxerga a possibilidade de mudança em um futuro que não é o da existência, pois se contempla

como toda errada, só vê futuro na morte, este mencionado no 13º verso. Ainda que olhe, perscrute, chame e indague, não alcança resposta alguma, a persona poética está sozinha.

O histórico hábito falocêntrico de enxergar o corpo antes de qualquer outro atributo da mulher, reduz-nos a objeto do desejo masculino. Um dos aspectos principais que Gilka Machado reivindica através de sua poesia é a idêntica habilidade artística e política que independe do gênero e a raça dos sujeitos. A assinatura feminina nesses textos influencia diretamente na tratativa, na recepção e na leitura crítica de qualquer produção, o fato de produzir textos eróticos não autoriza nenhum leitor ou crítico a associar o material literário à identidade de quem o assina, isso acontece especialmente com as mulheres, um movimento que não é involuntário, assim como nenhum outro tipo de desrespeito seja, embora praticado incansavelmente contra nós. Em nenhuma esfera o corpo feminino está à mercê do desejo do homem, nem na literatura e nem nos templos, embora sejamos violentadas em todos esses espaços.

É importante resgatar a fala de Yara Frateschi no Café Filosófico de 2018 sobre a emancipação feminina, fundamental para os debates sobre a teoria de gênero, questões raciais e os rumos da democracia:

Toda teoria que pretende ampliar a democracia, radicalizar a democracia, torná-la menos excludente e mais plural, precisa rever essa concepção moderna do sujeito. Esse mito moderno que nos ronda impede não apenas que a gente se veja e se entenda como seres corporificados, contextualizados e com história de vidas, mas impede também que a gente veja o outro na sua diferença. É claro que nós devemos ser considerados iguais em um aspecto, enquanto portadores de direitos, mas qualquer pressuposição de igualdade que não leva em conta a diferença, exclui o diferente. quem são os considerados iguais? Ou ainda, quem são os sujeitos morais e os sujeitos políticos? (FRATESCHI, 2018)²⁹

A luta feminista é por uma igualdade dos direitos entre os sujeitos, das questões de gênero, raça, desigualdade social e econômica e por isso qualquer pressuposto de igualdade é inverídica. Todo o peso da exclusão e incompreensão da poesia de Gilka Machado teve uma influência primeiramente racial e depois de gênero. A frequente menção ao feminino e a habilidade de colocar a mulher como o foco das produções causa estranhamento ao cânone porque o erotismo está pareado ao feminino. Falar sobre um erotismo que coloca em evidência o corpo negro é enfrentar todo um sistema e uma

²⁹Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R5Z9srVsCaU&t=937s>>. Acesso em: 15/12/2020.

história baseada no eurocentrismo e embora o erotismo não tenha sido o único tema adotado pela poeta, foi o mais importante e o que saltou aos olhos do conservadorismo social e político do século XX. Pouco se falou a respeito da questão racial, mas esse foi um aspecto crucial para a exclusão sofrida, embora tenha sido simbólica, velada, porque o escândalo de ter sido negra, seria ainda sobreposto.

É verdade que a literatura de Gilka Machado ultrapassa o erotismo, mas é verdade também que essa foi a temática que mais colidiu contra a sociedade e tornou-se sinônimo da poeta. O erotismo de fato é o aspecto que salta aos olhos, embora essa compreensão possa seguir dois caminhos colidentes: 1. tomar o erotismo como principal temática foi utilizado pela crítica como uma cortina de fumaça, a fim de banir a atuação da poeta, silenciar e tomá-la como imoral, uma vez que adotou um tema inapropriado para o conservadorismo de seu tempo, ou 2. o erotismo jamais foi um incômodo para Gilka Machado e a construção do desejo surgiu do objetivo de dar novas formas à literatura, repensar a escrita feminina e o lugar da mulher negra na sociedade e partir da liberdade sexual como um caminho para a luta pela liberdade do corpo feminino não branco. O que parece uno, enfim, é que para a sociedade de seu tempo, nenhuma das duas hipóteses foi aceita com hospitalidade, e o que colide com essas hipóteses é o modo pelo qual os sujeitos escolheram ler o erotismo da obra de Gilka Machado, se como luta, se como motivo de exclusão.

As relações entre homens e mulheres deveriam ser, portanto, radicalmente transformadas em todos os espaços de sociabilidade. Num mundo em que mulheres e homens desfrutassem de condições de igualdade, as mulheres teriam novas oportunidades não só de trabalho, mas de participação na vida social. A condição feminina, o trabalho da mulher fora do lar, o casamento, a família e a educação seriam pensados e praticados de uma maneira renovada (RAGO, 2004, p. 697-698).

A independência do corpo feminino agencia uma autonomia da linguagem e uma liberdade intelectual através da percepção da mulher, de modo a contestar o lugar de cada indivíduo. Para George Bataille (1988), como já mencionamos anteriormente, o ser humano é o único animal que erotiza o ato sexual, atribuindo significações para além de uma mera necessidade fisiológica; as instituições religiosas³⁰, por sua vez, tentam driblar esse comportamento humano e aprisionam a relação sexual à procriação. Há uma

³⁰ Aquelas instituições que apresentam suas crenças como uma ideologia superior e ideal, pautada naquilo que chamam de sagradas escrituras.

dessexualização da mulher branca e mulata³¹ no sentido de restringi-la ao falo, além, é claro, de promover a heterossexualidade como única forma de relação, assim a conexão resultante da atividade sexual, àquela que não se preocupa com a procriação, é uma experiência de espírito, provocada pela carne e estão ambos relacionados, ou deve estar disponível ao desejo do homem.

Essa autonomia do corpo feminino se apresenta nos poemas como o agente do desejo; poemas em que o corpo que deseja é feminino e o corpo desejante também o é; outros em que o desejo acontece apenas pela espera do outro corpo, uma expectativa desejante; ainda é possível encontrar o desejo que se constrói só, um corpo que, sozinho, contempla o desejo. Em “Particularidades”, composto por dois sonetos, o poema II, presente em *Estados de Alma*, traz elementos associativos com uma habilidade quase visual dos elementos que apresenta:

Particularidades II

(1) Tudo quanto é macio os meus ímpetos doma,
e flexuosa me torna e me torna felina.
Amo do pessegueiro a pubescente poma,
porque afagos de velo oferece e propina.

(5) O intrínseco sabor lhe ignoro; se ela assoma,
no rubor da sazão, sonho-a doce, divina!
gozo-a pela maciez cariciante, de coma,
e o meu senso em mantê-la incólume se obstina...

Toco- a, palpo-a, acarinho o seu carnal contorno,
(10) saboreio-a num beijo, evitando um ressabio,
como num lento olhar te osculo o lábio morno.

E que prazer o meu! que prazer insensato!
- pela vista comer-te o pêsego do lábio,
e o pêsego comer apenas pelo tato.
(GILKA MACHADO, 2017, p. 172).

Alexandrino e com rimas alternadas, o soneto, embora seja uma estrutura clássica, subverte o que é tradicional na poesia de autoria feminina e nas relações heterossexuais. O aspecto sinestésico, que chega a ser tema da palestra “A revelação dos perfumes”, de 1914, publicado em 1916, surge como meio de evidenciar a potência do toque em revelar o estado psíquico dos sujeitos. A contemplação dos cinco sentidos perpassa toda a obra

³¹ Retomamos a ideia de “mulata” que propõe Gonzalez (2020, p. 36-37), descrito na pág. 57 desta tese.

de Gilka Machado, como o tato e o olfato, vedando a voz, os outros sentidos e as alternativas de compreensão se ampliam.

A aliteração em “p” no terceiro e quarto verso mostram esse movimento de encontro dos lábios, que come o pêssego da figura desejada, compreendida como a vulva. Temos também uma persona poética feminina, anunciada no 2º verso, a qual deseja uma mulher, construída através da imagem metafórica do “péssimo”, mas também da “poma” (V. 3), quando sonha, goza, toca e palpa, em “sonho-a” (V. 6), “gozo-a” (V. 7), “toco-a, palpo-a” (V. 9).

As imagens do pêssego e da pomba correspondem a pubes e aos seios que a persona poética toca através do ósculo, toca e acaricia o carnal contorno da pubes com um beijo quente e então encontra-se com o pessegueiro. Acontece, então, o sexo oral que, praticado pela persona poética, afirma ainda sentir um prazer insensato, desejando comer o pêssego de sua musa, que a retribuiria o prazer apenas pelo tato.

A descrição do poema traz a imagem de uma relação homossexual, o sexo entre duas mulheres. Esse poema, marcadamente erótico, evidencia também uma relação entre duas mulheres, a persona poética, felina, se contorce para tocar a musa, que recebe os seus beijos mornos. Os expedientes poéticos, as imagens, as simbologias e as metáforas representam uma escritora que se ocupa da representatividade da liberdade através do erotismo e de uma relação homoerótica. O erotismo não anula a qualidade e a habilidade poética do que publica Gilka Machado, embora a crítica não tenha se ocupado em perceber isso. A forma não é abandonada, dançam todos juntos no texto literário.

Essa literatura do enfrentamento pode ser compreendida nas três fases que dividem a poesia de Gilka Machado, sobretudo na primeira e segunda, quando o tom libertário é ainda mais acentuado. Depois, principalmente na última fase, a perspectiva melancólica norteia a principal temática dos poemas, quando a persona poética equilibra uma história de ausências, com um presente cansado, fatigado de toda uma história sem reconhecimento. Certa de ter criticado o conservadorismo social, exposto o racismo e as desigualdades de gênero, Gilka Machado se afasta dos espaços artísticos.

CAPÍTULO III - SIMULACRO: vida e obra

“O que omiti, fugindo à monotonia das repetições, será facilmente encontrado em todas as páginas que escrevi, por olhos que queiram ver” (GILKA MACHADO, 2017, p. 16).

3.1 Imagens, simbolismos e metáforas

Desde a estreia, Gilka Machado publicou poemas que repensava a condição feminina, criticando as imposições sociais e estabelecendo um novo comportamento através de personas poéticas livres para dizer sobre suas ânsias e desejos, como se vê nos poemas “Rosas” (p. 67), “Beijo” (p. 77), “Sensual” (p. 79), “Longe de ti, minha ânsia exige-te ao meu lado” (p. 179), “Sinto-me languê, muito languê” (p. 179), “Minha volúpia preguiçenta” (p. 192), “Ânsia múltipla” (p. 243), “Quem és tu que me vens, trajando a fantasia” (p. 274), “Esboços” (p. 344) e tantos outros formam identidades que se constroem a partir da exploração dos sentidos e das imagens, ressignificando a linguagem e a postura submissa imposta às mulheres daquele período.

Considerando a poética de Gilka Machado um simulacro da poeta, a liberdade parece ser a principal reivindicação, apesar de ambas, poeta e poética, terem sido camufladas pelo conservadorismo que pautavam as instituições sociais de seu tempo. O que queremos dizer com isso é que a reivindicação não é só de um lugar para o desejo e o erótico, mas para a liberdade do erotismo e do desejo como possibilidade de voz e de existência feminina. Esse movimento reivindicatório é maior que o erotismo, embora ainda seja ele o ponto alto da poesia de Gilka Machado.

A escritora ficou conhecida como uma poeta imoral porque publicou versos eróticos, tendo chamado a atenção da crítica conservadora que tratou a questão da sexualidade como uma cortina de fumaça, driblando as demais reivindicações em favor da liberdade do corpo feminino negro. O que se coloca em evidência é o interdito, o corpo silenciado, marginalizado e esquecido pela sociedade. Essa denúncia que está pautada na diversidade temática dos versos demonstra também uma autonomia estrutural, pois mesmo adotando a forma dos sonetos, as rimas e a musicalidade, é possível encontrar também versos livres e um enfrentamento que ultrapassa o âmbito artístico, embora também não se desvincule.

Essa liberdade do corpo político e do corpo poema propõe uma liberdade que não permite associar a poeta a algum movimento literário, pois contraria o que sugere todo o

percurso libertário da escritora, tanto no que se refere à forma, quanto ao conteúdo. Isso não significa anular os aspectos simbolistas, parnasianos e modernistas, mas olhar à frente e compreender que a diversidade da forma e da estrutura são também modos de dizer a liberdade. É verdade que as características dos movimentos estão presentes nos poemas de Gilka Machado, mas de modo a fortalecer essa liberdade estrutural e não a limitar a poesia a alguma escola. João Ribeiro (1957, p. 272) diz que “a poesia é sempre a mesma, mas tem as suas mudas”, portanto mesmo que o exercício de relacionar a obra a algum movimento seja compreender as suas influências no texto poético, no caso de Gilka Machado consideramos como elementos que somam à sua proposta libertária e não a limitam assim.

Se considerarmos a obra completa, é possível perceber uma diversidade temática muito ampla, os versos tratam a melancolia e a morbidez, mas também reivindicam por liberdade quase que na mesma proporção. Apesar de transitar entre os vários universos temáticos, existe mesmo uma ligação de causa e efeito entre esses dois universos. Se a persona poética reivindica por liberdade para os corpos femininos negros nos espaços políticos e artísticos, o impulso dessa luta é mesmo uma história marcada pelo ostracismo constante dos povos afrobrasileiros. É dessa exclusão que surge o discurso libertário de Gilka Machado, como um embate artístico. Em meio a todas as movimentações que marcaram o século XX, no auge de suas redefinições identitárias, um corpo feminino que embora pobre, detenha capital cultural, se coloca como escritora e como sujeito político contribuindo para uma revisão literária, econômica, racial e de gênero no Brasil.

O aspecto simbólico, solitário e sombrio que vai se fortalecendo durante a publicação dos livros está ligado à estética simbolista, no arco do tempo vemos esse aspecto em Cruz e Souza e Augusto dos Anjos, entretanto, a principal diferença de Gilka Machado é que a reivindicação de suas personas está diretamente envolvida a questão feminina e a condição sexual do corpo negro.

Nesse sentido, a liberdade atua como estímulo para o erotismo e associada à poeta, parece ser a mola propulsora das reivindicações de ordem política, racial, social, patriarcal e de enfrentamento ideológico. Há uma hermenêutica simbólica, metafórica e sinestésica que perpassa a grande maioria dos poemas, apresentando uma riqueza de imagens e reivindicações libertárias como impulso para os temas que propõe, e suas fronteiras. Para Massaud Moisés (2001), os versos de Gilka Machado têm um caráter barroquizante, capaz de unir os extremos e opostos, como o amor e o ódio, o bem e o mal, a noite e o dia, a lua e o sol, a luz e a escuridão. Aponta ainda que:

A poesia de Gilka Machado radica no jogo bem x mal, prazer x tédio, amor x ódio, em constante dualismo oxímoro, formada que é de contrários inconciliáveis, razão de uma persistente angústia e a um só tempo fonte de que promana um lirismo de primeira água, como raros na *belle époque*. (MOISÉS, 2001, p. 449).

Há uma predominância e variedade ampla de mulheres que se multiplicam, que são livres para o amor e para o ódio; a tristeza e a alegria; o silêncio e a confusão; a paz e o caos. Trata-se de um “eu” que se multiplica e se autoriza ser várias em uma poética que quer ser ampla em forma e temática. O sensualismo se destaca também para Moisés (2001), que o coloca como impulso para as demais temáticas e críticas sugeridas pela persona poética. A paixão, a sensualidade e o gozo são de um caráter alegórico, e no plano das imagens ocorre também o prazer abstrato de expressões figuradas que alcançam o erótico.

A recepção da poética de Gilka Machado sempre esteve pautada especialmente na temática erótica, atuando como prerrogativa de seu caráter estético. Em busca da ordem social, as críticas morais se destacam negativamente de modo a implicar a exclusão de Gilka do cânone e da historiografia literária. O crítico Nestor Vitor (1924) declara que *Cristais Partidos*, o primeiro livro publicado, representa a individualidade de uma artista policromática e escreve a ela que:

Um livro como o seu “Crystaes Partidos”, de que se dignou offerecer-me um exemplar, não aparece todos os dias. É um livro de poeta, livro moderno, porisso mesmo symptomatico, porisso mesmo capaz de concorrer para marcar a hora em que appareceu. E é o que elle faz, no que tem de bom e no que porventura tenha de máo, conforme o prisma por que seja olhado. De bom tem elle representar a individualidade de um artista polychromatico, brioso, senhor de uma orchestração rica, dotado de um poder descriptivo inteiramente fora do comum, já possuindo a technica necessária para trabalhar sempre com nobreza e distincção. “Ancia azul”, “Incenso”, “Odor dos manacás”, “Aranhol verde”, “Sensual”, a serie “Espirituaes”, “Lago”, “Ironia da mar”, a serie “Nocturnos”, e, pela sincera confissão que representa, “Tristeza da saudade”, são producções de verdadeiro valor. Para meu gosto, sobretudo “Lago” e “Ironia do mar” valem por peças excellentes. Haverá quem desejasse encontrar neste livro uma castidade que elle não tem, ou pelo menos um recato feminino de que elle representa a negação. A meu ver, todo autor procura, instinctivamente o publico cujo gosto esteja mais de accordo com o seu feitio. V. E. não sonha, por certo, com o applauso das almas verdadeiramente femininas. Suas aspirações, em arte, parece, independem de seu sexo. Ficará satisfeita, pois, em ser julgada nas suas obras com perfeita abstracção de tal circumstancia. Sendo assim, só com injustiça se lhe não dirá muito bem

de seu livro, tanto mais tratando-se de um livro de estréia. Não ha duvida que tal attitude, da parte de uma mulher, é um indicio eloquente do tempo. Mas é por essa razão que lhe dizia eu no começo que em tudo e por tudo “Crystaes partidos” são paginas muito de hoje. À força de o serem, não poderá o futuro deixar de consideral-as como inquestionavelmente representativas, — o que em arte ja é meio caminho para a gloria. Agradecendo-lhe a gentileza da sua offerta peço a V. E. receber minhas palavras como a expressão sincera e completamente desprevenida do meu sentir. Com isso queira aceitar também os votos que faço por sua constante felicidade nas letras, sendo eu mui cordial e respeitosa de V. E. Creado e admirador. (VICTOR, 1924, p. 17-19. Grifos meus).

Nestor Vítor compreende a frustração de quem procura encontrar no livro de Gilka um recato feminino que o livro não entrega. Reconhece que o seu tato com a poesia independe de seu gênero, trata-se de uma questão artística, não feminina, embora seja indissociável à identidade e à raça de quem o publica, especialmente pela representatividade da autoria feminina negra. Ainda em sua carta, Nestor Victor (1924) reconhece que aquela mácula crítica sofrida por Gilka Machado eram marcas de um tempo que se reconstituiria, admitindo a representatividade nas publicações da poeta, o que de fato vem acontecendo, já que é possível, guardadas as devidas proporções de regressão, olhar para o erotismo sem o mesmo peso condenatório do século XX.

Dessa efervescência cultural e política que marcam o século XX, se destaca também a convergência entre os movimentos Parnasianismo e o Simbolismo, dando espaço ao vanguardismo Moderno, momento de transição, de diferentes construções estruturais e temáticas que atingiram e amplificaram as possibilidades de construção dos poemas. Rodrigues e Maia (2001) e Nelly Novaes Coelho (2002) mencionam a opinião do crítico Austregésilo de Athayde, quem expõe uma percepção sobre os versos de Gilka Machado, considerando a poeta original e misteriosa:

Entre 1915 e 1922, Gilka avança e domina. Havia atrevimento em sua linguagem, sensação e busca de novas paragens em sua poesia que não era mais simbolista. E se quisermos entendê-la, à luz das revelações do Modernismo, é preciso dizer que ela trouxe as primeiras luzes da aurora. Foi uma precursora. (...) Gilka é cristalina, as suas palavras dizem o que dizem, as suas vibrações comunicam-se como a luz e o som. Eis o mistério de seu gênio poético (ATHAYDE apud RODRIGUES; MAIA, 2001, p. 61).

Gilka Machado foi uma das primeiras mulheres negras a se colocar contra a estrutura política e reivindicar em favor do direito do feminino negro, apesar de a crítica

limitá-la ao universo erótico. Essas reivindicações sempre passaram pelo crivo de uma sociedade conservadora que reforçava os privilégios brancos e masculinos, portanto toda a crítica lançada era encoberta, silenciada.

O trabalho doméstico, a pensão, os poemas, a participação no PRF e todas as suas atuações estiveram entrelaçadas por uma postura semelhante, a do enfrentamento, da ressignificação das posturas e revisão das vozes. Em todos os ambientes que ocupou, o tom da voz é o mesmo, trata-se de uma mudança que quer acontecer através da poesia, das imagens, dos símbolos e das metáforas, como faz a persona poética em “O mundo necessita de poesia”, poema longo, com versos livres e brancos.

(1) O mundo necessita de poesia,
cantemos, poetas, para a humanidade;
que nossa voz suba aos arranha-céus,
e desça aos subterrâneos,
(5) acompanhando ricos e pobres
nos atropelos
das carreiras
de ambição
e na luta pelo chão.

Na primeira estrofe, a persona poética convoca os poetas, um avante à poesia. Compreende a escrita como ato de luta e espera um reconhecimento, quer que sua voz seja ouvida, que se prolifere em todos os espaços. Acredita em uma poesia universal, que alcance a todos, sem distinção de classe econômica, que chegue como conselho e como potência, combate, porque “o poema é uma possibilidade aberta a todos os homens, qualquer que seja o seu temperamento, seu ânimo ou sua disposição. Pois bem, o poema é apenas isto: possibilidade, algo que só se anima em contato com um leitor ou um ouvinte” (PAZ, 2012, p. 33).

Esse poema mostra como a persona poética acreditava na literatura enquanto força promotora de mudança, dialogando com a fala de Gilka Machado em suas notas autobiográficas, quando diz que sonhou ser útil a humanidade e embora não tenha conseguido, fez versos: “estou convicta de que a poesia é tão indispensável à existência como a água, o ar, a luz, a crença, o pão e o amor” (GILKA MACHADO, 2017, p. 17). Como um simulacro, poesia e poeta enxerga na arte a possibilidade de mudança, ressignificação, reestruturação, luta.

Na segunda estrofe a persona poética ainda fala aos poetas, clama que tenham coragem de difundir o afeto através da arte, propagando uma linguagem do combate,

contra a insensível e doente sociedade que nega a voz que fala através da poesia. A literatura é colocada como uma oportunidade de perpetuação dos sentimentos, um combate à mentira e o modo de sensibilizar a sociedade através da coragem poética.

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

Essa idealização da poesia como promessa de mudança do mundo embora se afigure ingênua é tão potente quanto a reivindicação da persona poética, porque “se é verdade que em toda tentativa de compreender a poesia se introduzem resíduos externos a ela - filosóficos, morais ou outros” (PAZ, 2012, p. 34), Gilka Machado e sua persona poética compreendem que a poesia reflete a identidade de um determinado povo em uma determinada época. A poesia é para Gilka o registro, a marca, a história artística que se deixa, além de ser, em seu tempo, combate artístico.

No primeiro verso da terceira estrofe temos uma crítica sobre a recepção da poesia, porque as pessoas satirizam tudo, ridicularizam. Algo muito semelhante ao que viveu a poeta àquela altura, já em *Sublimação* (1938), depois do escândalo que causou *Mulher Nua* (1922) e *Meu glorioso pecado* (1928). A persona poética compreende o menosprezo de uma humanidade que quer rir de tudo, mas é consciente da ignorância que sustenta esse escárnio:

A humanidade quer rir de tudo,
 porém é alvar sua gargalhada.
 (25) Foge das tristezas,
 mas pára ausente
 em meio aos prazeres,
 indumentária,
 mais vergonha me vinha
 (30) de mim mesma,
 por tal maneira
 transfigurada.

Na quarta e quinta estrofes, as mais curtas de todo o poema, a persona poética reconhece o passar dos anos. Este poema é a primeira composição de *Sublimação*, livro publicado em 1938, depois deste, apenas *Velha Poesia* foi lançado, e somente em 1965. Esse reconhecimento da passagem do tempo, do girar da terra, do passar das horas também atinge Gilka Machado, que naquela altura já começa a se afastar dos espaços literários. Este quinto livro, publicado dez anos depois do quarto, *Meu glorioso pecado* (1928), já é o oposto da frequência da estreia, sendo que o segundo livro foi lançado com intervalo de apenas dois anos do primeiro.

Essa marca do tempo, considerada atroz (no trigésimo oitavo verso), mostra que além das horas, a juventude e a nudez também passaram. A persona poética convoca para que se deixe versos como herança, porque assim como Gilka Machado, já naquela altura havia se compreendido o ineditismo e a potência do que havia sido reivindicado desde a estréia. A imagem de uma juventude amanhecida e de uma nudez exposta ao mundo talvez seja a consciência de que a sua poesia anunciava de forma mais transparente a liberdade do corpo feminino, um corpo e um erotismo que antes é espiritual, uma nudez da existência.

As horas passavam velozes
e eu cantava,
(35) supondo que ao meu canto
é que a Terra girava.

As horas passaram
(atrozes!)
e a minha juventude descuidada
(40) amanheceu,
na festa da Beleza,
nua
diante do mundo.

Poeta e persona se colocam participantes, assume ter sido o próprio ser que conduziu as negociações, todas abaladas pelas atitudes desse ser espiritual. Reconhece que estremeceu os espaços, mudou o ritmo das águas e das aves, que desordenou o estático, quebrou, enfim, os cristais. Essa estrofe faz uma regressão, a persona poética compreende que a sua participação nesse mundo que necessita de poesia abalou “o ritmo das coisas”, que colocou para dançar as sensações e as ideias.

Meu ser espiritual,
(45) por onde ia passando,

em suas mil facetas conduzia
os ritmos das coisas:
águas e frondes ondularam
nas minhas atitudes;
(50) aves e nuvens
voaram nos meus longes;
e as existências estáticas
movimentaram-se nos meus gestos;
e em minhas momentâneas
(55) imobilidades
farandularam
sensações
e ideias.

Toda essa convocação que faz a persona poética é também uma forma de esclarecer que embora os poemas tenham sido constantemente criticados, ela reconhece que abalou a estrutura social cristalizada. Entende o lugar que ocupa, persona e poeta, assim como a transparência e a sensibilidade que propôs ao Homem, essa figura sempre escrita com a inicial em maiúscula, que representa um grupo, uma elite de homens brancos que se impõem de modo tão incisivo que determina genocídios, racismos, soberanias que segregam os grupos. Ao contrário dessa negativa masculina, a persona poética declara ter sido amada pela natureza, uma relação que se construiu durante toda a obra

A natureza amou-me
(60) contemplando-se
na transparência
de minha sensibilidade;
porém o Homem,
receoso de se defrontar,
(65) fugindo à projeção de si mesmo
na objetiva
da minha frase,
passou ao largo...

Há também uma denúncia. Os homens não se empenharam no debate, passaram ao largo, fugindo da discussão que se propunha. Assim também com Gilka Machado, que agitou os grupos privilegiados e não obteve argumentação à altura, ao contrário, a humanidade queria rir de tudo, sexualizar, condenar e censurar. Isso se deve também à subtração da voz feminina, que ainda hoje é suprimida, silenciada para que o homem fale sem que se empenhe à discussão, foge à projeção de si mesmo e depois atribui à mulher a fragilidade e a tolice.

Foi essa humanidade, representada pelos Homens da estrofe anterior, que passou tímida. Atravessou aquele ser da quinta estrofe de maneira vil, violentando-o em suas diversas simbologias. Essa humanidade transpassou os versos que refletiam a disparidade das vidas, das classes e das raças. Essa última estrofe é o resultado do que a persona poética, e também Gilka Machado, obtiveram como resposta quando quiseram, como na primeira estrofe, cantar para a humanidade, subindo aos arranha-céus e descendo aos subterrâneos.

Essa roupagem rara estava nos versos, em suas temáticas, na liberdade estrutural, no direito à voz, na crítica social e nesse engajamento em dar voz ao corpo feminino negro, historicamente silenciamento. A crítica passa pelos versos como um atropelo, mas também pela alma nua, imagem dessa entrega, da transparência, de um ideal que, embora negociado, jamais caiu em declínio.

Passou
 (70) desejoso e tímido,
 incrédulo e desconfiado...
 Passou pela carne de meu espírito,
 pelo desatavio de meu verso
 que, aos reflexos da vida,
 (75) se engalanava
 de roupagens raras...
 passou por minha alma nua,
 de longe,
 interrogando:
 (80) - “Porque te vestes assim?!...”
 (GILKA MACHADO, 2017, p. 308-310).

O último verso do poema termina em um questionamento seguido de reticências, o que se coloca é uma pergunta que foi constante feita à Gilka e à sua persona. Por que elas se vestiram da nudez? A resposta só é possível para quem entende o que é estar constantemente agasalhada, da boca às mãos. Essa nudez que perpassa toda a obra não é somente do corpo, é do direito de estar livre para falar, para escrever, para votar; livre para sair dos espaços domésticos, ocupar importantes cargos, hierarquias, é sair da senzala, definitivamente.

Nesse sentido, o simbólico, o sagrado, a sinestesia e as críticas sociais marcaram a lírica da poeta tanto quanto a temática sexual, e isto é evidente em sua poesia, resultante de uma liberdade temática que fundou os seus versos. Apesar de usar livremente palavras como “cio”, “nudez”, “gozo”, “volúpia” e outras associadas ao ato sexual, a poética ultrapassa o erotismo e os signos atuam como impulso à criação imagética, particular de

cada leitor. As questões além eróticas existem porque o erotismo é evidente, porém há diversos símbolos que existem para além do sensualismo, como a luta de classes, o racismo e a exaltação do corpo feminino que quer espaço. Consideramos, a partir de Octávio Paz (1994), que os ataques contra a liberdade poética surgiram por questões históricas e sociais, mas não somente, pois “a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo” (PAZ, 1994, p. 12), ou seja, a poesia erotiza a linguagem porque a toma de vários modos, metaforiza, ressignifica e esse movimento, essa liberdade com a palavra e seus significantes é livre e por si só, erótica.

Acontece um entrelaçamento entre o erotismo e o movimento poético, uma identificação que os une através de “uma reflexão metapoética, que o fazer literário é uma experiência erotizada” (SOARES, 1999, p. 38), além disso, o que se constrói como imagem erótica não contempla exclusivamente o corpo, mas a alma, pois ambas estão em completa sintonia, trata-se de um desejo que flui não apenas pela concretização do toque de corpos, mas também pela espera e pela expectativa de um encontro que não acontece fisicamente, como veremos no capítulo quatro. O desejo flui pela distância que separa os corpos e une as almas, no diálogo do silêncio e na presença ausente dos amantes. A persona poética fala sempre sobre um corpo ausente, presente apenas na palavra, uma forma de sublimação posta nesses termos por Massaud Moisés (2001):

a franqueza rude da poetisa, que tantos desgostos lhe causou, correspondia a vivências reais ou imaginárias? Na verdade, é questão ociosa: à semelhança dos poetas de Orfeu, a autora de *Mulher Nua*³² praticava a sinceridade fingida ou o fingimento sincero, fingindo “que é a dor/ A dor que deveras sente (MOISÉS, 2001, p. 257).

A poeta ampliou o seu repertório, atribuindo novas significações, interpretações e imagens aos seus versos. Há, na poesia de Gilka Machado, uma natureza imagética muito representativa, seja no campo do simbólico, seja no campo das figuras de linguagens, com uma recorrente aparição dos elementos da natureza. Para Durand (1971, p. 14), a imagem simbólica diz respeito àquilo que é ausente ou abstrato, como a alma e os deuses, atingindo as esferas do sobrenatural. “El símbolo, como la alegoria, conduce lo sensible de lo representado a lo significado, pero además, por la naturaleza misma del significado

³² Livro que será analisado no próximo capítulo, como parte da segunda fase. É também o terceiro livro de *Poesia Completa*.

inaccesible, es epifanía, es decir, aparición de lo inefable por el significante en él³³” (DURAND, 1971, p. 14).

O símbolo, por sua vez, representa o irrepresentável e dá a ele sentido, apesar da epifania e do mistério, ou seja, há na imagem simbólica a ambiguidade e uma infinidade de interpretações que a difere decididamente do signo arbitrário, aquele em que o significado demonstra com clareza o significante. Os símbolos, portanto, são amplos, diversos, ambíguos e metafóricos, por isso aberto ao campo da imaginação, da espiritualidade, do poético, do político e do social. Além disso, há sempre uma fração de subjetividade, as leituras são singulares e jamais completamente objetivas. Nesse sentido, Bachelard (2006, p. 52) completa afirmando que a imaginação deve ser compreendida a partir de sua subjetivação, pois “só recebemos verdadeiramente a imagem quando a admiramos”.

Ainda nesse sentido é possível acionar Paul Valéry (1991), que esclarece que não existe teoria que não seja um fragmento de alguma autobiografia, acrescento que também não existe poesia ou interpretações alheias aos estilhaços da memória, da experiência e dos devaneios particulares. Nesse sentido, toda recepção ou não; toda criação imagética ou não; toda simbologia ou não, depende de um espaço, de um tempo e de um grupo que se constrói de ideologias e convicções que podem ser atingidos ou não, pela poesia, arte da linguagem.

Assim como o homem deposita no amor a expectativa da continuidade, conforme esclarece Bataille (1988), também dribla, segundo Paz (2012), o vazio da existência com a religião, de modo que haverá sempre uma maneira de ressignificar o vazio e a solidão da vida, e a poesia atua como expressão, voz da subjetividade da alma; o conforto está em si e não em um lugar externo, como propõe a religião, também como alento. A diferença crucial é que o poeta “escreve inocência onde se lia pecado, liberdade onde estava escrito autoridade, instante onde se gravava eternidade. O homem é livre, o desejo e a imaginação são suas asas, o céu está ao alcance da sua mão e se chama fruta, flor, nuvem, mulher, ato” (PAZ, 2012, p. 244). Enquanto a religião limita, a arte e a poesia impulsionam e ressignificam as limitações, apoiando a liberdade, movimento do corpo e da imaginação.

³³ O símbolo, como a alegoria, conduz o sensível daquilo que é representado ao significado, mas também, pela própria natureza do significado inacessível, é a epifania, ou seja, a aparência do inefável pelo significante.

A imagem poética, assim como a imagem simbólica, se abre para diversas possibilidades de compreensão. Essa estratégia de escrita diz o indizível, transcende o visual, o óbvio e ocupa o lugar da abstração e da construção de subjetividade, assim como a linguagem poética, que é ambígua, polissêmica, inesgotável e ampla. Segundo Durand (1971, p. 21), o signo remete a significados invisíveis e abstratos, e por isso incorpora “el juego de las redundancias míticas, rituales, iconográficas, que corrigen y complementan inagotablemente la inadecuación³⁴”, um conjunto de símbolos que formam uma potência simbólica e estabelecem um universo, incorporando possibilidades de significações e leitura, apesar de não se concretizar de maneira direta e simplificada, porque varia de acordo com cada experiência, realidade e identidades que diferem os indivíduos.

Para Bachelard (2001, p. 1), o imaginário move a imaginação, de modo que esta é “essencialmente aberta e evasiva”, promovendo um processo de crítica e reflexão, desconstruindo imagens já existentes e criando novas significações. Assim, a poesia de Gilka Machado faz parte desse tipo de movimento, interpretações e simbologias, reelaborando imagens e linguagens, de modo que “a palavra – a velha palavra – recebe aqui um novo significado” (BACHELARD, 2001, p. 257). A imagem simbólica se distingue do conhecimento científico porque é mutável, não objetiva e atinge o leitor de maneiras diversas, pois somente a nossa experiência é capaz de fornecer ou receber as imagens dos textos poéticos.

Bachelard (2006) compreende a existência humana a partir de dois pólos: i) um que conduz ao método objetivo e científico e ii) que conduz o saber poético e subjetivo. Assim, para a leitura dos versos de Gilka Machado é necessário acionar a segunda direção apresentada pelo filósofo, se abrindo a um saber subjetivo, simbólico, ambíguo e sinestésico, por isso particular e individual. A poesia tem a capacidade de rever as verdades construídas e propor uma nova leitura, uma vez que, segundo Paz (2012, p. 243), “a verdade não provém da razão, mas da percepção poética, da imaginação”. Há uma contestação na lírica de Gilka Machado que autoriza a percepção poética, reivindicando uma nova versão de construção e leitura.

Além disso, está permeada pelos quatro elementos da natureza: ar, terra, água e fogo, os quais Bachelard (2001, p. 12) considera ser o impulso da imaginação, “eles põem em ação grupos de imagem. Ajudam a assimilação íntima do real disperso em suas formas. Por eles se efetuam as grandes sínteses que dão características um pouco

³⁴ “o jogo de redundâncias míticas, puníveis e iconográficas que inesgotavelmente corrigem e complementam a inadequação”

regulares ao imaginário” e é por meio desses elementos que, na perspectiva simbólica e subjetiva, os versos de Gilka Machado se constroem; o erotismo se concretiza pelo encontro das almas, as metáforas são construídas e a imaginação se abre às diversas compreensões, porque apesar de ser individual, e também por isso, é diversa.

A frequência dos elementos da natureza representa um movimento de exaltação e contemplação, acontecendo especialmente com o sol e a lua, o vento, a brisa, a noite e o dia, o mar e outros elementos da natureza em geral. A seguir teremos o poema “Rio”, um soneto composto em alexandrino:

De pétrea catedral de esplêndida cascata,
como de monjas longa e estranha procissão,
de águas alvo cortejo, em curvas, se desata,
entoando religioso e frio cantochão.

E, às vezes, esbordoando as rochas, pela mata,
ronca o rio raivoso em plena solidão,
e toda a frágil flor ripúcula arrebatada,
sepultando o que nele achara berço, então.

Há no rio a tristeza, a cólera e o prazer,
Em seu constante curso ele os manifesta
Todas as vibrações vitais do humano ser.

E julgo- o, quando te vejo espreguiçado à sesta
um sátiro, com o corpo encurvado, a lambem
o ventre virginal e verde da floresta.
(GILKA MACHADO, 2017, p. 98).

Os versos longos, tal qual o rio, constroem uma imagem de elevação, de transcendência e espiritualidade, evidenciados através das monjas que seguem em procissão. Na primeira estrofe observa-se a apresentação do rio em paralelo com a religiosidade, há uma grande transcendência colocada, seja pela comparação da cascata com a catedral, seja pela comparação da água que cai a uma procissão de monjas, ou seja, pelo ruído da cascata se aproximando do cantochão. Existe nessa imagem, uma sacralidade que é dada pelo “alvo cortejo” das monjas, portanto o rio não é apresentado por um movimento corrente, mas por uma intensidade que o associa a uma espiritualidade. O verso longo dá um respaldo para essa imagem potente, uma redondilha menor, com cinco sílabas, não provocaria essa mesma imagem.

Há uma abertura de sonoridade em vocábulos como “pétrea”, “catedral”, “cascata”, “alvo”, “desata” que tem um fechamento em “entoando”, “religioso” e “frio cantochão”, tudo que estava aberto nos primeiros versos, do ponto de vista das vogais,

fecha no vocábulo “cantochoão”, este canto melancólico e monotônico. Uma sonoridade que importa a Gilka Machado e permite um caminho de leitura da forma, ou seja, a água que se abre por entre a cascata, é silenciada diante do ronco raivoso do rio.

O uso dos versos no gerúndio mostra esse movimento constante do rio, traz uma ideia de movimento, é da ordem da continuidade. A aliteração em “r”, no segundo verso da segunda estrofe, “ronca o rio raivoso”, constrói a imagem do ronco do rio diante da repetição da consoante, além da imagem da raiva, a ponto de romper a “a frágil flor ripúcua”, arrancando a flor que nasce ali à beira e que faz do rio berço.

Essa cascata que não tem outra opção a não ser se entregar para o rio, assim como as mulheres que, oprimidas, não têm outra escolha a não ser essa; de modo que esse encontro além de poético é também uma denúncia. Isso é importante porque Gilka Machado é uma poeta com fortes raízes no simbolismo e a imagem da ira do rio como o responsável por arrebatá-la a frágil flor que ali nasceu demonstra a imagem metafórica do homem como um ser violento que ripúcua o feminino, impondo ali uma fragilidade. Essa chave de leitura sustenta o que dissemos no capítulo 1 e 2, essa imposição masculina parece se constatar diante do que diz o poema, pois critica essa condição que reduz a mulher ao homem e aos seus desejos.

O primeiro verso da terceira estrofe define o que é o rio para a persona poética: tristeza, cólera e prazer. Na primeira estrofe, a tristeza; na segunda, a cólera e na terceira: o prazer. O rio, que é raivoso e sátiro, invade a floresta virgem. Embora a imagem apresentada inicialmente seja da queda do rio da cascata, o que vai prevalecer nessa leitura é a raiva, a cólera e o prazer. A pureza do cantochoão está na queda do rio, que é permanente, mas o que determina a raiva do rio é a velocidade da queda na cascata. Inicialmente temos o véu da noiva - transparente, translúcido como um cristal - simbolizado pela potente queda da água, e finalmente o encontro do rio com o ventre virgem da floresta.

É possível visualizar a personificação do rio, que em seu movimento expressa os extremos, a tristeza, a ira e a alegria, abrigando vibrações vitais ao ser humano. O rio se torna duo e se manifesta através do movimento, da vida, a qual transita continuamente entre a cólera e o prazer. Na última estrofe, a persona poética observa o movimento poético, julgando o rio pervertido, pois enquanto espreguiça, curva o corpo para lambar o ventre virgem da floresta. Aqui o rio é um intruso ao invadir a intimidade da floresta e por isso é condenado a sátiro. A partir dos artigos masculinos e femininos partimos da

compreensão de que o rio, masculino, é quem invade a virgindade da floresta, feminina e como em um movimento heterossexual, o macho atinge a fêmea.

A última estrofe pode ser compreendida como um ímpeto de denúncia, uma vez que o rio assume as vibrações vitais do ser humano e a floresta, ao ser considerada virgem, também se apropria de um lugar de pureza inviolável associável ao corpo feminino idealizado. Para além do paladar, o uso do verbo “lamber” remete à prática do ato sexual e demarca o erotismo por usar a língua para tocar a casta floresta. O ato de lambar, um dos cinco sentidos humanos, erotiza a floresta, a qual é simbolizada como um santuário natural e violado. Segundo Bachelard (1978, p. 318), “quando o poeta evoca uma dimensão de geógrafo, sabe instintivamente que essa dimensão é lida localizadamente porque está enraizada num valor onírico pessoal”, portanto a floresta está provando um estado de alma. A floresta seria a própria genitália feminina, a qual é penetrada.

Como um sátiro, a água invade, em um movimento de se espreguiçar, e curva-se para tocar a floresta, santuário da natureza. A água assume significados diversos, por vezes opostos, podendo ser lidos a partir de uma sensação de paralisia ou fluidez, muco, esperma; criação da vida ou morte e destruição. Neste poema, o rio é denunciado como um elemento incontrolável da natureza, mas também pode assumir, metaforicamente, uma personificação agressiva, severa e ameaçadora.

Diante das várias possibilidades de simbologia da água, Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 19) destacam que o psicanalista moderno Carl Gustav Jung acredita na floresta como símbolo do inconsciente, pois é onde guarda em sua obscuridade o medo das revelações. O campo semântico da água pode assumir, dadas as simbologias, a função de agressora, incontrolável e cruel. No poema “Ironia do mar” temos a personificação desse elemento a partir da agressividade. Nas duas primeiras estrofes é anunciado um grito de dor, mas “o truculento mar sinistramente estronda,/ ruge, regouga, rola, espuma em rodopelos”. Na terceira estrofe o rio se “ergue e num riso atroz de satisfeito gozo [...] Move o crânio disforme, as longas cãs balança,/ e, alçando a larga mão, num gesto vitorioso,/ mostra cinicamente um cadáver de criança” (GILKA MACHADO, 2017, p. 99). O poema é uma denúncia de morte, trata-se, muito mais que uma representação metafórica, mas uma violência e uma agressividade por parte desse rio que expõe a morte da criança como uma vitória alcançada, demonstrada através do riso prazeroso que entoia diante do cadáver da criança.

Nesse sentido, assumimos esse poema como uma metáfora ou articulador de toda a obra, abertura, silêncio, entrega. Mostra uma crítica frente ao silenciamento diante do

encontro da cascata, feminina, ao rio, masculino, que a interrompe e silencia. Isso está colocado a partir da abertura e dos fechamentos que aparecem nos poemas através das vogais e da imagem da cascata. Essa voz que morre no encontro com o rio é a voz feminina, silenciada no encontro com o masculino que é raivoso e violento.

Os elementos da natureza na obra de Gilka Machado protagonizam a simbologia, a personificação e as metáforas, elementos que surgem a partir de uma perspectiva social e política. Isso acontece especialmente com a lua, surgindo em vários poemas dos primeiros livros como a protetora da natureza, como “Falando à lua” (p. 112), “Luar de inverno” (p. 116), “Lunar” (p. 120), “À langorosa luz que cai da Lua cheia” (p. 156), “Impressões do luar” (p. 173), “A Luz lírica da Lua” (p. 183), “Luar de maio” (p. 217) e “Há lá por fora um luar” (p. 275). A dama da noite que emana a luz negra, essa personificação da lua, a apresenta como uma figura divina, noiva da noite, mãe da natureza. A Lua, sempre com a inicial em maiúscula, é uma espécie de deusa soberana, marcada pelo respeito da persona poética e a sua habilidade em controlar o inconsciente e o abstrato.

O poema “Falando à lua” soma 15 quartetos, em que todos os três primeiros versos são decassílabos e o último hexassílabo, todo em rimas externas e alternadas. A persona poética observa a lua e propõe mesmo um diálogo, pede intercessão à lua em favor da cura da saudade, há uma representação divina e uma relação com Virgem Maria, apresentada pelo cristianismo como santa, protetora e generosa. Conforme podemos observar na oitava estrofe do poema:

Lua – reflexo da imortal e pura
 alma da excelsa e celestial Maria,
 fonte que entornas da estrelada altura
 a tua luz sombria
 (GILKA MACHADO, 2017, p. 113)

A lua exerce uma função divina, agindo em favor de um sentimento abstrato e humano, é comparada pela persona poética à Virgem Maria, construção de símbolo máximo de mulher pura, no universo cristão, de maternidade e de intercessão junto a Jesus em favor dos devotos. A lua representa essa maternidade da natureza, protetora e celestial e pode ser compreendida de modo semelhante ao que propõe Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 562), como “passiva e produtora da água, ela é fonte e símbolo de fecundidade”, responsável por transbordar luz e romper a sombria noite, “a Lua, *astro das noites*, evoca metaforicamente a beleza e também a luz na imensidade tenebrosa”. A

luz que emana da lua é, ao mesmo tempo, um violar da escuridão e um iluminar com luz sombria, representa pureza e a possibilidade de alívio ao sentimento de saudade descrito pela persona poética. A lua tem a capacidade de acessar a abstração de um sentimento, tem acesso e controle à subjetividade que emana da alma e rompe a angústia que provém da persona poética, enxergando na lua uma imagem sacra e a capacidade de proteção.

O aspecto sinestésico atua para além da temática, agindo como sintoma da poética de Gilka Machado, impulso das imagens criadas pelo poema, a persona poética ou as situações estão frequentemente vulneráveis às sensações e às imagens. O soneto “Sândalo” é capaz de ilustrar essa característica, conforme vemos na estrofe abaixo:

Quente, exdrúxulo, ativo, emocional, intenso,
o sândalo espirala, o espaço ganha, berra!
e eu, que sôfrega o sorvo em longos haustos, penso
que há nele a emanação da volúpia da terra.
(GILKA MACHADO, 2017, p. 64)

Neste poema, os rumores são expansivos e desencantam o perfume, o devaneio, a sensação de quente, de intenso, ativo e emocional. O sândalo, madeira utilizada para confecção de perfumes, provoca inquietude à persona poética, que pensa haver ali, a volúpia da terra. As sensações são estimuladas pelo cheiro provocado pelo sândalo, é através do olfato que todo movimento acontece e a persona compreende a volúpia da terra, ou seja, a sinestesia parece estar no controle, tanto da terra, quanto dos versos e da sensualidade de que falava a crítica sobre a poética de Gilka Machado, assim como acontece no poema “Insonia”, revisitado anteriormente. A sinestesia se torna ainda mais obstinada na poética de Gilka Machado e é esclarecida na conferência “A revelação dos perfumes”, onde encontramos uma definição feita pela própria poeta a respeito do que provoca o cheiro do sândalo:

O sandalo³⁵ e o incenso—perfumes-resinas—pela adversidade das emoções que despertam, formam uma verdadeira antithese aromai. Nas primitivas «missas negras», o sandalo era, dentre outros perfumes, usado nos templos pagãos como um estímulo para a orgia; o incenso, ainda hoje, é queimado nos templos cristãos como um incentivo para o sonho. O sandalo é um afrodisíaco para os sentidos; o incenso é dos sentidos o anestésico. O sandalo é um perfume vermelho, um perfume infernal; o incenso é um perfume azul, um perfume celeste. Ha no sandalo o estridulo rumor das trombêtas de guerra; ha no incenso o som solenne e religioso dos órgãos. O incenso fala-nos á alma, falanos de

³⁵ Em casos de reprodução dos textos, será mantida a grafia original.

todas as cousas vagas e mysticas; o sandalo fala-nos ao instincto, accorda-nos a volúpia (GILKA MACHADO, 1914, p. 26).

O sândalo é o elo que une a matéria ao universo espiritual, utilizado nos templos pagãos para estímulo às orgias, é caracterizado como um perfume infernal, que afrodisíaco, conecta a alma ao misticismo e à volúpia, atuando como pulsão erótica. O perfume do sândalo conecta a subjetividade erótica ao instinto humano, unindo o corpo à alma a partir de uma perspectiva mística. É possível que essa ligação íntima entre a persona poética e os sentidos, especialmente com o olfato, represente essa ligação íntima, imagética e mística tão frequente em Gilka Machado. Essa estratégia de escrita e de leitura compreende um erotismo que ultrapassa a matéria, a questão do corpo, toca a criação, a imagem, os estados de alma.

Paralelo a isso, há uma outra temática bastante frequente, que perpassa toda a sua obra e diz respeito a angústia, a saudade e a nostalgia de experiências, da contemplação de uma vida utópica, da morbidez e das memórias da persona poética, aspecto discutido anteriormente e que ganha força nos últimos livros. Há uma potência melancólica na escrita de Gilka Machado e a natureza atua como renovação, esperança e possibilidade de renascimento. Eliade (1993, p. 264) afirma que a vegetação representa “a manifestação da *realidade viva*, da vida que se regenera periodicamente”, pois a temática da esperança também surge como possibilidade de regeneração e contemplação do divino e do sacro como oportunidade de alento.

A poética de Gilka Machado é caracterizada também pelo incompreensível, pelos opostos e extremos, por sentir alegria na dor e tristeza na felicidade. Há um reconhecimento na tristeza, no pouco, na miséria; amor na melancolia e uma exuberância negativa. A flor desperta amor, admiração e dependência porque é triste, solitária e sem vaidade. A persona poética declara o amor pautado na perene solidão que atinge a figura amada, ocorre a contemplação do sombrio, da melancolia e da morbidez em detrimento ao belo, ou, ainda, o belo assume a forma da morbidez e torna-se languidez, reelaborando o conceito de graciosidade, ou seja, de um amor que está na tristeza. Há um impasse, uma esperança que se renova através da natureza, mas uma melancolia que se instaura a partir das memórias de uma vida injusta e cruel. A natureza mobiliza um ensejo de esperança, onde a persona poética se apega para romper a morbidez da alma e a melancolia das lembranças que marcam a sua vida; é no espaço da natureza que habita a renovação das energias.

Há uma relação metafórica também, da condescendência às imposições raciais literárias e estruturais, sociais e políticas. Encontra-se personas poéticas exaustas, melancólicas e abandonadas, que hora pedem ajuda, hora assumem o recusa, o afastamento. Esse movimento vai tomando forma aos poucos, o combate é cansativo, o silenciamento é letal, mas há uma ânsia por liberdade que parece justificar essa luta que é constante na atuação da escritora, tanto artística quanto social.

Havia um jogo político que deveria ser manobrado em favor de sua participação nos espaços intelectuais e sociais, portanto elementos como as metáforas, as sinestias e as imagens são mais que escolhas de expedientes poéticos, trata-se da necessidade de driblar o sistema e dar voz à sua manifestação através da exploração da linguagem como artifício poético e político-social, ainda que sempre tenha existido a denúncia do silenciamento imposto.

A poesia completa é um simulacro de Gilka Machado, como um paralelo entre a vida da escritora e a construção de sua obra. Ainda no início de sua trajetória há uma negociação com a crítica, entre o erótico do corpo e da alma que marca a primeira fase, seguida da segunda fase quando o erotismo é construído sem acordo. Por fim, a solidão que atravessa toda a última fase é memória, presente e esperança futura. A herança parnasiana e o aspecto simbolista, o tom espiritual e um misticismo quase transcendental, a personificação dos elementos da natureza e uma melancolia frequente vão caracterizando todas essas fases construídas pela persona poética.

O silenciamento e a exclusão por parte da sociedade e da crítica literária, as quais reverberam negativamente o nome de Gilka Machado e de sua poética, além de difundir poeta e poesia como oriundas do mesmo discurso imoral. O soneto “Helios e Heros”, dedicado aos filhos da escritora, vai “apresentar a poeta como ‘mãe de família’ e não como uma voz sensual, erótica ou rebelde” (FERREIRA-PINTO, 2009), muito embora a poesia seja, por si só, revolucionária e apesar de cada obra ser única, é também resultado de uma biografia e de uma perspectiva histórica que marca cada obra como filha do estilo de um tempo, portanto, ainda que houvesse a intenção de conciliação entre poética e recepção, a poesia mantém-se como “operação capaz de mudar o mundo” (PAZ, 2012, p. 21) e em Gilka Machado atua a partir de uma perspectiva política.

Há uma segregação racial e de gênero, de modo a limitar o universo temático feminino e ampliar o masculino de maneira livre e autorizada. Ao mesmo tempo que ocorre essa limitação temática, estrutural e de manifestação política, acontece também um processo de silenciamento e exclusão feminina, sendo que as intelectuais que

infringiram as imposições foram banidas do cânone e do universo literário brasileiro, exatamente como ocorreu com Gilka Machado, tornando-se uma marca da escritora. Assim como ela, outros nomes caíram no ostracismo, como Narcisa Amália, Júlia Lopes de Almeida, Nísia Floresta, Albertina Bertha, Maria Firmino dos Reis, que embora esteja ocupando novos espaços atualmente, ficou por muito tempo silenciada pela historiografia literária.

A construção histórica sustentada em nomes como Machado de Assis, José de Alencar, Aluísio de Azevedo, Olavo Bilac, Lima Barreto, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e uma lista infindável de homens, em sua maioria brancos e de uma classe social privilegiada, ilustra a condição subalternizada e silenciada imposta às mulheres, sobretudo as negras. Além disso, o que podemos perceber é uma literatura que sempre quis canonizar os homens, os brancos, os ricos e os cis e heterossexuais, fortalecendo a elite intelectual brasileira como um simulacro da sociedade europeia.

Sem que percamos de vista esse contexto social e literário, foi necessário que as mulheres acionassem elementos linguísticos e sociais que coubessem nesse espaço opressivo. O ofício de poeta permite que o escritor desfrute de uma autorização que o faz transitar entre os universos opostos e desafiar o princípio da contradição de modo que o pesado seja leve, tentando contra “os fundamentos do nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade” (PAZ, 2012, p. 105) por isso se equilibra nos espaços. Nos poemas de Gilka Machado, a manifestação política provoca inquietações porque desafia a ordem e inflama os conflitos, no entanto, é na leitura particular de cada sujeito que se “procura alguma coisa no poema. E não é nada estranho que encontre: já o tinha dentro de si” (PAZ, 2012, p. 32), principalmente porque a poesia não explica, ela: “é um penetrar, um estar ou ser na realidade” (PAZ, 2012, p. 118), portanto é ato político por si só, encerrada em si mesma.

É graças à imagem, segundo Paz (2012, p. 115), que “se produz uma imediata reconciliação entre o nome e o objeto, entre a representação e a realidade”. Há uma tentativa de conexão espiritual entre o amado e o amante e ainda que possa haver troca de olhares, de afetos e de memórias, os movimentos existem especialmente no plano da criação, da possibilidade e da imagem; o encontro dos amantes acontece através do contato subjetivo e abstrato das almas. O impulso da atração erótica está no intelecto, na conexão espiritual e na criação imagética. Ao acionar expedientes poéticos como a metáfora, a persona poética não se encontra com a matéria da figura desejada, o prazer acontece através da espera, pela expectativa e pelas lembranças de uma figura que não

participa dos versos, existindo tão somente no pensamento da persona poética, como uma imagem que surgiu a partir da incapacidade de descrever a realidade.

Para Bataille (1988), as relações amorosas são uma busca psicológica de continuidade ocasionada pela atividade sexual em auxílio ao abismo que existe entre um sujeito e outro. Para ele, o sujeito nasce e morre sozinho, mas buscamos estratégias de continuidade para driblar a solidão e elas podem resultar em três planos: o erotismo dos corpos, dos corações e do sagrado, sendo que ambos acontecem com o objetivo de anular a descontinuidade inerente aos sujeitos, diminuindo o isolamento dos seres e estabelecendo uma relação entre ambos, embora a premissa da solidão seja indissociável ao animal, pertencente ao nascimento e a morte de todos os seres.

Há uma aproximação entre a natureza e a persona poética capaz de torná-los somente um, como parte integrante de um mesmo elemento. Essa união acontece a partir da sinestesia, quando a persona poética e o mar, a figura amada e a lua, as lembranças e o perfume das flores se fundem de tal modo que o mar parece sentir o perfume da lua, de modo que sejam todos, e ao mesmo tempo, apenas um. Os expedientes poéticos são estratégias de entoar a perspectiva libertária, driblando o sistema e explorando a linguagem, reconciliando e abrangendo significados opostos ou díspares através da imagem (PAZ, 2012).

Quando a persona poética se funde à natureza, ele se torna autorizada a desempenhar os mesmos comportamentos de fluidez e liberdade inerentes aos elementos como o mar, a lua, o vento e outros. Portanto, considerando que as personas sejam hegemonicamente femininas e reivindicuem voz, agência e espaço, a poética de Gilka Machado é sobre as diversas possibilidades de existência da mulher, porque a partir do momento que “ela deixa de ser parasita, o sistema baseado em sua dependência desmorona” (BEAUVOIR, 2016, p. 503), surgindo uma nova perspectiva sobre o lugar da mulher. A poesia de Gilka dá conta dessa diversidade, respeita e amplia o repertório de experiências femininas porque fala de um lugar que não é o do parasita, ou seja, tanto a persona poética quanto a poeta são um corpo em movimento, em uma constância que não puderam comedir luta.

A liberdade é proposta a partir das metáforas e das simbologias que apresentam os elementos da natureza pautados na soberania, na leveza e na união com Deus. Em “Manhã de Bonança II”, a persona poética declara na terceira estrofe que as manhãs de riqueza e alegria intensa parecem até com o diluir de Deus em luz:

Manhãs de pompa, de alegria intensa!
parece até que Deus se fluidifica
em luz, e entra-me o ser, e enche-o de crença
(GILKA MACHADO, 2017, p. 145).

Na poética de Gilka Machado, a natureza não é apenas um elemento exaltado, é a representação da divindade, é a própria sacralidade. Essa intimidade que se estabelece com a natureza faz com que ela assuma a representação de Deus, é perfume, afeto, gozo, cores e sons, é a máxima da representação simbólica, é a metamorforização divina em natureza. Alma e natureza intimamente conectadas, como se esta última refletisse os estados de espírito da persona poética, ou seja, encontra na luz do dia ou no movimento das águas o seu próprio reflexo. A exaltação da natureza, essa sacralidade assume um lugar que é do respeito, de uma conexão que ultrapassa os preceitos cristãos e vê no no universo esse âmagos sagrado.

A conexão que une a persona poética à natureza, acontece também com a figura amada, por quem está em constante espera, mas o encontro se concretiza através do toque subjetivo das almas, um amor que transcende a matéria humana e une a persona poética à figura amada através de uma abstração, dos cinco sentidos, das sensações ou do encontro das almas. Por meio da sinestesia e especialmente do olfato, acontece esse encontro que se concretiza através da sensação causada um no outro, como a seguir, cujos versos não tem título: “há momentos/ em que os meus sentimentos/ vencem as vastidões dos espaços etéreos” (GILKA MACHADO, 2017, p. 180). O contato dos amantes se efetiva através de um fluxo da criação poética que “leva o homem para fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si” (PAZ, 2012, p. 119). Nas estrofes alexandrinas a seguir, trechos de um poema sem título, com rimas alternadas, temos um erotismo declarado, não há metáforas para ressignificar as compreensões:

Com carícias brutais e com carícias mansas,
cuido que tu me vens, julgo-me toda tua...
- sou árvore a oscilar, meus cabelos são franças...

E não podes saber do meu gozo violento,
quando me fico, assim, neste ermo, toda nua,
completamente exposta a Volúpia do Vento!
(GILKA MACHADO, 2017, p. 182)

O contato acontece através da alternância das carícias feitas entre a persona poética e a figura que está para chegar. Ocorre uma junção, como que metamórfica entre

a matéria humana e a árvore, nua e completamente exposta à volúpia do vento, porém, os cabelos são galhos e a figura é constituída pela capacidade espiritual humana somado a características da natureza, reunidas em um só corpo. Metaforicamente, a árvore, substantivo feminino, está nua, suscetível a volúpia do substantivo masculino, o vento, este escrito com a inicial em maiúsculo, concebido como divino, sagrado. A relação entre os elementos da natureza pode ser compreendida de duas maneiras: como uma metáfora da relação sexual ou ainda da relação una entre a natureza e a persona poética, conectando-as de modo a tornarem-se apenas uma.

A persona poética se compara à árvore, que vulnerável à volúpia do vento, oculta o gozo para encobrir sua exposição diante do prazer alcançado, ou seja, ocultando toda fragilidade que a atinge, a árvore se mantém em supremacia. Símbolo de fertilidade, pode ser concebida sagrada, e “em perpétua evolução e em ascensão para o céu [...], serve também para simbolizar o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2019, p. 84), sendo também símbolo da vida. O distanciamento entre os corpos e a conexão espiritual é colocada pela persona como o comportamento ideal, existindo apenas na imaginação e no abstrato, um amor que não admite contato, prefere o intangível, se protegendo da frustração da perda, para não criar uma falsa esperança de concretização. A persona poética francamente melancólica, opta pelo contato abstrato e imagético, a fim de anular qualquer possibilidade de fracasso amoroso, pois se não há expectativas, também não há frustração. O contato das almas atua como estratégia de romper qualquer chance de desamparo, diminuição de danos emocionais.

Ao mesmo tempo que a poeta se coloca no combate contra o silenciamento estrutural, as imagens criadas como metáforas, os elementos sublimes utilizados como comparação e o afeto como contingência surgem como estratégias de proteção espiritual e sentimental. A melancolia tão presente, assim como o ceticismo são construídos como chance de revogar qualquer possibilidade de frustração. A descrença é a base de qualquer manifestação, pois se não há fé, não há esperança, e se não há esperança, não há decepção.

O amor que se constrói na abstração e no encontro das almas, é uma estratégia de impedir qualquer frustração da persona poética, acostumada com a solidão: “Bendigamos, portanto, o pavoroso abismo/ que fez do nosso amor apenas idealismo./ Mais valem da ilusão as eternas delícias,/ do que essas sensações doces, porém fictícias.” (GILKA MACHADO, 2017, p. 190). O desejo é solitário, o contato físico não acontece, existe apenas na criação, na lembrança, na idealização, mas sempre, toda a sensação

erótica acontece sobretudo através de uma criação imagética, a poesia explora a linguagem de tal modo que “a palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas vísceras, todos os seus sentidos e alusões [...]. O poeta põe sua matéria em liberdade” (PAZ, 2012, p. 30).

A solidão o abandono e também a infelicidade vão constituindo a persona poética, compreende a melancolia como uma parte inerente de sua trajetória, revelando profunda chateação, mas a compreendendo como uma premissa que não desvencilhará de sua existência. A dor, que personificada tem voz, expressa uma melancolia que vibra: “É a voz da dor, da minha dor sem fim,/ dor da saudade, dor com que te anelo,/ dor musical que está vibrando em mim” (GILKA MACHADO, 2017, p. 163). A dor é parte inerente do ser e a possibilidade de expressão dessa dor é um ato de se posicionar frente às lembranças e à uma memória marcada pela inconformidade de uma vida impiedosa.

No soneto “Tristeza” I, a persona poética anuncia essa melancolia, uma solidão que não mobiliza grandes mudanças porque já havia se acostumado com a infelicidade. Composição de *Mulher Nua*, a estrutura métrica e rítmica se mantém ainda em 1922 e não somente a persona poética está aprisionada à tristeza que descreve, mas também a poesia, que respeita ainda uma estrutura clássica de soneto alexandrino:

O prazer nos embriaga, a dor nos alucina;
só tu és a verdade e és a razão, Tristeza!
- flor emotiva, rosa esplendida e ferina,
noite da alma, fulgindo, em astros mil acesa.

Não te amedronta o mal, o bem te não fascina,
és o riso truncado e a lágrima represa,
posta entre o gozo e a dor - satânica e divina -
moves eternamente um pêndulo - a incertez.

Etérea sedução das longas horas mortas,
horas de treva e luz; mistério do sol posto;
mal que não sabes doer e bem que não confortas...

trago dentro de mim, desde que me acompanhas,
um veneno de mel, um mortífero gosto,
um desgosto em que gosto alegrias estranhas.
(GILKA MACHADO, 2017, p. 252).

Com rimas alternadas, o poema respeita uma métrica tradicional e reproduz a antítese da felicidade, paradoxo que constitui a persona poética, entre “prazer” e “dor” (primeiro verso), “mal” e “bem” (quarto verso), “riso” e “lágrima” (quinto verso), “gozo” e “dor” (sexto verso) “satânica” e “divina” (sétimo verso), “trev” e “luz” (décimo verso)

“mal” e “bem”, “dor” e “conforto” (décimo primeiro verso). Toda a ideia do poema é de oposição, a persona poética levanta um manifesto em favor da tristeza, porque só ela é a verdade e a razão. É uma musa impassível, inviolável frente às instabilidades emotivas.

O uso do vocativo no segundo verso constrói esse diálogo entre a persona poética e a Tristeza, que conversa com a infelicidade como se há muito conhecesse essa potência infeliz. Na última estrofe a persona anuncia que essa tristeza descrita nos primeiros versos é interna, existe e a acompanha como um doce veneno, ou seja, há uma familiaridade com essa emoção, que a seduz como um prazer e um mistério. Essa melancolia é um traço substancial na poética de Gilka Machado, de modo a perpassar toda a trajetória da escritora e assumir um espaço extensivo na sua carreira literária, pois não se trata de aparições isoladas, são frequentes e intrínsecas à persona poética.

É com base nessa semelhança entre persona e poeta que sustentamos a hipótese de um simulacro entre vida e poesia, também contribui para essa teoria a declaração da poeta em suas notas autobiográficas sobre a transparência do que escreveu. Há um paralelo entre o que reivindica a persona poética e a postura política de Gilka Machado, de modo que os poemas traduzem um corpo, uma classe social e um gênero, os mesmos que poderíamos usar para caracterizar a realidade da poeta.

3.2 A sinestesia reverberada na conferência “A revelação dos perfumes” (1916)

A conferência *A revelação dos perfumes* foi realizada no dia 12 de outubro de 1914 na associação dos empregados do comércio do Rio de Janeiro, conforme referência³⁶ fiel ao documento original utilizado na convenção, publicado apenas em 1916, na mesma cidade, pela Typografia Revista dos Tribunais. Trata-se do primeiro registro em prosa sob autoria de Gilka Machado e responde a muitos questionamentos que surgem acerca da relação entre a poética e a sinestesia - especialmente o olfato – que se revela tão frequente na poesia.

Inicialmente a poeta esclarece que para dissertar sobre o perfume, seria necessário desvendar essa linguagem misteriosa da natureza e disseminar perfume por todo aquele espaço para que pudessem entendê-lo. Através do perfume temos acesso a memórias,

³⁶ Nas orientações para uso do documento, redigidas pela Brasiliana USP, as informações esclarecem que trata-se de uma cópia digital de um documento (ou parte dele) que pertence a um dos acervos que participam do projeto BRASILIANA USP. A cópia conservou o documento original, com exceção de ajustes de cor, contraste e definição.

imagens que suscitam e orientam as emoções e os desejos”, portanto o perfume exalaria conexão e inspiraria a fala, pois “tantas e tão lindas são as flores humanas que me cercam, que é bem possível os seus perfumes illustrem a minha dissertação” (GILKA MACHADO, 1914, p. 7).

A conferencista detalha, a partir de uma perspectiva histórica, o uso frequente e a elegância atribuída ao perfume, utilizados nas roupas, nas comidas e nas bebidas, em dias de festa, nos detalhes dos objetos; evidencia a presença dos aromas nos textos bíblicos e na literatura antiga, sendo ela “toda saturada de cheiros embriagadores e lascivos; nas imagens poéticas o perfume ressalta, as frases parecem pétalas soantes” (GILKA MACHADO, 1916, p. 9). Há um seguimento do que propõe Gilka Machado na conferência e do que propõe a persona poética nos versos, uma vez que ambas consideram o perfume como uma motivação para os movimentos da alma, a qual conecta com o perfume através da subjetividade das sensações.

Gilka Machado apresenta essa relação entre som e perfume, acrescentando que para se conectar com ambos é imprescindível se desconectar com o que está externo à alma e se restringir à própria espiritualidade. Trata-se de uma conexão com o simbólico e com o abstrato, pois é na intimidade que as imagens se manifestam e flui o acesso a “sensações maravilhosas: sons inéditos, painéis nunca vistos, a delícia, afinal, de todos os sentidos” (GILKA MACHADO, 1914, p. 11) e o prazer provocado pela ilusão do aroma.

A exalação do cheiro é um desprendimento da matéria, mas se é desagradável ou cheiroso, depende do estado de espírito e psicológico do sujeito, que é capaz de exalar aquilo que emana de sua alma. Assim como cada corpo recebe o mesmo perfume de maneira diferente, ele também emana cheiros distintos; o nascimento tem um perfume, a morte outro, assim também o cansaço e a tranquilidade, a paz e o desassossego. Gilka Machado completa ainda que o cabelo, assim como o corpo, emana um cheiro que varia de acordo com o estado de espírito, a idade e o gênero de cada sujeito, ou seja, é espiritual, está ligado à alma, às sensações.

O perfume pode gerar incômodo ou equilíbrio, provocando reações que estão associadas aos sentidos e às imagens; sensações ou lembranças provocadas pelo odor. O perfume, a imagem de uma flor ou uma situação associada ao cheiro é capaz de rememorar circunstâncias ou sensações que geram desconforto ou tranquilidade aos sujeitos que sentem o perfume ou o associam a algum contexto, o sabor do olfato é diverso, assim como as imagens que o provoca. O perfume pode ser medicinal, assim

como provocar a morte ou a cura; ter efeito narcótico em dadas circunstâncias e resultar de pedras, vegetais ou minerais.

A relação entre as cores e os sons, emanados através da intensidade dos perfumes, manifestam a visão da cor e a percepção do som através dos tons de cores. Aqui há uma conexão entre olfato, visão e audição não apenas interligados, como parte dependente da emanção de um, de outro ou de ambos, isolados ou concomitantemente: “Assim como o som tem côr e a côr tem som, ha côr e som no perfume. A intensidade ou brandura que elle manifesta dá-nos a visão da côr, e a côr, por sua vez, traz-nos a percepção do som” (GILKA MACHADO, 1916, p. 11), afirmando ainda que assim como cores podem derivar umas das outras, os perfumes que se harmonizam também participam desse processo.

Algumas almas não são capazes de ouvir a orquestra dos sons, diz Gilka Machado, pois são avulsas à abstração da alma “assim como ha creaturas surdas, ha também almas que o são; as dos materialistas, quero crer, por mais que o perfume cante jamais conseguirá ser por ellas ouvido” (GILKA MACHADO, 1914, p. 20), ou seja, os ouvidos que ouvem, os olhos que enxergam e o olfato que sente não são atribuições da matéria humana, mas da abstração da alma e do espírito sensivelmente artístico. Gilka Machado esclarece que o seu discurso se direciona à mente fundamentada pela poesia, sensíveis às imagens, ao mistério e às capacidades da alma.

A competência do anúncio e das despedidas, se chega ou se vai embora, deixa no espaço o perfume que trouxe aquele corpo, ou se não há aviso, há o mistério da visita, flutuando o perfume na alma de quem o inala e na memória de quem não o esquece. Assim como atingiu a persona poética “Insonia”, é uma presença ou uma ausência que traz um perfume consigo e antes de evaporar-se, o odor que paira é registrado na abstração da alma dos que o sentiram, como sinônimo de pesar ou alegria, “o perfume é sempre a manifestação de um estado pathologico ou psychico” (GILKA MACHADO, 1914, p. 27). Os perfumes, além de despertarem estados de espírito, também assumem a abstração dos sentimentos, pois há perfumes que riem, choram, gemem e berram, apesar de haver outros indefinidos, completa a poeta.

O perfume é ascensão da memória, da lembrança de situações, pessoas ou experiências que deixaram seu registro no olfato; é a insistência da vida, combate à morte; é aspiração da alma, é suspiro, é um alcance ao êxtase religioso da natureza, é expressão do que há de mais abstrato na alma, na natureza, é respiração da arte, inspiração de símbolos e transpiração de poesia. A conferência *A revelação dos perfumes* é a alocução

do simbólico que compõe a poética de Gilka Machado, uma passagem pelo simbolismo e reconhecimento do Parnaso.

Gilka Machado assume conhecimento acerca da original sensibilidade olfativa de Charles Baudelaire, menciona poemas de Alberto de Oliveira e Olavo Bilac, revelando a consciência e a aspiração às produções dos poetas Parnasianos, além disso, menciona um poema de Rodolfo Machado, marido e também poeta e de outros poetas sensíveis à aspiração dos perfumes. Isso demonstra a intimidade que possuía com as imagens e com as simbologias e que a utilização desses elementos nos poemas era responsável por construir um discurso do enfrentamento respeitando a forma e a estrutura poética.

CAPÍTULO IV - TRÊS FASES

Desde as primeiras aparições, Gilka Machado foi criticada porque consideravam imorais as suas composições e desde então a questão do erotismo foi colocada como uma cortina de fumaça que driblou todas as possibilidades de leitura, além também de omitir as outras temáticas que tratou em seus poemas, os quais veremos detalhadamente neste capítulo, dividido em quatro subtítulos. Inicialmente temos a fase de estreia, período em que a poeta foi notícia nos periódicos e jornais que discutiam a imoralidade presente nos poemas que vencera os três primeiros lugares no concurso do jornal *A Imprensa*, aos 14 anos. Foi nessa altura, desde a sua estreia, que o título de imoral foi imposto à jovem escritora. Essa fase compreende ainda os dois primeiros livros, *Cristais Partidos* (1915) e *Estados de Alma* (1917).

Os livros da segunda fase já anunciam o erotismo desde o título: *Mulher Nua e Meu glorioso pecado* gerou muito debate entre os críticos. Da nudez à glória do pecado, a sociedade conservadora sofreu com tamanha liberdade dada ao corpo feminino quando ainda estavam elas reclusas aos espaços silenciados, sobretudo as mulheres negras, estas que protagonizam a terceira fase, com poemas que reforçam a identidade afrobrasileira, suas crenças e culturas, exaltando a potência da mulher negra e criticando os espaços restritos do trabalho, a exclusão ou a sexualização do feminino negro, temática muito frequente em *Sublimação*, que ao lado de *Velha Poesia* constroem a última fase, atravessada pela solidão e pela melancolia, a persona poética anuncia uma morte em vida, diferentemente da potência que iniciara em 1915.

4.1 A estreia

Essa primeira fase diz respeito aos livros, mas também às questões que propõe enquanto crítica social e ao cânone. Gilka Machado publicou seu primeiro livro em 1915 e com título confrontoso³⁷, trazia versos e estruturas que aspiravam a flexibilidade da estrutura estabelecida e harmoniosa para os grupos privilegiados. A ameaça do enfrentamento se intensificava diante da sua estreia, sendo logo combatida pelas críticas que desmereciam a poeta, a quem foi imposta a imoralidade como identidade. Os versos

³⁷ Dado o cenário parnasiano em que a beleza, o sublime e o equilíbrio eram valores; o estilhaçamento dos cristais partidos rompia exatamente com esse cenário.

questionam o lugar da mulher a partir de uma poética libertária e criticam esse espaço subalternizado, mais estritamente o da mulher negra e pobre. A crítica atuou de modo a sucumbir as manifestações desse corpo poético e político, limitando a lírica de Gilka Machado à imoralidade, e embora tenha recebido críticas positivas, foi o título pejorativo que realmente definiu, para a crítica, a atuação da escritora.

Na edição 0696, de 1916, a Revista *O Malho* anunciava que *Cristais Partidos* acolhia “versos admiráveis” - Anexo 9; já em 1920, 5 anos após o lançamento, a mesma revista anunciava, na edição de 0908 que já não havia mais exemplares disponíveis - Anexo 10. O livro de estreia logo se esgotou e não houve reedição, apenas o livro *Poesias (1915/1917)*, que surgiu em 1918 e é composto pela seleção de alguns poemas que já haviam sido publicados nos dois primeiros livros, *Cristais Partidos* e *Estados de Alma*.

É possível apurar que há, em *Cristais Partidos*, uma persona poética ambígua e mórbida, nostálgica e saudosa, mas também bastante esperançosa e em constante ânsia de liberdade. Essa dualidade perpassa toda a obra, até que em *Velha Poesia* o que se prevalece é a perspectiva melancólica. Se a persona poética se alegra na dor, assim como lamenta a alegria, é porque não conhece outra forma de existir que não seja pelo sofrimento, já se habituou ao sofrimento. Os questionamentos entre o divino e o sagrado possuem um tom espiritual intimamente ligado à natureza e às suas simbologias; há musicalidade decorrente das rimas, aliteração, assonância e uma sinestesia sintomática, como em “Perfume” (p. 63), “Sândalo” (p. 64), “Incenso” (p. 65), “Olhos” (p. 95) e “Insona” (p. 128). Esse foi tema também da conferência *Revelação dos perfumes* e representa o contato que a persona poética estabelece com a vida, se lhe é vedada a presença do corpo, ela se conecta pela alma.

O primeiro livro contém poemas dedicados a poetas representativos do movimento parnasiano, como Alberto de Oliveira e Olavo Bilac, este que se ofereceu para prefaciar o livro de estreia, mas recebeu resposta negativa por parte da escritora, que afirmou que desejava alcançar reconhecimento sem depender do patrocínio de nomes importantes. Houve também outros apoiadores como João Ribeiro (1957, p. 262), que a considerava “uma das maiores poetisas brasileiras, e eu não digo a maior, porque não tenho autoridade bastante”. Nesse sentido, seria injusto afirmar que a poeta foi inteiramente excluída, pois ela conquistou aplausos de poetas e críticos de seu período, embora todo reconhecimento tenha sido oprimido pelas severas críticas que reduziam a sua imagem e a sua poética à sexualidade.

Considerar Gilka Machado uma poeta erótica seria redutor, tendo em vista todas

as outras temáticas que adotou e que tratamos no capítulo anterior. Talvez o erotismo seja mesmo a sua principal temática, mas o que há de comum entre o desejo sexual, as críticas sociais e os questionamentos sobre o lugar da mulher na sociedade é a liberdade. O que perpassa e motiva todas essas temáticas é o desejo de ser livre, de reivindicar a liberdade para todas as mulheres, liberdade erótica, política, econômica, social para todas as mulheres, sobretudo as negras, ainda mais silenciadas.

Diversos elementos podem ser considerados como uma metáfora de reivindicação à liberdade e à expressão, logo, a vida é a manifestação máxima desse impulso e da oportunidade de se pronunciar. Por vezes o erotismo está intrínseco na construção poética, pautado na sinestesia, nas sensações e no que parece subjetivo, portanto, a sensualidade é inerente aos versos. Massaud Moisés (2001) percebe nos versos de Gilka Machado um sensualismo rude e às vezes animalesco, em uma intensidade capaz de transformá-lo em “pan-erotismo” capaz de ir além do ser humano, de modo a estreitar-se com a Natureza, mas se associado à tristeza, se metamorfoseia em “sensualismo místico ou misticismo sensualista” (MOISÉS, 2001, p. 449).

Uma perspectiva que se nota a partir da crítica de Massaud Moisés é que esse comentário está muito associado à uma questão de gênero e raça, ao patriarcado que exige a ingenuidade da mulher branca ou, se eroticamente autorizada, que se respeite, ainda, a delicadeza; ao passo que para a mulher negra, sob o termo de “mulata”, “implica a forma mais sofisticada de reificação: ela é nomeada ‘produto de exportação’, ou seja, objeto a ser consumido pelos turistas e pelos burgueses nacionais” (GONZALEZ, 2020, p. 36). Possivelmente os adjetivos “animalesco” e “rude” não caberiam como crítica à um poeta erótico, porque na esfera patriarcal, machista e violenta o homem está autorizado a ser rude e animalesco em detrimento da mulher silenciada em todas as esferas sociais, políticas e sexuais, impondo corpos obedientes, submissos. Ainda completa Gonzalez (2020) sobre a exportação do corpo feminino negro como objeto do desejo do homem branco: Pelo menos no que se refere ao Brasil, que se atente não só para toda uma literatura (Jorge Amado, por exemplo) como para as manifestações das fantasias sexuais brasileiras. Elas se concentram no objeto parcial por excelência da nossa cultura: a bunda” (GONZALEZ, 2020, p. 116).

A importância de um comentário como esse ter vindo de Massaud Moisés, professor e crítico importante para a literatura brasileira, é que traz junto a ele um forte impacto para a reputação e recepção da poeta. Os termos utilizados, a voz e a representatividade de Massaud Moisés assumem uma potência capaz de transformar em

envergadura o título de rude e animalesco, o erotismo adotado por Gilka Machado. O termo “pan-erotismo” é utilizado em tom de promiscuidade, como um erotismo ilimitado, irrestrito, ostensivo. Em contraponto a isto, o erotismo da poeta não é nem rude, nem animalesco, mas pode ser pan-erótico, pois é da alma e do corpo colocado à margem, sem restrições. O que há de animalesco em Gilka Machado, é o patriarcado, o silenciamento imposto pelo homem para ocultar a voz da mulher, como no poema "Rio", analisado no capítulo anterior, o que há de rude é a sociedade patriarcal, criticada pela persona poética.

O erotismo de Gilka Machado não é somente sobre desejo sexual. Mesmo considerando um erotismo nascente dos versos, os poemas são também sobre liberdade de expressão. A ausência da voz, o silenciamento imposto que provoca na persona poética o esvaziamento da alma e o esquecimento. No soneto “Ser mulher”, com rimas alternadas e emparelhadas nos versos 9 e 10, 12 e 13, os versos alexandrinos são construídos com base no questionamento sobre o lugar ocupado pelo feminino na sociedade, questionando as imposições, as opressões e o silenciamento, de modo a reivindicar liberdade e voz para as mulheres. No soneto, essa estrutura clássica, a persona poética aponta os castigos impostos e a ânsia de desfrutar os prazeres, a liberdade e o amor, aspirando sonhos superiores:

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 uma águia inerte, presa
nos pesados grilhões dos preceitos sociais!
(GILKA MACHADO, 2017, p. 131).

O soneto apresenta uma linguagem pautada no dissabor da existência limitante da mulher. Se nos primeiros versos a persona poética questiona as limitações impostas e o desejo de pertencer a uma outra alma, na terceira estrofe, afirma a situação feminina e a infelicidade de nascer mulher, declarando que não se encontra um amor, mas um senhor

a quem deve obediência. A persona poética questiona não apenas o ser mulher, mas a sua relação de submissão que transpõe a conexão amorosa. Aqui também temos as relações de subserviências sexuais impostas às escravizadas, mulheres negras, pelos seus senhores, uma violência que não permite o afeto nem o companheirismo.

O poema, escrito em estrutura de soneto e respeitando uma distribuição rítmica externa e perfeita, permitem a musicalidade em todas as estrofes, que se iniciam com a mesma construção, insistindo que o ponto de partida do poema está no ato de ser uma mulher, de existir enquanto sujeito feminino. O que a persona poética aborda são as limitações impostas ao corpo feminino, que se constrói na melancolia da obediência ao outro, que é um Senhor. A inicial em maiúsculo indica essa soberania colocada na figura masculina, a quem se deve obediência.

Na primeira estrofe, a persona poética defende que vir ao mundo como mulher é ter a alma - princípio espiritual da figura humana que se opõe ao corpo, matéria – talhada, portanto, decepada. Ser mulher é ter a subjetividade da alma podada para o amor, para o prazer e para a liberdade. É muito simbólico o que a persona poética coloca como limitante, não se trata ainda do corpo, da matéria, mas do espírito, é mais profundo, é da alma, do silenciamento do desejo, da subjetividade, mantendo-se em uma constante aspiração da liberdade, de algo soberano e superior.

A segunda estrofe se constrói com base em uma esperança ingênua e chega na melancolia da decepção, pois para a persona poética, ser mulher é desejar uma alma pura para seguir junto, ir além, mas o que se encontra é uma alma triste, porque a companhia gentil dá lugar a um Senhor, a quem se deve obediência, respeito e submissão. Os enjambements dos tercetos substanciam as reticências do título e as que findam as estrofes, dando uma ideia de continuidade à discussão proposta, que parece concluir a existência da mulher a uma composição cruel e triste, existência limitada, de asas cortadas, presa aos elos de uma sociedade que aprisiona não só o corpo, mas especialmente a alma da mulher.

Na última estrofe, a persona poética lamenta a imposição de as mulheres serem águias inertes, terem asas para voar, serem valentes, livres, mas estarem presas às correntes limitadoras das hostilidades sociais. E o soneto se finda diante de uma evidente melancolia acerca da restrita existência feminina. A vida baseada na obediência limita as mulheres àquele silêncio analisado anteriormente. “Ser mulher” é um poema de denúncia aos preceitos sociais que limitam as mulheres à obediência e anulam a liberdade e a autonomia feminina, invalidando asas que, inertes, são aludidas a uma incapacidade

inexistente. A persona poética não apenas questiona o restrito lugar autorizado para as mulheres, mas também critica a sociedade patriarcal que submete o sexo feminino à um senhorio limitante e falocêntrico.

Em outro poema, “Ânsia de azul”, a persona poética se opõe ao modelo patriarcal vigente e reivindica um novo lugar para a existência feminina, anunciando uma insatisfação e desejando que a mulher ocupe seus lugares e alcancem uma vida livre junto à sociedade. Dedicado a poeta Francisca Júlia da Silva (1871-1920) - branca, de classe média alta, paulista, oitocentista, parnasiana e em ascensão naquele momento, já tendo publicado três, de seus quatro livros - o poema propõe uma reflexão de contextos opostos, racial e econômico, sobretudo, descrevendo uma realidade que embora desejava, parece mesmo utópica.

Apesar de serem ambas mulheres, havia uma separação bem definida entre as poetisas, enquanto uma negociava com as imposições do movimento e da crítica literária, a outra contrariava as imposições e propunha uma vanguarda literatura de autoria feminina. Além disso, Francisca Júlia era branca e pertencia à elite econômica, o verdadeiro oposto de Gilka Machado; porém as suas atuações foram comparadas por Leal de Sousa (1918), que exaltou as qualidades presentes na poética de Francisca Júlia e a rebeldia em Gilka Machado. Para o crítico, os versos daquela têm um caráter “ másculo” que fazia com que ela mantivesse um posicionamento cuja “carne de mulher não pulsa(va)”, contrariamente a Gilka Machado, que era “cheia de imprevistos acentos nunca dantes escutados”. Tendo consciência das negativas que sofria, a poeta mais jovem chegou a afirmar que contrário às suas colegas, ela escrevia com o corpo e com a alma: “as minhas colegas todas escrevem com o cérebro. Eu escrevi com o corpo e a alma. Se você pegar um livro delas, você não sabe nada da vida delas. A minha está nos versos” (GILKA MACHADO apud GOTTLIB, 1995, p. 29). O corpo de Gilka está nos versos porque a raça está posta, não há rodeios nem negociações.

O poema “Ânsia de azul”, traz como título um desejo representado pela cor, que segundo Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 107), “é a mais profunda das cores”, transparente e com exceção do branco, é a cor mais pura. “o azul é o caminho da divagação, e quando ele se escurece, de acordo com a tendência natural, torna-se o caminho do sonho”. É possível adotar essa interpretação, porque diante do que o poema propõe, a ideia do azul está no campo da expectativa, da serenidade, da pureza. Assim, esse poema diz respeito à ânsia da existência e da divagação, da possibilidade de resolver as contradições e as alternâncias que dão ritmo à vida.

Construído a partir de uma disposição de versos livres que compõem o total de 13 estrofes, a primeira é composta por rimas mistas, externas, perfeitas quanto à fonética e predominantemente ricas, quanto às classes gramaticais. O poema não respeita uma métrica e apesar de repetir em várias estrofes “manhãs azuis” ou apenas “manhãs”, não propõe estes signos como uma característica fixa das estrofes, embora predominem a aliteração em “s” e assonância em “a” e “o”, vocábulos com som fechado, dando a sensação de eco que movimenta a sinestesia no poema.

A persona poética idealiza uma manhã, metaforicamente compreendida como uma realidade/vida esculpida através do pólen de ouro sacudido das asas do sol. O ouro e o sol parecem ter não apenas a mesma cor dourada, mas também a mesma representação, pautada no valor e na beleza. Constrói ambos, e juntos, uma manhã cheia de luz, cor e aroma.

(1) Manhãs azuis, manhãs cheias de pólen de ouro
que das asas o sol levemente sacode,
quem dera que, numa ode,
como numa redoma,
(5) eu pudesse conter o intangível tesouro
da vossa luz, da vossa cor, do vosso aroma

Há uma idealização dessa riqueza que emana da luz do sol. A persona poética deseja ser atingido pela poesia para que possa conter a abstrata riqueza que habita na luz, na cor e no perfume que emana das manhãs azuis, características descritas a partir dos cinco sentidos, estes que permitem enxergar a luz, a cor e sentir o perfume que emana da manhã azul, ansiando expressar o que vê e sente através da poesia. Essa manhã azul é descrita como bonita, serena e calma, traz uma ideia de beleza pulsante, verdejante.

O poema começa com uma ênfase espacial. O espaço é importante pra Gilka, o físico, o geográfico e mais uma vez nota-se a poeta buscando um espaço de luz, de equilíbrio, e associa esse lugar à existência da poeta Francisca Julia, cuja importância para Gilka Machado já discutimos nos capítulos anteriores, atuando como uma precursora na literatura brasileira de autoria feminina. No entanto, a poeta parnasiana podia ainda desfrutar dos espaços e da recepção que só cabia a elite branca, diferentemente do que estava autorizado para Gilka.

A segunda estrofe, apesar de um pouco mais longa, é composta por versos curtos, provocando uma leitura fluida, contínua, como o fluxo do pensamento. Na segunda estrofe temos rimas predominantemente alternadas, variando em função dos versos 10 e

11, 16 e 17, construídos com rimas emparelhadas. Como em todo o poema, as rimas são externas, mas no caso da segunda estrofe são também perfeitas e ricas, seguindo na chave parnasiana - movimento associado à Francisca Júlia – ao mesmo tempo que critica essa estrutura cristalizada, a qual *Cristais Partidos* vai rasurar. O poema usa da forma regular, assim como o uso de rimas, as quais vão desfazendo ao longo dos livros, não existindo mais no último.

Os primeiros versos da segunda estrofe descrevem a manhã como azul e como o cenário do voo de aves em bando que cantam o hino da liberdade. A persona poética descreve, frente ao que observa, que um infinito invade o cérebro e movimenta toda a natureza, atingindo a subjetividade dos sujeitos e despertando amor pela vida. O voo dos pássaros atinge a persona poética, despertando o desejo de sublimação e busca por harmonia:

Manhãs azuis, manhãs em que as aves, em bando,
entoam pelo espaço o hino da liberdade,
que anseio formidando,
(10) que sede de infinito o cérebro me invade!
Esta luz, esta cor, este perfume brando
que se evola de tudo
e que, de quando em quando,
o vento – acólito mudo,
(15) passa, turibulando;
esta mística fala,
que das coisas se exala,
e conclama, e ressoa
em toda a natureza,
(20) como uma etérea loa
entoada à vossa olímpica beleza;
tudo à libertação, tudo ao prazer convida
e faz com que a criatura ame um momento a vida.

Valendo-nos do que diz Valéry (1991, p. 214), a propósito do poema, podemos propor que Gilka Machado demonstra que o presente se compõe de sensações, e o que é “propriamente pensamento, imagem, sentimento é sempre, de alguma maneira, produção de coisas ausentes”, portanto o hino da liberdade provoca na persona poética sede de infinito, ânsia de emancipação, desejo do que não constitui a história da persona poética. A abstração da luz, da cor e do perfume se evaporam, mas o vento, mesmo em silêncio, ressoa por toda a natureza e como num louvor delicado chama tudo à liberdade, convocando a criatura a amar a vida. Assim, o vento causado pelo movimento do voo das

aves entoa o hino da liberdade, que autoriza tudo à libertação.

A terceira estrofe é composta pela predominância de rimas alternadas, contendo o quinto verso como branco e os dois últimos com rimas emparelhadas. Além de externas, são também aliterantes e perfeitas, com predominância de rimas ricas. Na terceira estrofe há a descrição das manhãs com a participação do sol, este descrito com adjetivos humanos e comportamentos racionais como lúcido e louro, o sol se espreguiça como se estivesse mesmo acordando. A manhã, adjetivada como linda, tem por toda parte uma luz que ecoa um som, alcançando o ouvido da persona poética.

Lindas manhãs azuis,
 (25) manhãs em que, qual um zumbido
 de tão intensa, a luz
 soa por todo o ambiente, ecoa-me no ouvido,
 e o sol no alto espreguiça as múltiplas antenas,
 quente, lúcido e louro
 (30) como enorme besouro.

O que se busca com esse poema é o sublime, o desejo de um lugar sem sofrimento, sem aniquilação. Há, porém, uma contradição no último verso, o sol matinal louro, não pode ser como um besouro, esse inseto deslocado, mas insistente. O besouro representa esse corpo inadequado, mas presente, efetivo, que participa desse cenário mesmo em meio à branquitude da manhã. Faz sentido com o animal grande, a liberdade do besouro de poder voar, assim como as aves. No poema, mesmo com contestações e impasses, acontece a idealização de um estado, de uma recepção de um cenário que é receptivo, suave, sereno, manso e macio como penas e melodias. As manhãs provocam sensações de recepção, de acolhimento e representam o que anseia a persona poética, como uma idealização

Manhãs suaves, serenas,
 manhãs tão mansas, tão macias
 que pareceis feitas de penas
 e melodias.

(35) 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.

Na quarta e quinta estrofe temos rimas externas, alternadas, perfeitas e ricas. Caracterizadas pela mansidão e maciez das penas e das melodias, as manhãs representam

a combinação dos cinco sentidos. Com cores sublimes que acenam com os dedos, ambas as definições só podem ser acrescentadas a partir do olfato, do paladar, da visão e da audição. Além disso, há uma personificação dessas manhãs, as quais só podem ser mansas e macias se corporificadas. Metaforicamente, essas manhãs azuis são um estado de espírito, uma ânsia pela autorização social, um desejo de realização; é a expressão poética enquanto reivindicação da liberdade. Os objetos assumem uma personificação humana, com uma alma que flutua, leve, pelo ar e que voa em bando.

A sexta estrofe, composta predominantemente por rimas alternadas e externas, são classificadas foneticamente como perfeitas e toantes e quanto ao valor, temos rimas pobres. O primeiro verso da estrofe se inicia com o pronome pessoal “eu”, portanto, a persona poética assume participação na contemplação da manhã, assume que sente desejos indefinidos e, atraído pelo azul das manhãs, cobiça transportar-te da terra onde está exilado, ignorado e distante:

Eu, como as coisas, sinto indefinidas ânsias,
 (40) a atração do ignorado,
 a atração das distâncias,
 a atração desse azul,
 ao qual meu pobre ser quisera transportado
 ver-se, da Terra êxul.

A ânsia que se instaura é em decorrência dessa idealização atrair a persona poética, exilada, por isso não contempla a beleza das manhãs azuis, nem do vento, nem do hino de liberdade; a ele não é dado espaço ou voz. A contemplação dessa liberdade é restrita ao desejo e à prisão de um exilado que quer estar distante dos julgamentos e desfrutar da serenidade de uma manhã transparente, azul.

Nota-se como a persona poética se vê excluída dessa liberdade, do céu azul; aponta que se sente distante dessa realidade. O poema diz sobre aprisionamento, submissão, subalternidade. Há uma idealização inalcançada, como um desejo utópico de alcançar um estado de alma, uma paz e uma beleza tal qual uma manhã de azul. Na estrofe seguinte - com predominância em rimas alternadas e ricas, é também perfeita e evidencia o lugar para onde esse sujeito exilado gostaria de ser transportado.

Há um desejo de liberdade que não acontece em função do jugo dos homens e da velha sociedade. A construção do terceiro verso parece justificar a terra êxil onde está a persona poética, a palavra sociedade, com a inicial em maiúsculo, representa uma coletividade que detém o poder e a autoridade, mas que está velha, impondo valores

ultrapassados e conservadores. É um sujeito condenado ao ostracismo, ao exílio, colocado em um estado de exceção de que fala Agambem (2007), no capítulo 2; é neste lugar que a persona poética se sente, exilada, à margem, distante da contemplação, do respeito e do direito à voz, é como o besouro, deslocado, mas tão participante quanto os demais elementos que compõe essa manhã.

Ao contrário, o lugar que é dado à persona poética é da promiscuidade, da obscenidade, dos julgamentos severos de uma sociedade ultrapassada:

(45) 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,
 (50) se exhibe vestida de vestal!

Diante desta estrofe, compreendemos que se trata de uma persona poética que é feminina, uma mulher “libertina”. Aqui a persona poética está fazendo uso da ironia, libertino é o lugar onde a colocaram. Há uma ironia amarga, melancólica, dolorosa. Há uma consciência do lugar onde está e do lugar onde gostaria que estivesse. Há uma consciência de classe, a persona poética de Gilka Machado tem a consciência de que é um corpo sacrificial, não nesses termos, mas nessas condições.

A persona poética se exhibe fantasiada de virgem, branca, a fim de driblar as críticas sociais. Essa é a ironia, caso essa mulher apareça como virgem, poderia estar ao lado de escritoras como Francisca Júlia, moderadamente aceita porque não optou pelo confronto. Esta estrofe surge com uma crítica que se instaura sobre a negociação que a mulher messalina hedionda precisa propor para se sentir em plena liberdade. Aqui, a persona poética denuncia que há um jogo político necessário para a construção e a aceitação de uma mulher que queira ser responsável pelos seus desejos, seus direitos, seu corpo em uma sociedade idealizada, como uma manhã de azul. Aquele lugar utópico assume uma composição crítica, porque é um ideal perfeito que denuncia um desejo de exercitar a imperfeição. O sistema, como um cristal, parece mesmo transparente, emanando sensações de mansidão e leveza, mas é ilusório, incoerente. Este poema coincide com a ironia, pois idealiza a perfeição de um espaço acolhedor, embora identifique os pré-requisitos para transportar-se de uma terra exilada.

A oitava estrofe, apresentada a seguir, é composta predominantemente por rimas emparelhadas - com exceção do terceiro e quarto, quinto e sexto versos - por rimas

alternadas, ricas e predominantemente perfeitas. Na estrofe abaixo a persona poética descreve as manhãs partindo de movimentos característicos da natureza, em comparação ao mar, às praias, aos campos verdes e às árvores, as manhãs são genuinamente descritas:

Manhãs azuis, manhãs em que os vírides prados,
 pelo vento ondulados,
 parecem mares calmos;
 e os mares, malemolente espreguiçados,
 (55) pelas praias espalmos
 são vastos, verdes e floridos prados.
 Manhãs em que, nas estradas
 lindas romeiras enfileiradas
 diante do vosso suntuoso templo
 (60) que alto reluz – as árvores contemplo,
 dançando todas, com gestos lentos,
 ao som dos ventos,
 na festa sacra da vossa luz.

Há uma valorização das manhãs, porém a persona poética não compõe qualquer cenário, não participa e é colocada apenas como observadora. Constrói-se uma atmosfera que remete ao som, que é lento, a dança do sol na praia, é um lugar perfeito, idealizado, mas que não passa de um cristal partido. Nesse lugar da absoluta idealização, o que se tem é um movimento de profunda complexidade, de uma crítica social à instituição literária.

A natureza é construída a partir de premissas e concepções divinas, assim, as manhãs são sacras e simbolizam luz e pureza, são personificadas, desempenham, no poema, comportamentos humanos: há uma festa sacra da luz e as árvores dançam com gestos lentos. Por vezes, a riqueza dos detalhes, mesmo que abstratos, reconstitui as cenas no imaginário do leitor.

Há uma idealização na descrição desse cenário utópico, ficcional, que tem a capacidade de despertar ânsias falsas na persona poética, que eremita, não desfruta dos prazeres das manhãs azuis e compreende a deificação ao considerar as manhãs mágicas, portanto ilusórias. Marcadas pela dualidade entre a fantasia e a realidade, a persona poética compreende que atua como observadora e não como parte do estado que descreve. A nona estrofe, posta a seguir, é composta por rimas ricas, perfeitas e predominantemente emparelhadas, mantendo, ainda, uma forma tradicional por adotar as rimas.

Ó mágicas manhãs,
 (65) vós me trazeis ao cérebro ânsias vãs!
 o fulgor que de vós se precipita

perturba minha vida de eremita,
 açora-me os sentidos
 na arcose do tédio amortecidos
 (70) Ao ver a natureza, toda em festa,
 do seu pagode abrir as portas, par em par,
 o meu ser manifesta
 desejos de cantar, de vibrar, de gozar!...

A ânsia por essa realidade é perturbadora e entra em conflito com a situação em que se encontra a persona poética. Trata-se de uma utopia, tanto da condição ideal das manhãs azuis, quanto do pertencimento que anseia a messalina hedionda. Há uma ânsia de liberdade, de cantar, de vibrar e de gozar os prazeres, no entanto, esses desejos são os principais empecilhos impostos pelas manhãs azuis, condição que exige uma vestimenta vestal, metáfora da virgindade e pureza que não correspondem às condições da persona poética, que compreende, enfim, que não pertence a este espaço idealizado e imperativo que prescreve condições de pertencimento. Além disso, carrega uma alma vedada e um corpo desprezível acostumado ao interdito dos prazeres.

Os primeiros versos da estrofe a seguir são marcados pela depreciação própria, onde a persona poética se descreve como um ser diminuto e restrito, pois reconhece a sua própria realidade como algo muito distante das manhãs azuis que contempla:

Esta alma que carrego amarrada, tolhida,
 (75) 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;
 (80) esta alma, acostumada a caminhar de rastros,
 quando fito estes céus, estes campos tão vastos,
 aos meus olhos ascende e deslumbrada avança,
 tentando abandonar os meus membros já gastos,
 a saltar, a saltar, qual uma alma de criança.
 (85) E analisando estão meus movimentos
 indecisos e lentos,
 de humanizada lesma,
 toma-me a sensação de fugir de mim mesma,
 de meu ser tornar noutro,
 (90) e sair, a correr, qual desenfreado potro,
 por estes campos escampos.

Na estrofe acima - construída com rimas mistas, predominantemente perfeitas e pobres - os olhos da persona poética deslumbram o abandono do corpo e anseiam por liberdade, podendo saltar como alma de criança. Ainda que reconheça, com melancolia,

que a sua alma estava prescrita ao abandono, acredita, como uma ânsia de liberdade, tornar-se um novo ser e desfrutar dos campos escampos. Em seguida, os versos apresentam uma persona poética desmotivada, abatida, que anseia o azul das manhãs; e reforçando a ironia do lugar libertino em que se encontra, vê na liberdade a chance de saltar, sair, correr e reviver. Questionando a relevância da vida, argumenta o valor de uma existência emparedada, acorrentada aos preconceitos sociais e sugere que a vida não tem valor sem liberdade, que a prisão acorrenta não só o corpo, mas também a alma e se opõe à limitação doméstica em favor da vitalidade de voar. Esse ergástulo é o trabalho doméstico ao qual ficou aprisionada Gilka Machado e outras mulheres negras de seu tempo. A vida da escritora está no poema, porque ela fala sobre a condição a que foi aprisionada; ter ânsias de voar, mas estar presa no reduto do lar.

De que vale viver
 trazendo, assim, emparedado o ser?
 Pensar e, de contínuo, agrilhoar as ideias,
 (95) dos preconceitos sociais nas torpes ferropéias;
 ter ímpetos de voar,
 porém permanecer no ergástulo do lar
 sem a libertação que o organismo requer;
 ficar na inércia atroz que o ideal tolhe e quebranta...

A ideia de um corpo emparedado já havia sido explorada em “Emparedado”, poema de Cruz e Sousa, publicado em *Evocações*, de 1898, esse poeta também negro que enfrentou, assim como Gilka Machado, uma sociedade que marginalizava o corpo negro, enclausurando-o. Uma identidade que é tolhida, marginalizada, mas que enfrenta essa estrutura, entoa a voz e questiona, como um ato de resistência, a validade da vida emparedada, constante em luta e reivindicações.

Os versos apresentam um desejo nítido pela liberdade, questionam a validade de uma vida limitada, emparedada e silenciada. Há uma crítica contra o racismo, o patriarcado, o silenciamento, expõe as lutas de classe e as ideias acorrentadas pelos preconceitos sociais que limitam as mulheres negras aos trabalhos domésticos, limitando-as à existência e à liberdade.

Por fim, uma sequência de pontilhados separa a 11ª estrofe de dois versos, os quais compõem a 12ª estrofe, interrompem a persona poética, que parece concluir a inutilidade da vida humana quando cerceada pelas limitações sociais e conclui, portanto, que a reclusão limita a existência e invalida a criatura humana:

(100) Ai! Antes pedra ser, inseto, verme ou planta,
do que existir trazendo a forma de mulher.

Aves!
quem me dera ter asas,
para acima pairar das coisas rasas,
(105) 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!...
(GILKA MACHADO, 2017, p. 56-59).

A última estrofe, composta por rimas ricas, predominantemente perfeitas e emparelhadas, conclui os questionamentos, compreendendo que existir enquanto ave é mais satisfatório que enquanto mulher, pois as asas dão oportunidade de voar, fugir da deterioração terrena e saciar-se de luz. A persona poética é movida pela inquietude sobre os espaços autorizados para as mulheres negras na sociedade patriarcal. O poema “Ânsia de azul” é sobre o desejo de liberdade em uma sociedade que, restrita, aceita grupos obedientes que se resguardam do direito de voar. A persona poética contraria o que Elódia Xavier (2007) apresenta como “corpo disciplinado”, aquele obediente, que não refuta ou questiona coisa alguma.

Ainda na fase de estreia, temos também o segundo livro da poeta, publicado dois anos depois do primeiro. Aqui se fortalece a lírica erótica, amorosa e um desejo que são constitutivos dos versos, subversão acontece no fato de que é o corpo feminino quem deseja e espera o outro, que se conecta também através da subjetividade da alma. Institui-se uma poética de enfrentamento essencialmente simbólica, assumindo, assim como as imagens, recursos bastante recorrentes, como as críticas de ordem social, políticas e ideológicas sendo, ao lado da cultura patriarcal, paulatinamente combatidas através de expedientes poéticos como as figuras de linguagem, a sinestesia, o simbólico e as imagens, porém, utilizando de uma linguagem capaz de negociar com a crítica porque tira o erótico do corpo, suaviza quando o associa à alma. A natureza é construída como a figura divinizada, é a ela quem a persona poética se mostra devoto.

O título do livro nada mais é que a síntese dos versos, os quais emanam diferentes e místicos estados de alma da persona poética e é diante dessa vulnerabilidade espiritual que a sinestesia se mantém como um sintoma da poética. O título sugere que o livro trata

sobretudo de expressões da alma. Sobre a segunda publicação, Dal Farra (2016, p. 20), no prefácio de *Poesia Completa* (2017), aponta que:

Os versos se denominam *Estados de alma*. Estrategicamente, o vocábulo ‘alma’ aí comparece com a função de elemento agregador das voláteis expressões daquilo que, antes, parecia emanar apenas de um centro erótico. Agora, aqui, a ‘alma’ é o lugar (apontado por antecipação), de onde devem se desdobrar (para convergirem) as possíveis leituras a serem perpetradas sobre esses outros poemas: maneira de implicitar que todo e qualquer erotismo ali presente não passa de um dos muitos ‘estados’ provenientes de uma só sede sutil e nada material: a alma. (DAL FARRA, 2016, p. 20-21).

Surge em 1917 um livro que dialoga e propõe estratégias de driblar os julgamentos na mesma medida que tenta se manter circulando, atuando como modo de evidenciar “os sinais de cautela contra as nocivas especulações de que fora vítima logo nessa sua inaugural exposição pública” (DAL FARRA, 2016, p. 20). No momento que o poeta recria as palavras e as situações, o leitor também exercita a liberdade de interpretar e compreender, portanto, poeta e leitor atuam num fluxo libertário de criação e compressão poética frente ao poema, ainda que toda experiência poética esteja carregada de traços históricos que podem ser pessoal e/ou social.

Diversas críticas surgiram sobre as produções de Gilka Machado, inclusive Medeiros e Albuquerque (1920) afirmaram que o livro *Estados de Alma* não enunciava “fingimentos literários” e apresentava traços de originalidade que faltava a outros versos de autoria feminina, muito embora isso não o fizesse um livro notável. Comenta, ainda, que no momento de publicação do segundo livro, a situação das mulheres intelectuais era ainda mais conturbada do que parecia ser, afirmando que os homens têm não só o direito de mencionar o que há de abstrato no sentimento amoroso, mas também de tratar das questões minuciosas que envolvem tal afeto, de modo que qualquer escritor pode evidenciar os pormenores das mulheres, o que não poderia era naturalizar esse comportamento também para elas.

Escreve Nestor Victor a Gilka Machado, em ocasião da publicação de *Estados de Alma*, as considerações estão datadas em 8 de abril, de 1917:

Dou-lhe um aperto de mão pelo seu novo livro ‘Estados d'alma’. Acho que a senhora fez extraordinário progresso do primeiro para este: ha nelle mais aristocracia de forma, mais espiritualidade, mais larga e mais alta inspiração. Em quem tem o talento, que se patenteia ainda nestas paginas de hoje, ha que respeitar a maneira com que ahi, como no livro

de estréa, a senhora se revela. As Saphos são muito raras, mas, quando venham de facto, que fazer sinão admirar-as como taes? Ellas honram a Arte, afinal, com ser quem são. Ora, a senhora em ‘Estados d'alma’ tem paginas de poesia verdadeiramente superior, sobretudo aquellas em que dá expressão aos seus sentimentos amorosos com toda a liberdade que lhe parece necessária para tanto, sem outra preocupação que não seja a preocupação esthetica. Vários números eu poderia citar deste seu livro que me parecem de sério valor. O *Poema de Amor*, entretanto, ao meu ver, contém e resume que de mais característico e de mais elevada inspiração se encontra na sua poesia. Em quem o fez ha o estofo, julgo eu, de um grande poeta. Acredite na sinceridade com que lhe rende esta homenagem o seu menor creado e admirado. (VICTOR, 1924, p. 33-34).

Essa admiração com que Victor (1924) anuncia ao escrever à Gilka Machado expõe o respeito pela literatura da poeta e a exaltação de uma produção que é estética antes de temática. Em *Estados de Alma*, assim como já vinha sendo feito anteriormente, a figura feminina abandona o lugar de objeto e torna-se o sujeito praticante, o agente do discurso. Um dos aspectos que chama atenção nesse livro, é uma comunhão da idealização amorosa, ou seja, a atração carnal, aquela que diz respeito a atuação sexual do corpo, se torna parte da relação espiritual, etérea, transcendente, associada a questões da alma e aos elementos da natureza. O que ocorre é que o desejo, o gozo e o prazer acontecem também através do contato espiritual, e não apenas fisicamente.

A persona poética atua como colaborador irônico ou mentor didático, fraternal, declarando profunda ternura pela avó e também pela mãe, a quem foi dedicado o livro de estreia. A filha, Eros Volússia, foi “atenciosa divulgadora da obra da mãe” (DAL FARRA, 2016, p. 27) e quem deteve a curadoria das obras até que Amaury Menezes, neto de Gilka, herdasse as obras. Diante da compreensão dessa ternura fraternal, revela-se um lar feminino, onde avó, mãe e filha atuam e influenciam na trajetória da poeta e a potência dessa família de mulheres que certamente fortaleceram os posicionamentos políticos de Gilka Machado em prol do direito político, social e literário das mulheres.

Sem título, o primeiro poema de *Estados de Alma* apresenta uma persona poética reivindicatória, que solicita expressão aos instintos e à voz, roga em favor de uma poesia que emane sensações de prazer ou tristeza e uma arte livre, que não silencia a voz da alma, que se mostre transparente, pois ocultar o que se sente é o mesmo que condenar o próprio sentimento, a poeta chegou a afirmar que queria “uma arte livre em sua textura” (GILKA MACHADO, 2017, p. 136). A poesia de Gilka de Machado é um apelo em favor da liberdade do corpo, da arte e da transparência na manifestação dos instintos, das sensações e da criação imagética.

A nudez, condição recorrente, aparece como um ato de desprendimento, de requerimento à liberdade e de transparência, se desfazendo de qualquer aparência e se mostrando em sua naturalidade, como uma nudez da alma e não somente do corpo, conforme a terceira estrofe, livre e branca.

Que do meu sonho o branco véu se esgarce
e mostre nua, totalmente nu,
na plena graça da simpleza sua
minha Emoção, sem peias, sem disfarce
(GILKA MACHADO, 2017, p. 136).

A persona poética deseja a nudez porque quer se mostrar por inteira, sem nenhuma tessitura que impeça a transparência do existir, quer mostrar o seu corpo, um corpo interdito que quer existir. A nudez acontece como possibilidade de se render, se mostrar sem impedimentos, trata-se de um corpo livre, cuja reivindicação também é a liberdade, de uma arte livre, embora vulnerável aos olhares profanadores. A nudez diz respeito a uma reivindicação de liberdade que questiona as limitações do corpo, ora, se ao mundo viemos nuas, trata-se de uma condição da natureza, a nudez não é colocada na poética como um tabu, mas como uma transparência do corpo humano. A vestimenta é um esconderijo da alma, é como limitá-la às paixões.

A nudez atua como uma imagem, fruto da imaginação que reivindica liberdade poética, é “um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade toda vez que tentamos exprimir a experiência terrível daquilo que nos rodeia” (PAZ, 2012, p. 117). A metáfora da nudez atua como uma imagem que recria a pluralidade do silenciamento. A persona poética enxerga a nudez não como um *tabu*³⁸, mas como um ato de liberdade, pois acredita que a verdade é sempre digna de reconhecimento, apesar de provocar “o parvo olhar profanador” (GILKA MACHADO, 2017, p. 136). Paradigma da alma, a poesia é uma manifestação artística de expressão e se manifesta, defende ou repudia, conclama ou abomina. A poesia de Gilka Machado é transparente e nua, questiona a liberdade e a sua inexistência.

Se o poema é lido como um emaranhado de signos, a nudez de que fala a persona poética pode ser interpretada de modo incoerente, associado ao tabu que define o ato. Se o leitor recebe o poema como transcendência da linguagem, a nudez se evidencia

³⁸ Segundo Freud (2013, p. 26), consiste em “proibições antiquíssimas, impostas uma vez a uma geração de homens primitivos [...]. Elas então foram mantidas de geração em geração, talvez simplesmente devido à tradição, levada pela autoridade dos pais e da sociedade.”

enquanto imagem, portanto, o recurso que exprime as experiências que nos rodeiam. O poema “Aspiração” é sobre liberdade temática, mas também estrutural e diz respeito à ânsia pela vida, pelo desejo de cantar como os pássaros que entoam ao sol, à lua, à tristeza e ao prazer, sem que o seu canto seja ouvido. Anuncia-se o desejo de viver pelos ares “numa existência quase incorpórea”, na liberdade de existir sem direção e desfrutar do privilégio de descansar a noite, sendo levado naturalmente pelo fluir da vida. Deseja uma liberdade contrária ao que impõe o sistema social, onde não houvesse imposições de leis e o respeito fluísse da natureza, sujeitos à leveza de seus elementos:

Eu quisera viver sem leis e sem senhor,
tão somente sujeita às leis da natureza,
tão somente sujeita aos caprichos do amor...
viver na selva acesa
pelo fulgor solar,
o convívio feliz das mais aves gozando,
viver em bando,
a voar, a voar.
(GILKA MACHADO, 2017, p. 138).

Há uma crítica às imposições sociais e uma ânsia de liberdade, de viver na amplitude e vastidão da selva, conviver feliz, com seus iguais; viver em bando e poder voar. O que a poesia reivindica é sempre resultante do estilo de uma época, pois “introduzem resíduos externos à ela – filosóficos, morais e outros” (PAZ, 2012, p. 34). É possível concluir isso a partir do que Valéry (1991, p. 213) aponta como princípio essencial da mecânica poética, esclarecendo que se trata “das condições de produção do estado poético através da palavra [...], essa troca harmoniosa entre a expressão e a impressão”, instituindo, portanto, um diálogo entre poeta e leitor.

A partir de uma compreensão metafórica, a persona reivindica uma sociedade menos opressora, que possibilite uma vida harmoniosa entre os seus iguais, de modo que possam desfrutar de um convívio pautado no respeito e na fluidez, voando em bando e vivendo em grupo, “sem poderem assim os homens perversos/ interpretar perfidamente/ meu cantar” (GILKA MACHADO, 2017, p. 138). A persona poética denuncia uma opressão hostil, silenciadora e excludente porque

não podemos silenciar quanto à violência cotidiana da exploração econômica e da opressão racial a que estão expostas milhares de glórias marias, de lecys, de aglaetes, de alzirias e de reginas da vida. Do fundo do poço do seu anonimato — nas favelas, na periferia, nas prisões, nos manicômios, na prostituição, na “cozinha da madame”, nas frentes de

trabalho nordestinas —, talvez nunca tenham ouvido falar de direito de cidadania, mas têm consciência do que significa ser mulher, negra e pobre, ou seja, viver acuada, à espreita do próximo golpe a ser recebido, vigiandose e “saindo de cena” para não ser mais ferida do que já é quando se trata de diferentes agentes da exploração, da opressão e também da repressão. (GONZALEZ, 2020, p. 100).

A denúncia que acomete os versos está no plano da opressão e do silenciamento que aprisionam o corpo negro, reduzem aso espaços domésticos, impedem-os de voar com a mesma liberdade dos pássaros, uma vida sufocante e limitada. A poética de Gilka Machado acolhe um discurso de emancipação, de autonomia e de renúncia aos preconceitos contra as mulheres negras, utilizando a metáfora do pássaro a voz, a liberdade. Os pássaros, acrescentam Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 688), são tomados “como símbolo da imortalidade da alma [...] no Corão e na poesia”. Ansiando viver como pássaros, a persona poética deseja aniquilar a melancolia espiritual e ressignificar a morte, tornando-a um lamento e não mais um desejo, quer viver, existir:

Eu quisera viver
sem a forma possuir de humano ser,
viver como os passarinhos,
uma existência toda de carinhos
de delícias sem par...
morte, que és hoje todo meu prazer,
foras então meu único pesar!
(GILKA MACHADO, 2017, p. 139).

Apesar de reivindicar uma liberdade tal como a dos pássaros, a persona poética anuncia o desejo da morte como descanso de sua forma humana. Os pássaros atuam como metáforas que denunciam a imagem opressora da sociedade, desigual, racista e conservadora. Há uma conexão entre os títulos dos poemas, apesar de não haver nenhuma repetição dos versos. Considerando *Poesia Completa* (2017), temos títulos semelhantes distribuídos em todos os seis livros, como “Olhos verdes”, “Olhos pérfidos”, “Olhos nuns olhos”; “Falando à lua”, “Luar de inverno”, “Lunar”, “Impressões do luar”, “Luar de maio”; além disso, temos títulos que se repetem e não apenas declinações de uma mesma palavra, por exemplo, “Reflexões” e “Reflexão”; “Silêncio” em *Cristais partidos* e “Silêncio” em *Estados de alma*, sendo este último, o único exemplo de títulos idênticos dentre os livros de *Poesia Completa* (2017).

Considerando que o silêncio é também uma manifestação, conexão com a alma e manutenção do ativismo, o poema “Silêncio”, dedicado à Júlia Duque Estrada, é sobre as

vozes que emanam da alma a partir do silenciamento, criando uma atmosfera de concentração que resulta em símbolos e imagens, o silêncio atua como impulso às práticas e percepção sensorial que culmina o desenvolvimento racional e expressivo. O silêncio é uma condição, uma ação preliminar ao discurso, o silêncio anuncia e envolve acontecimentos, enquanto o mutismo degrada. Assim, o silêncio de que trata a persona poética a seguir, diz respeito ao prelúdio da revelação.

A primeira estrofe, composta por rimas externas, como em todo o poema, toantes e pobres, é construída por apenas dois versos, os quais apresentam o silêncio como uma expressão da emoção, morada dos sentimentos. É no silêncio que habita a voz, é na calmaria da abstração que a persona poética se conecta com a transparência dos sentimentos e se expressa com elevada emoção:

(1) O silêncio é a expressão
mais alta da emoção

Amo o silêncio largo e lento
porque ele é a voz mais verdadeira,
(5) é a voz o sentimento

Na segunda estrofe, a persona poética declara simpatia ao silêncio, considerando que a opção de se resguardar, o silenciar-se, desperta uma luz verdadeira e dá voz aos sentimentos, declarando amar o silêncio, que é amplo e duradouro, nutrindo predileção ao estado. Justifica o amor ao silêncio e confessa entregar-se porque é no silêncio que se tem a sensibilidade de compreender a contradição de uma mentira agradável, e é na reclusão que se observa o entorno.

Amo o silêncio a que me entrego inteira,
porque a minha audição, a cada instante, fira
a sonora mentira.

Amo o silêncio evangelizador;
(10) no silêncio absoluto
é que eu me escuto,
é que eu percebo a voz da minha dor.

É no silêncio que se manifesta uma cultura de paz e de conforto absoluto, sendo possível escutar a voz da própria dor, portanto da abstração da alma; é no silêncio que os afetos se manifestam, trata-se de um silêncio interno e externo, que dá voz aos sentimentos profundos que dizem mais que qualquer outro som; que aguça os ouvidos da

alma, do espírito, dos sentimentos e das memórias. É no silêncio, na ocultação do zumbido da voz que a alma se manifesta. O discurso provém do silêncio, a voz da quietude, o som da calmaria.

O silêncio é um diálogo interno entre a persona poética e o que a envolve de modo mais abstrato, é construído a partir da oportunidade de resguardar-se dos barulhos externos e restringir-se aos sons da alma, ao que é interno, sentimental e abstrato, de modo que a persona poética contemple a subjetividade da mente e se compreenda, voltando a si e à própria voz. Há uma conexão no momento em que a matéria é desativada e só se ouve a voz que emana da alma, o corpo assume uma condição secundária, porque o que está em jogo é a voz que fala mais que qualquer outro som.

O silêncio me diz muito mais, muito mais
do que todos os sons: diz-me aos ouvidos da alma;
(15) nele eu me sinto expansa, espalma,
ele, às vezes, me traz
estranhos cabedais
dos quais
disponho,
(20) faz-me senhora do meu grande sonho,
dá-me a gozar, subjetivamente,
tudo quanto deseja a minha mente.

No silêncio há expressão, diz mais que qualquer outro som, pois fala à alma. O silêncio atua como sustentáculo da autonomia espiritual, é conexão individual, alheio a qualquer ruído externo, a voz que se destaca é a da alma. O mesmo silêncio que evidencia os sentimentos mais subjetivos, transpõe também as mágoas mais internas e desconhecidas, as quais só podem ser ouvidas no silêncio. Há uma conexão espiritual, um contato incorpóreo que se estende à realidade e às experiências dos antepassados. O poema constrói a simbologia do silêncio como um estado sagrado, vital, e evidencia que a conexão espiritual é fruto de uma escolha. A persona poética tem a liberdade de mergulhar na própria subjetividade através do silêncio.

Há no silêncio a manifestação
de mágoas desconhecidas;
(25) ouve o silêncio e sentirás, então,
que milhares de vidas,
nessa mudez, gritam, em vão;
nele descobrirás vozes pendidas
na fatal decepção
(30) de não
serem ouvidas...

Paralelamente à liberdade de silenciar-se, o poema diz sobre as vozes que foram subjugadas ao silêncio, omitidas, fadadas à inexpressão, submetendo-as a um fatal apagamento de modo a serem anuladas definitivamente, afundadas no silêncio da alma, este irrecuperável. Essas vozes silenciadas, sujeitadas ao mutismo, foram impedidas, ocultas e obstruídas, representam corpos anulados que, dado o estilo temático subversivo e de enfrentamento adotado por Gilka Machado, são lidos como corpos femininos negro que suprimidos, tiveram as vozes silenciadas.

Se falamos de um silenciamento imposto, a simbologia se reelabora, porque este silêncio não é um anúncio, “um prelúdio de abertura à revelação”, mas uma imposição mortal e intransigente. Há um tom de denúncia em “fatal decepção/ de não/ serem ouvidas...”, porque o implacável poder de aniquilar as vozes ao ponto de deixá-las morrer junto de suas almas, anula qualquer outra oportunidade de renascimento, está definitivamente silenciada.

Que sugestivos brados!
que imprecações agudas,
soltam as coisas mudas,
(35) nos silêncios profundos, prolongados!

Da segunda à sétima estrofe, há uma padronização de rimas externas, o que prevalece por todo o poema, rimas ricas e perfeitas. Há também uma recorrente utilização de adjetivos que descrevem o silêncio como um estado de espírito sublime. É nesse momento, entre a sexta e sétima estrofe, que a persona poética apresenta o silêncio como oportunidade de rememorar as vozes que foram perdidas pela mudez imposta, evidencia o privilégio de silenciar-se, mas também avalia a fatalidade de uma voz que não é ouvida.

Mas o silêncio é muitas vezes delicioso,
e toda a natureza,
frequentemente, fica presa
desse silêncio de êxtase do gozo.

Adjetivado como delicioso, o silêncio provoca prazeres que só podem ser desfrutados a partir da inércia da matéria humana em conexão à espiritualidade. Há uma devoção pelo silêncio de todas as coisas, da alma, das águas, das árvores, dos olhos, do amor e do toque. A nona estrofe apresenta um amor abstrato, imagético e alegórico. O silêncio torna-se objeto de estudo, aquele indeciso, quente, expressivo, sensível aos cheiros e aos espasmos de amor. O silêncio evoca os sentidos, domina o toque dos dedos

(tato) com carícias, se conecta ao simbolismo da cor (visão), do odor (olfato) e do eco (audição), é expressivo diante dos paroxismos e dos bens, revela-se na dor do declínio e no prazer da ascensão. O silêncio se expressa diante da reclusão do sujeito à alma.

(40) Amo o silêncio e estudo
o silêncio de tudo.
O silêncio de mágoas,
empedrado silêncio dos rochedos;
o silêncio indeciso, ondulante, das águas;
(45) o silêncio veloso e ridente das franças;
o silêncio febril dos olhos, quedos
em espasmos de amor, e o silêncio das mansas,
lentas carícias de amorosos dedos...
o silêncio expressivo e falador das cores,
(50) e o silêncio dos rumores,
em ecos, agonizando...
o silêncio sensível dos odores
silêncio de mil sons indefinidos,
mais sonoro que todos os rumores –
(55) e o silêncio formidando
dos pensamentos se gerando...
o silêncio dos auges, os extremos,
dos paroxismos,
dos bens supremos,
(60) das supremas desventuras,
o silêncio de dores dos abismos,
e o silêncio de gozo das alturas

A persona poética demonstra prazer pelo ato de silenciar-se, afirmando estudá-lo em seus vários formatos, seja o silêncio das mágoas, o inabalável, o silêncio indeciso, o febril, o imóvel e o sensível aos rumores e aos ecos. O silêncio está por toda parte e se manifesta como expressão, som, voz e manifestação do indizível, que utilizando da imagem, reconcilia nome e objeto (PAZ, 2012). A persona poética busca a saudade ao anoitecer, o silêncio da saudade, o confuso e aquele revoltado pelos míseros sentidos que o protege.

Silêncio todo suavidade,
silêncio com que te busco,
(65) ao luscofusco,
peregrino silêncio da saudade.
Silêncio cheio de alaridos,
silêncio e revolta
dos nossos míseros sentidos
(70) contra o dever que nos escolta.

O silêncio leve, que atua como estratégia de encontro, de oportunidade de tocar o outro, de conectar-se, mesmo longe, através do espírito. O silêncio é a transcendência para um estado de profunda sensibilidade psíquica e sensorial capaz de alcançar a intimidade dos desejos retidos na própria alma, ouvindo cada manifestação de prazer emitida pelo espírito e conectando-se na mesma frequência espiritual da figura amada.

Silêncio plúmeo e róseo em que te vejo,
e, de ti longe, sinto-te ao meu lado,
todo em silêncios, fluidificando;
silêncio sensorial do meu desejo.

É no distanciamento físico que o silêncio se expande e se manifesta de modo a alcançar aquilo que o ruído jamais atingiria, pois se trata de uma conexão espiritual, sagrada. No silêncio o que se ouve é a linguagem divina, é a conexão com o sacro, é a manifestação do sagrado, que se transparece nas coisas naturais e humildes, no movimento daquilo que só pode ser ouvido a partir do silêncio, da calma da alma e da conexão com a sacralidade abstrata.

(75) É no silêncio que se expande
o que a frase não há-de
nunca exprimir, por ser divino ou grande.
No silêncio há uma voz e majestade
a voz de Deus, talvez, -
(80) e, ó cousas naturais, sois todas humildade
no silêncio, porque bem o entendeis!

Além de ser expressão da alma, o silêncio é mistério, estrelas da treva, é estratégia de exaltação da persona poética, é um silêncio que fala, que se impõe frente à magia da luz, que é paz, proteção e serenidade. O silêncio é dúvida para quem observa, é oculto, desconhecido, mas é manifestação da alma; o silêncio é incompreensível, pode ser uno ou diverso, é dúvida e resposta, é a manifestação mais silenciosa que o sujeito emana, pois está em conexão com a alma, desconectado com a matéria humana e com o plano externo, é manifestação de uma voz que fala em silêncio, este que é manifestação da alma, inerente à subjetividade e à espiritualidade individual, é mistério e ascensão.

Silêncio misterioso e constelado
de treva, amplo silêncio em que me exalto!
Silêncio enorme, que me falas alto,
(85) silêncio mágico da luz!

No primeiro verso da última estrofe, a persona poética indica a capacidade do silêncio em gerar vidas, pois é manutenção de uma estrutura, o silêncio produz embriões, transporta-os à alma, interrompe a morte, atrai, conecta matéria e espírito, corpo e alma. O silêncio é manutenção da vida humana, é criação poética, é posicionamento, protesto e impulso à vida; jamais à morbidez das almas, as quais morrem em função do silêncio imposto.

Silêncio lento, gerador das vidas!
 Silêncio da semente que produz!
 - animado silêncio os embriões!
 Silêncio do último transporte
 (90) da alma! silêncio estagnador da morte!
 silêncio que me atrais e me intimidas!
 silêncio que compões e decompões!
 (GILKA MACHADO, 2017, p. 202).

Este poema critica a mudez e convida à conexão sujeito-corpo-alma quase como uma reivindicação, declarando amor ao silêncio e o descrevendo como sinônimo da vida. O silêncio, apesar de dizimar, é mistério, conexão, é expressão da própria vida. O silêncio é ausência para o corpo e calor para a alma, é transporte para a vida, manifestação da voz que conversa no silêncio da alma. Os expedientes poéticos, principalmente a metáfora e a sinestesia, atuam como forma de rompimento ao sistema, conquistando espaço para as imagens que emanam da alma. O silêncio, conexão com a alma e renúncia do que sai da matéria, é colocado em um lugar de valorização porque é o ponto máximo da alma, do recolher-se e refletir.

4.2 O erotismo

Como proposta metodológica, o nosso segundo recorte temporal tem início em 1922, com a publicação de *Mulher Nua*, título que surge desconstruindo a poética defensiva dos *Estados de Alma* e lançando a audácia de um título que afrontava o pudor da época. *Mulher Nua* compensava, “em larga escala, o pseudo-recuo contido na semântica do seu segundo volume *Estados de Alma*” (DAL FARRA, 2016, p. 22), e apesar de não ser considerado pela crítica o livro mais erótico de sua trajetória, o título causou polêmica entre os leitores e a crítica.

A respeito da publicação de *Mulher Nua* - Pequeno Jornal: Jornal Pequeno (PE) - 1898 a 1955 - Edição 00150 – Ano 1949 – escreve, na matéria “Bota de 7 léguas: o grande polegar”, um crítico cujo nome não é evidenciado, apenas as iniciais “D.J.”, vejamos:

Mulher Nua é o título de um livro de versos da pacata poetisa Gilka Machado. Numa das suas páginas, com sinceridade para lá de boa, a poetisa exclama: ‘eu sinto que nasci para o pecado’. Tudo isto, porém, é força da expressão, pois, conheço pessoalmente a grande Gilka e não me lembro de ter visto, nem mesmo na Turquia de outrora, criatura mais recatada e mais embrulhada em vestidos grossos, que começam no pescoço e vão até os pés. Assim não se sabe porque a poetisa que abusa de saias o quanto Salomé abusava dos véus, se passasse para semelhante título contra a fabricação de tecidos e contra as modistas. Estou mesmo acreditando que Gilka Machado jamais dar-se-ia ao trabalho de observar detidamente uma mulher nua, nem deixara as suas armaduras para se deliciar diante de um espelho, com a sua própria, porém no caso, impróprio, figura, para menores e alguns maiores. (D.J. 1949, p. 194, grifos nossos).

Retomamos a discussão sobre a responsabilidade temática, isso acontece porque o poema é lido como um relato pessoal e não uma construção artística. Não se trata de renunciar as semelhanças entre obra e vida, mas enxergar primeiro o texto enquanto literário, respeitando as premissas do gênero.

O crítico também utiliza um verso sem contexto e atribui a responsabilidade do conteúdo à poeta, embora afirme que se trata de uma mulher recatada que não flerta com o pecado. O verso “eu sinto que nasci para o pecado” está localizado no quarto soneto, de uma sequência de cinco, intitulado “Reflexões”, e possui versos livres, com rimas externas e alternadas que garantem a musicalidade do discurso reflexivo.

Eu sinto que nasci para o pecado, se é pecado,
na Terra, amar o Amor;
anseios me atravessam, lado a lado,
numa ternura que não posso expor.

Filha de um louco amor desventurado,
trago nas veias lírico fervor,
e, se meus dias a abstinência hei dado,
amei como ninguém pode supor.

Fiz do silêncio meu constante brado,
e ao que quero costume sempre opôr
o que devo, no rumo que hei traçado.

Será maior meu gozo ou minha dor,
ante a alegria de não ter pecado

e a mágoa da renúncia deste amor?
(GILKA MACHADO, 2017, p. 263-264)

Esse poema atua mesmo como enfrentamento, a poeta se assume íntima do pecado, mas se for pecado amar. Cria-se uma relação de dependência, a persona só nasceu para o pecado se o amor for ilegal; ao mesmo tempo que tenta mais uma vez se reconciliar, ou ao menos justificar que o objetivo principal foi o amor. É muito sistemática a relação que se estabelece entre o pecado e o conservadorismo, porque tocar em um tema provocativo como o sacrilégio, digno de vergonha e culpa não torna a persona poética arrependida, ela apenas justifica que a foi um descuido da recepção, e não dela, a interpretação feita sobre a sua atuação.

Na segunda estrofe a persona poética esclarece ser filha de um amor desventurado, por isso se constrói de um lirismo fervoroso, quente, agitado, ela vê a poesia com entusiasmo. É sobre uma herança genética que perpassa a arte, uma genealogia da liberdade, do desejo de ressignificar através do afeto, sobre isso Gilka Machado diz em suas notas autobiográficas quando esclarece que tentou dar novas formas à poesia, ela enxergava na arte a liberdade de ser e dizer, diferentemente da crítica, que tentou manter uma elite intelectual excludente.

Há uma relação com o silêncio, porque é através dele que Gilka Machado fala, especialmente na última fase, quando se afasta dos círculos literários. Tudo é simbólico, até o silêncio. É diante dessa relação de oposição entre amor e pecado, silêncio e brado, gozo e dor, que a persona poética se questiona se vale a pena a alegria de não errar ou a dor de renunciar ao amor. A poesia é o escudo e o ataque, a recusa e a aprovação, é através da lírica fervorosa que Gilka Machado diz, através das imagens e dos símbolos, da esperança e da poesia.

A persona poética se coloca como sujeito feminino no primeiro verso da segunda estrofe ao se assumir “filha” de um amor infeliz. Confessa com pesar que possui um “lírico fervor”, que sente anseios, mas que não pode expor, por isso o silêncio é imposto como única alternativa, depõe em seu próprio favor, assume o amor com a sua principal busca e declara a incompreensão dos que a acompanharam. A poesia é o direito à voz que lhe foi vedada.

A partir da inconstância que circundava a primeira fase, marcada pelo enfrentamento de *Cristais Partidos* e pelo recuo em *Estados de Alma*, o terceiro livro surge em 1922 como modo de estabelecer a transgressão como estilo e como temática,

assumindo o erotismo como prerrogativa. Nessa segunda fase, temos a publicação de *Mulher Nua* e *Meu glorioso pecado* (1928), além dessas, também o livro *O grande amor*, do mesmo ano, e *Carne e alma* (1931). Esses dois últimos títulos não compõem *Poesia Completa* (1978) e suas reedições, mas são a união de poemas escolhidos dos quatro livros anteriores, uma antologia. É possível perceber nesta fase, um intervalo muito mais longo entre a publicação de um livro e outro, resultado das novas demandas na vida pessoal de Gilka Machado, que àquela altura já equilibrava o trabalho doméstico, o ofício de poeta e os cuidados com o próprio lar e filhos, porque ainda na presença do marido, já trabalhava para somar as rendas com o esposo. Como a publicação de *Mulher Nua* antecede a morte do marido, foi nessa fase que a poeta vai se tornando cada vez mais ausente, distante das publicações, uma poeta menos atuante, reflexo também da constante negativa e crítica de seus leitores. A obra reunida reflete de modo muito fiel a vida de Gilka Machado.

Considerando que a língua é arbitrária, Valéry (1991, p. 205) acrescenta que é mais que conceitos, mais que meras classificações ou simples pretextos para dialogismos, é fruto de um tempo e de um espaço, portanto, o modo como os leitores e a crítica receberam a poética tem muito a ver com os costumes, a cultura e a ideologia de cada época, pois os conceitos provocam imagens e sensações escusas. A negativa e a associação irrestrita de Gilka Machado ao erotismo é resultado de um período conservador em que as mulheres sequer tinham o direito ao voto e as mulheres negras e pobres estavam ainda lutando por uma identidade e o acesso à educação, porque a “discriminação de sexo e raça faz das mulheres negras o segmento mais explorado e oprimido da sociedade brasileira, limitando suas possibilidades de ascensão” (GONZALEZ, 2020, p. 145).

A obra completa de Gilka Machado perpassa muitas simbologias, mas especialmente o da luta, da crítica social, tudo é simbólico. Em *Mulher Nua*, temos um desnudamento não somente dos corpos, mas também a manutenção da liberdade psíquica, a qual propõe uma transparência do imaginário, abertura e exposição do ser, ocorrendo uma reconciliação entre corpo e alma, onde ambos se manifestam em prol de uma poética da liberdade. O título se apresenta como enfrentamento contra o tabu da sexualidade feminina, evidenciando um corpo feminino exposto à nudez, a qual pode ser lida, segundo Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 645), a partir de diversas perspectivas simbólicas. Na tradição cristã, a nudez é a consequência do pecado original e resulta na vergonha como punição, sendo tomada “como símbolo de um estado em que tudo está manifesto, não

oculto”. A ausência de itens como roupas ou acessórios expõe o corpo à sua totalidade, assim como à sua concepção, despojado como no nascimento, por isso pode representar também a “pobreza e a fraqueza espiritual e moral”, estando o corpo visualmente vulnerável.

Por outro lado, a nudez é o ponto máximo da exposição sexual, construída a partir da concepção do pecado original, o corpo nu se apresenta como um tabu, o qual foi definido anteriormente³⁹ a partir da perspectiva de Freud (2013, p. 26), como a violação do proibido e o que instiga os indivíduos a infringi-los, devendo “ser, então, os mais antigos e poderosos apetites humanos” e quem os desobedece se “envolve em um perigo social, que tem de ser conjurado ou expiado por todos os membros da sociedade”, portanto, o tabu está regulado à sexualidade dos corpos, sobretudo o feminino.

Outra possibilidade é a nudez como metáfora da transparência, do corpo exposto em sua totalidade. Gilka Machado não se propôs a limitar seus desejos, esconder sua identidade, sua raça e classe social; ao contrário, se expôs com todas as suas subjetividades, se posicionou contra o sexismo, o racismo, participou de partido político, teve consciência de classe e reivindicou igualdade de gênero. Ela sempre esteve despida de qualquer fantasia, suas metáforas não alienavam a crítica nem os leitores; ela escolheu falar através da arte, mas também foi um corpo politicamente engajado e lutou pela igualdade e pelo respeito dos grupos.

Para Foucault (2017, p. 11), a sexualidade jamais foi um assunto aceitável, discutível, e o simples fato de falar sobre esse tema “e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada⁴⁰”. Como Gilka Machado propõe um título erguido na base da concepção do tabu, ela subverte o silenciamento intrínseco ao termo, desafiando o pudor inerente ao conservadorismo, pois “sem mesmo ter que dizê-lo, o pudor moderno obteria que não se falasse dele, exclusivamente por intermédio de proibições que se completam mutuamente: mutismos que, de tanto calar-se, impõem o silêncio. Censura”. (FOUCAULT, 2017, p. 19). Assim, *Mulher Nua* é um título que expõe a nudez feminina e desafia a censura do mutismo imposto por uma sociedade que fiscaliza o corpo feminino.

³⁹ Conceito definido por Freud (213) e descrito nas notas de rodapé da página 143 desta tese.

⁴⁰ Ainda que Foucault (2017) fale de um lugar do homem branco, hétero, europeu, acreditamos que a reflexão é produtiva para o nosso trabalho neste momento, embora reconheçamos que será preciso para perspectivas futuras ampliar essas reflexões, inclusive considerando teóricas mulheres do ponto de vista da teoria da sexualidade.

Os poemas desse livro evidenciam não apenas um corpo feminino nu, mas em movimento, eloquente, livre, “Comigo mesma” (p. 214-216), “No cavalo” (p. 230) e “Impressões do gesto” (p. 239-242). A persona poética se expressa através da dança, como uma manifestação poética do corpo, harmônica; o espírito vibra junto ao corpo e se junta à poesia, resultando em uma expressão da alma que se manifesta através do movimento da dança. O corpo feminino e o corpo poema se tornam apenas um, aliados à lírica dos versos. Neste terceiro livro, as vibrações da alma que já se fizeram presentes em *Estados de Alma*, prosseguem em *Mulher Nua*, as emoções atuam tanto como angústia, quanto como combustível da alma, é a partir da dança e do movimento do corpo que os poemas atingem a esfera sócio-cultural, representados pela persona poética expressiva e artística, como um combate ao silenciamento.

A dualidade acontece entre indivíduo e sociedade, prazer e melancolia, erotismo e repressão sexual, corpo e alma, opostos que são unos, como sagrado e profano, Deus e Demônio. Há, ainda, uma interação entre humano e natureza, abstração e realidade, onde a persona poética não se sente apenas ligada à natureza, ela é parte, elemento indispensável, e todos esses recursos são utilizados como instrumentos para a criação poética, como “Luar e maio” (p. 217-219), “Pelo inverno” (p. 221-223), “Noite de junho” (p. 224-226) e “Estos da primavera” (p. 232-235).

A poesia de Gilka Machado potencializa o caráter barroquizante definido por Moisés⁴¹ (2001) e descrito anteriormente, a partir da dualidade entre o sagrado e o profano, a morte e a vida como premissas fundamentais. Há uma oposição intimamente associada à lírica e que se constroem na completude, na cumplicidade e na união. No poema “Alegria da tristeza” em que a persona poética anuncia: “como a tristeza é boa/ e como doem as alegrias!...” (GILKA MACHADO, 2017, p. 236), há uma quebra de expectativa, uma vez que os opostos se unem nas diferenças. O amor e o ódio se reelaboram porque são heterogêneos, a alegria e a tristeza, o bem e o mal, o silêncio e o discurso; a poética se constrói pautada na contradição da completude de opostos.

Há uma antítese entre o desejo e a interdição da realização do desejo. A natureza interage constantemente com persona poética, há uma angústia contínua, um trabalho com o simbólico e uma constante em busca da inserção feminina na sociedade enquanto sujeito livre. Em *Mulher Nua*, a natureza se mostra com frequência através das estações do ano, as quais despertam sensações e imagens na persona poética, que acompanha o

⁴¹ Conceito definido na página 100 desta tese.

verão, o inverno, a primavera e o outono não somente como estações, mas como um movimento de fruição da vida, como em “Pelo inverno” (p. 221) “Estos de primavera” (p. 232) e “Verão” (p. 249).

Junto das estações, os meses apresentam função primordial, o frio de junho, a nudez das árvores de maio e o calor do verão dão movimento a persona poética, como em “Luar de maio” (p. 217) e “Noite de junho” (p. 224). A sinestesia, a presença dos animais e os pronomes pessoais também atuam como estratégias de envolvimento da persona poética como parte fundamental da criação poética, o clima é utilizado como analogia para expressar o frio e o quente como um estado de espírito, ou seja, em um constante interesse da persona poética em tocar a figura desejada, o frio ou o calor atuam como a possibilidade metafórica de tocar e sentir.

A dança, manifestação artística e movimento do corpo, atua como modo de romper o silêncio e dar expressão à figura feminina: “Dançarás por amor das coisas e dos seres,/ e por amor do Amor.../ tua dança dirá renúncias e queres” (GILKA MACHADO, 2017, p. 214). A lírica da dança rompe o silenciamento estrutural, pois é “*celebração*, a dança é *linguagem*. Linguagem para aquém da palavra [...]. Linguagem para além da palavra: porque onde as palavras já não bastam, o homem apela para a dança”, o movimento e o seu ritmo “representa a *escala* pela qual se realiza a completa libertação (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2019, p. 319).

A arte é o despertar da vida espiritual através do movimento do corpo; a dança é poesia dos gestos e os versos são a dança da poesia; a dança é amor à matéria e ao corpo, porque dá movimento à expressão da alma, voz e vida são o elo que une a vida corporal à matéria, à imagem e aos sentidos. A dança é expressão da alma através do corpo, movimento artístico, poético. A arte atua como estratégia de rompimento às imposições, dando expressão à alma. Natureza e persona poética se conectam de tal modo que parecem assumir os mesmos movimentos. O jardim está conectado com o céu, que está conectado com as folhas, que por sua vez se conecta ao mar, criando um elo inabalável, unindo a natureza ao corpo e à alma da persona de tal maneira que ambas se tornam uma.

Muito se mantém dos primeiros livros, sobretudo a melancolia, que em *Mulher Nua* está muito presente, poemas como “Olhos nuns olhos” (p. 229), “Alegria da tristeza” (p. 236-238), “Tristeza” I e II (p. 252 e 253), “Escutando-me” (p. 254), “Miséria” (p. 255) e “Agonizando” (p. 259-261) marcam essa solidão, um abandono, uma expectativa, uma espera que não chega; é a realidade de uma persona que assume os desejos do corpo e como resposta recebe o exílio.

Em *Mulher Nua* ainda temos o erotismo da alma, como foi em *Estados de Alma*, mas agora a persona poética clama para que a pessoa amada se aproxime, espera o corpo, o toque, o beijo, como em “Ânsia Múltipla”, poema com versos livres e algumas rimas, como “mais” e “virginais”; “calor” e “amor”; “deres” e “mulheres”.

Beija-me Amor,
beija-me sempre e mais e muito mais,
- em minha boca esperam outras bocas
os beijos deliciosos que me dás!

Beija-me ainda,
ainda mais!
Em mim sempre acharás
à tua vinda
ternuras virginais.

Beija-me mais, põe o mais cálido calor
nos beijos que me deres,
pois viva em mim a alma de todas as mulheres
que morreram sem amor!...
(GILKA MACHADO, 2017, p. 243)

A repetição da palavra “beija” na primeira e segunda estrofe constrói a ideia da continuidade, de um beijo que acontece com frequência e sem pressa. A repetição de “ainda” nos dois primeiros versos da segunda estrofe contribui para essa imagem de constância, dos beijos agradáveis, “beijos deliciosos” que recebe. A aliteração em “b” convoca o toque dos lábios sempre que a pronúncia acontece, assim como a repetição da oração “Beija-me” no início de todas as estrofes. Essa marcação do “b”, do beijo e do toque dos lábios também contribuem para essa ideia de continuidade.

A persona poética convoca, quer mais beijos em troca de puros afetos, quer a frequência dos beijos para que possa ressarcir as outras mulheres que morreram sem afeto, sem os mesmos beijos cálidos que recebe. A persona tenta compensar as outras mulheres que em alguma medida se identificam com ela, que morreram na solidão, de afeto, de companhia, de aceitação, quer resolver a solidão do abandono; quer ajudar outras mulheres que foram abandonadas, não só carentes de beijos, mas também de amparo social. O poema “Ânsia múltipla” não deseja só beijos.

A liberdade presente em *Mulher Nua* é fruto de expedientes poéticos fadados à subjetividade da linguagem, o erotismo, a liberdade, as estratégias imagéticas e a figura feminina subversiva estão tão presentes como esteve em 1915 e 1917. O que ocorre em 1922, é que o movimento político se abriga na linguagem de tal modo que se torna deveras

pacífico e conforme completa Bachelard (1978, p. 275), as “imagens muito claras [...] se transformam em idéias [sic] gerais. Chegam a bloquear a imaginação. Vimos, compreendemos, dissemos. Tudo está perfeito. É preciso então encontrar uma imagem particular para dar vida à imagem geral”.

No ano seguinte à publicação de *Mulher Nua*, em 1923, morre Rodolpho Machado, marido de Gilka, e é ela quem faz a edição do livro *Divino Inferno*, obra póstuma, acrescentando como prefácio a sua conferência *A revelação dos perfumes*, proferida em 1914. Diante da viuvez, a poeta assume sozinha a manutenção econômica da família, pois se torna a única responsável pelo sustento dos filhos, aderindo por alternativas de trabalho como faxineira e posteriormente cozinheira de sua própria pensão. Naquele momento, a poesia deixava de assumir posição de prioridade na vida da escritora, passando a buscar novas alternativas que lhe dariam retorno financeiro.

Lélia Gonzalez (2020) conta sobre dados de uma pesquisa realizada em 1983 em que a maioria das crianças negras começam a trabalhar antes da fase adulta. A realidade dessas meninas foi também a de Gilka, embora tenha um intervalo de 40 anos. Se na década de 80 as meninas precisam priorizar o trabalho, na década de 20 essa realidade era ainda mais acentuada.

Em uma pesquisa recente realizada com mulheres negras de baixa renda (1983), constatou-se que poucas eram as entrevistadas que haviam começado a trabalhar na idade adulta. A grande maioria começou por volta dos oito ou nove anos de idade nas “casas de família” (isto é, como empregadas domésticas), especialmente no caso das filhas mais velhas. E isso significava abandonar a escola. (GONZALEZ, 2020, p. 146).

Priorizar o trabalho ao invés da escola não se torna uma opção quando o dinheiro é indispensável para a manutenção econômica da família. Essas mulheres fazem o trabalho doméstico “porque precisam do dinheiro e não porque consideram isso uma experiência libertadora, especialmente porque ter um emprego não liberta ninguém do trabalho doméstico” (FREDERICI, 2019, p. 118-119). Essa é a grande diferença do trabalho desempenhado pelas mulheres negras, porque enquanto as sufragistas pediam, além do direito ao voto, a oportunidade de trabalhar para conquistarem independência, as mulheres negras já estavam desempenhando esse ofício há anos e nem por isso eram livres, portanto, a raça sobressai a qualquer outra questão, inclusive a econômica.

Essas questões vão norteando as leituras dos poemas, que paralelo à atuação de Gilka Machado, fundamentam vida e obra. Assim, um outro aspecto que une *Mulher Nua*

e *Meu glorioso pecado* (1928), é que além dos títulos polêmicos, a obra de 1922 é composta por apenas duas dedicatórias - diferentemente da primeira fase, marcada por diversos poemas dedicados à familiares, amigos, poetas e críticos literários - e no caso do livro de 1928, apenas dois poemas têm títulos, sendo que todos os outros são identificados no sumário utilizando o primeiro verso. Há uma renúncia à estrutura clássica que vai se tornando cada vez mais frequente, até que na última fase os poemas são em sua maioria livres, breves e não se dedica mais nenhuma composição.

A segunda fase é marcada pela solidão da viuvez, associada à demanda não apenas financeira, mas também de ordem social, uma vez que a figura feminina, desacompanhada do pai, marido, irmão ou outra figura masculina, estava desautorizada socialmente. Naquele momento, a poeta já havia enfrentado diversas críticas sobre o estilo que vinha propondo, assumindo uma linguagem mais agressiva, objetiva, surgindo *Mulher Nua*, como vimos, e em seguida, *Meu glorioso pecado*, que ficou mais tarde conhecido como o livro mais erótico da poeta.

Um dos aspectos que vai emergir em *Meu glorioso pecado* (1928), é a negritude e a frequente presença feminina, tanto como sujeito do discurso, quanto como figura desejada. Essa frequência feminina traz com ela os movimentos do corpo, a presença, o toque do dedo, o movimento da língua e a expectativa de uma presença que é real ou imagética. Os poemas desse livro são, em sua grande maioria, sem título, com exceção de duas produções: “A primeira vez que fitei Teresa” (p. 283) e “O Grande amor” (p. 289), os demais apresentam versos diversos, de alexandrinos a versos brancos, de sonetos a versos livres. O quarto livro de *Poesia Completa* ficou conhecido como o mais erótico da trajetória da poeta. Fernando Py (1978) declarou em seu prefácio da primeira edição de *Poesia Completa* que:

À mornidão e ao comedimento de *Cristais partidos* sucede o arroubo violento dos Estados de alma; vem a repressão íntima de *Mulher nua*, que é substituída por nova eclosão sensual em ‘*Meu glorioso pecado*’ (1928), o mais inventivo e mais ousado livro da autora. (PY, 1978, p. XXIV).

A contribuição de Py (1978) mostra esse processo de construção dos poemas de Gilka Machado, da líria a forma, os livros mostram uma evolução entre o livro de estreia *Cristais Partidos* e *Meu glorioso pecado*, já de 1928. O que acontece em seguida, com *Sublimação* e *Velha Poesia* ainda faz parte do processo, mas se destaca pela melancolia presente nas reivindicações. O caminho que se constrói até *Mulher Nua* e *Meu glorioso*

pecado, de fato perpassa o erotismo dos corpos, construindo uma liberdade sexual cada vez mais acentuada e alcançando seu ponto alto neste último livro, daqui em diante a temática já não é mais a erótica, o que toma todos os espaços é a melancolia, esta que perpassou todos os livros anteriores.

A publicação da quarta composição de *Poesia Completa* comprova também o desrespeito sofrido pela poeta desde o lançamento, mas agora com ênfase na indiferença e no ultraje que é reeditar um livro sem a permissão da autora. O que aponta Dal Farra (2015) sobre o título do livro ter sido modificado, além das composições, sem que Gilka Machado fosse consultada, revelam dois aspectos que finalmente se encontram: o atrevimento em alterar uma obra sem que saiba o autor, muito tem a ver com o gênero de quem a assinou. A prerrogativa de alcançar novos leitores não se justifica uma vez que está esgotado, porque o livro já alcançou os leitores em sua completude.

Quando da publicação da segunda edição de *Meu glorioso pecado*, em 1928, Nestor Vitor esclarece que “Concorreu porque, nem da primeira edição, nem desta segunda, mandou a quem quer que fosse um exemplar. (...) D. Gilka, neste instante - é certo ‘atravessava uma fase na qual pouco se lhe dá leiam ou não leiam seus livros’ (VITOR, 1973, p. 320). Essa indiferença era característica de um momento de libertação, de finalmente publicar aquilo que já apresentava desde 1915, mas que era constantemente retalhado pela crítica:

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, 2015, p. 120).

A reedição de uma obra sem que se comunicasse a escritora, modificando ainda o título do livro, representa não só uma violência editorial, mas uma adequação do material artístico para os leitores conservadores em detrimento da escritora. Contraditório, pois se o título que glorifica o pecado teve todas as edições esgotadas, reescrever o título talvez limitasse o número de leitores, muitos deles críticos da obra e da poeta, mas interessados na leitura.

O ato de atravessar a voz de uma mulher negra é um comportamento historicamente construído. Interrompe o discurso, reescreve, reedita, tudo isso é resultado do privilégio racial, “uma característica marcante da sociedade brasileira, uma vez que o grupo branco é o grande beneficiário da exploração, especialmente da população negra” (GONZALEZ, 2010, p. 39). O fato de compreender não é naturalizar, ao contrário, é propor o combate. É possível que àquela altura Gilka Machado já tivesse consciência de que seu legado havia sido construído, quando a persona convoca em “O mundo necessita de poesia”⁴² que era necessário fazer poesia, já havia ali o reconhecido da arte como história e como registro.

Um momento importante dessa fase foi o concurso lançado pela Revista “O Malho”, em 1932, que elegeu Gilka Machado como a maior poetisa brasileira; também eram candidatas: Cecília Meireles, Pagu, Leda Rios, Anna Amélia e tantas outras que marcaram seus tempos. A vencedora recebeu o prêmio após 13 apurações, ficando classificadas 5 poetisas para a apuração final: Gilka Machado, Maria Eugênia Celso, Rosalina Coelho Lisbôa (poeta frequentemente associada à Gilka, sempre recebia críticas parecidas e atuaram quase que em parceria, aos olhos da crítica, como foi possível perceber nas pesquisas realizadas na Hemeroteca), Anna Amélia, Carmen Cinira e Patrícia Galvão (Pagu). Alguns dos eleitores de Gilka Machado foram Tasso da Silveira, Jorge Amado e Sodré Viana, os quais justificaram os votos aplaudindo as produções da vencedora, conforme vemos em Anexo 11.

Gilka Machado foi aclamada e viajou para diversos lugares do Brasil, pela América do Sul como Argentina, pelos Estados Unidos e países da Europa, dando entrevistas e divulgando sua poesia, este período pode ser considerado como o auge da sua carreira, pois divulgou sua arte e alcançou reconhecimento dentro e fora do país. Como é possível alguém com esse alcance ter caído no ostracismo? O corpo interdito, mesmo ganhando visibilidade, é o tempo todo atacado, silenciado e imposto o esquecimento.

O quarto título de *Poesia Completa* sugere o pecado original como premissa de glória e além de ter provocado o conservadorismo da época, o livro se destacou dentre os demais que já haviam sido publicados pela mesma autora:

Logo considerado um escândalo por afrontar à moral sexual patriarcal e cristã. Como poucas escritoras de seu tempo, Gilka promoveu a

⁴² Poema analisado e disponível entre as páginas 102 a 106 desta tese.

ruptura dos paradigmas masculinos dominantes e contribuiu para a emancipação da sexualidade feminina. Ao vencer um concurso literário do jornal *A imprensa*, então dirigido por José do Patrocínio Filho, teve seu trabalho estigmatizado e considerado “imoral” por críticos mais conservadores. Além de poetisa talentosa, participou dos movimentos em defesa dos direitos das mulheres, principalmente ao lado de Leolinda Daltro, com quem criou o utópico Partido Republicano Feminino, em 1910, quando ainda era remota a idéia do voto, sendo sua segunda-secretária (COSTA, et al., 2019, p. 273).

Esse difícil reconhecimento da potência feminina é resultado de um histórico e cristão domínio do homem branco, posicionando a mulher, sobretudo a mulher negra, a um lugar de exclusão que se propagou como castigo cristão à desobediência de Eva - quando vivia com Adão no paraíso. Contrariamente a isso, o título do quarto livro não revela arrependimento ou dor diante do pecado, pelo contrário, parece responder aos opostos, cercado por questões da dualidade entre corpo e alma. O título é uma comemoração, é célebre o pecado que se propõe no livro, não há arrependimento nem culpa. O toque, o contato físico, o abraço e o beijo são comportamentos frequentemente sexualizados, sobretudo em *Meu glorioso pecado*, embora esteja mais associado à utopia que à realização.

A fama de Gilka Machado naquela época, quando, em 1932, começa a protagonizar concursos e a crítica tenta reparar o descaso de uma vida. Tendo como fundamento as informações concedidas por Nestor Vítor em “O Globo”, em 1928, Maria Lúcia Dal Farra declara:

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. (DAL FARRA, 2015, p. 120).

O que se manifesta enquanto contestação, especialmente em *Meu glorioso pecado*, é que há uma totalidade feminina: primeiro pela percepção e transmissão por parte da poeta, depois porque há uma persona poética feminina que se direciona a uma figura também feminina. Há um erotismo sintomático, é verdade, mas o que parece ganhar destaque neste livro é um erotismo simbólico das mulheres, especialmente das mulheres negra, da cultura afrobrasileira, os costumes e religião.

Já em 1928 Gilka Machado havia se consolidado pela potência do enfrentamento, reflexo disso era como havia criado a filha, nos mesmos moldes que aprendeu com a mãe e a avó. Conta Ruy Castro (1992) que quando Nelson Rodrigues decidiu pedir-lhe a mão da filha obteve resposta negativa, não “por sua inteligência [...] ao contrário de outras mães, não estava com a menor pressa para ver-se livre da filha. Achava que ela ainda tinha muito a estudar antes de ver-se às voltas com trouxas de fraldas e criancinhas de peito. (CASTRO, 1992, p. 124). Gilka Machado ensinou para a filha a mesma autonomia e liberdade com que atuou, comportou-se como alguém que prezava pela liberdade e pela educação das mulheres, então não priorizou o matrimônio na educação que deu para a filha.

mas o mundo da dança o fascinara e ele estava agora palpitando por outra bailarina: a muito jovem Eros Volúcia. Seu irmão Milton era amigo da mãe de Eros - a poetisa Gilka Machado, cujo verso ‘Sinto pêlos no vento’ incendiara fantasias naquele defunto 1919. Gilka já não era um escândalo. Fora eleita ‘a poetisa do Brasil’ pela revista ‘Fonfon’ e, agora, em 1932, tornara-se a admiração das celebridades. Sua filha Eros, de quinze anos, era uma revelação da dança. Gilka montara-lhe um estúdio na rua São José. [...] Nelson podia não acreditar, mas Eros Volúcia era o seu nome verdadeiro, coisas da imaginação poética de dona Gilka. (CASTRO, 1992, p. 124).

A fama de matrona imoral foi se reelaborando diante dos prêmios, os quais foram, segundo Dal Farra (2015, p. 118), um modo de se redimir diante da recorrente exclusão imposta à poeta: “Se, durante a sua vida, ela foi agraciada com o aceno de ser uma das maiores senão a “maior poetisa brasileira”, tudo não passara de prêmio de consolação ou, [...] de neutralizá-la”, como resposta Gilka Machado negou os pretextos, na coerência da negativa se afastou dos espaços. Da herança de que falamos anteriormente, foi também passada para a filha, Eros, que detinha uma autonomia muito característica da mãe, a insubmissão e a liberdade em construir e conquistar novos caminhos.

O título confrontoso *Meu glorioso pecado*, dedicado aos “Amores,/Que mentiram,/Que passaram” (p. 273) entrega um livro que reelabora a ideia do pecado e renuncia a imagem da culpa. A persona poética não vê crime no amor, na liberdade e no desejo. Nos fragmentos a seguir, de um poema sem título, temos a imagem erótica e a descrição minuciosa do toque, do encontro quente das mãos e do contato frio como serpentes:

Tuas mãos são quentes, muito quentes

(mas que arrepios,
 minha carne, sentes,
 aos seus vadios
 dedos!...), tuas mãos são muito quentes,
 mas teus afagos me parecem
 frios como os esguios
 corpos das serpentes
 (GILKA MACHADO, 2017, p. 295-296)

A aliteração em “s” aparece como se existisse um sussurrar nos ouvidos dessa figura amada. O dedo quente que toca o corpo é diferente do afago gelado de uma serpente. As mãos quentes contribuem para essa imagem de sedução e de um calor humano erotizado, o corpo a corpo, o movimento. A serpente é lida metaforicamente como o falo, que toca e penetra o corpo da persona poética; os afagos são gelados, não há o mesmo afeto dos dedos quentes, essa imagem da serpente mobiliza a ideia do encontro dos corpos em uma relação sexual, mas fria, distante. Neste poema não há negociação, não se trata de metáforas, o encontro não é abstrato, finalmente o erotismo é assumido, está posto, não há eufemismos como anteriormente.

Os 5 sentidos são acionados com frequência, construindo a imagem do toque dos corpos, do calor e dos movimentos, como o da língua, nestes versos também ausentes de título: “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.” (GILKA MACHADO, 2017, p. 299); o desejo de roçar os corpos: “deixa que eu possa, bem no inferno dos teus braços,/ roçar o corpo pelas plumas de éter” (GILKA MACHADO, 2017, p. 303). Há uma abertura para as questões eróticas e de gênero, capazes de intensificar ainda mais a prerrogativa da subversão. Estes e outros poemas de *Meu glorioso pecado* revelam uma urgência do corpo, colocando-o à frente, tanto o corpo poema, quanto o corpo erótico.

Outros aspectos muito importantes que traz este quarto livro é a negritude posta como temática, as relações homoeróticas e o misticismo, especialmente no que se refere às religiões de matriz africana, como o candomblé e a umbanda. O interdito corpo negro enfim ocupou um espaço a ele sempre negligenciado: o da arte. Embora nunca tenha deixado de ser uma questão para Gilka Machado, neste livro profundamente libertário, a persona poética enfim diz o que sempre quis, sem eufemismos. As descrições do corpo negro são marcadas pelo louvor de seus traços, são colocados como exaltação, sem pejorativos. O primeiro verso intitula o poema de “Negra, desse negror belo e medonho”

(p. 292) e percebe-se que a exaltação de uma mulher negra, a persona poética assume a proposta libertária, a negritude e o erotismo sem subterfúgios.

O poema se concentra em 10 tercetos e a persona poética constrói a imagem do desejo através da metáfora dos cabelos crespos e finos da mulher desejada. As rimas alternadas em todo o poema e a assonância em “e” e “i” permitem a musicalidade da primeira estrofe, a qual adjetiva a musa da persona poética, uma negra bela e medonha. Na cabeça da musa negra há um ninho de serpente, imagem do cabelo crespo enrolado sobre a cabeça.

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

Teus cabelos embriagam-me o desejo
e são tão úmidos e doces
como favos de mel para meu beijo.

A persona poética deseja essa musa, se atrai pelos cabelos, esse símbolo que ainda hoje marca o reconhecimento e a valorização dos traços e das características do corpo negro, sobretudo o feminino. O cabelo crespo, afro, black power está associado à representatividade, símbolo de luta e de resistência. São os cabelos, doces e úmidos que instigam o desejo da persona poética.

No silêncio dos líricos momentos,
neles absorvo, quando em quando,
todo perfume dos teus pensamentos.

O teu cabelo afaga-te a beleza,
e, vezes quantas, busco torturá-lo,
de um ciúme absurdo presa!

A persona deseja, quer alcançar a possibilidade de se aproximar dessa negra, sua musa, tocar os cabelos e a beleza que é única. Há uma expectativa do toque, de entrar em contato com esse corpo que é celeste, sublime. A esperança, essa espera do encontro estão construídas na ideia da paixão, da idealização dessa figura desejada. A persona deseja o corpo da sua musa vibrando sob o dela, como num movimento sexual do encontro, do toque de instante em instante. Esse encontro entre a musa e a persona poética é apenas uma expectativa, o poema é a descrição da espera, da idealização, do desejo desse encontro, que ainda está no plano da possibilidade, não da realização. O desejo da

vibração dos corpos constrói a imagem de um exercício repetitivo, um corpo em cima do outro.

Ah! Pudesse eu pairar na tua vida,
como essa transbordante cabeleira,
à tua formosura sempre unida;

a te sentir, mais que qualquer amante,
com o corpo etéreo das ideias tuas
vibrando sob o meu, de instante a instante!...

Os cabelos da musa são o impulso do desejo, são os cabelos que emanam toda a poesia, a sensibilidade, a inspiração, o encanto que inspira a persona poética. Esses cabelos negros que brilham, iluminam; é a representação dessa ânsia apaixonada, é através dos fios crespos, da luz que emana deles que a persona poética deseja, quer o encontro, idealiza o toque, o contato. A sinestesia em desejar sentir o aroma dos olhos, todos esses elementos constroem a ideia da paixão idealizada, de um erotismo que acontece através da valorização dos traços e do corpo feminino negro.

Cabelos de desânimos e brados,
que são toda a poesia do teu crânio,
feitos de treva mas de luz molhados;

feitos talvez de espirituais desfolhos,
tão crespos e tão finas que parecem
aroma espiralado dos teus olhos.

As estrofes sete e oito descrevem um corpo que é poesia, feitos de cabelos crespos e finos, que em espirais exalam o aroma dos olhos da musa. A persona poética está à mercê de um corpo negro que é poesia. Do sonho do poeta nasceu a poesia, que é a própria musa negra, capaz de persuadir a persona poética a alcançar a felicidade.

Dá-me tua cabeça e me persuade,
tendo-a, que tenho nos meus braços presa
a carne flâmea da Felicidade!

pois se no teu cabelo as mãos deponho,
sinto nele palpitar, entre meus dedos,
a plumagem das asas do meu Sonho.
(GILKA MACHADO, 2017, p. 292-293).

As palavras “felicidade” e “sonho”, em maiúsculo representa o que por toda a obra demonstrou, essa figuração superior. A felicidade que será alcançada através do encontro

da cabeça da musa aos braços da persona poética, deixando pairar esse sonho, essa idealização construída na expectativa do encontro.

Este poema exalta a beleza musa, uma negra de cabelos crespos, e o intelecto de quem provoca a fluidez e a vibração junto ao corpo que é desejado pela persona poética. Há uma elevação máxima da cultura afrobrasileira, rompendo com a ideia subalternizada da subserviência do corpo feminino negro e a exaltação do cabelo crespo. A aliteração das consoantes “s” cria um ritmo de constância, embora esteja a todo momento impedido pela aliteração em “t”. Posto o reconhecimento da beleza da musa, que ultrapassa o corpo e alcança o intelecto, a todo momento a persona poética é interrompida dessa exaltação.

Este é o livro da liberdade, enfim a poeta diz sobre o que foi desde sempre obstruído. Agora revela um erotismo que não mais se atenta aos olhos virginais da sociedade conservadora de seu tempo. O erotismo é tema dos versos, a negritude, a dualidade entre corpo e alma e a liberdade de falar sobre os temas silenciados e subalternizados.

4.3 A solidão e o corpo feminino negro

A última fase compreende o período de publicação de *Sublimação* (1938) e *Velha Poesia* (1965), buscando compreender como se deu esse afastamento da poeta que negou candidatar-se à uma cadeira na Academia Brasileira de Letras e chegou a publicar livros com intervalos tão longos, até surgir *Poesia Completa*, em 1978 e morrer dois depois, em 1980. Pertence a este período também, o livro *Meu rosto*, de 1947, embora não componha o livro organizado em 1978, corpus desta pesquisa.

Em *Sublimação*, ainda encontramos a temática erótica, mas agora acompanhada de um tom melancólico e indisposto, seus versos começam a ressignificar a energia reivindicatória que clamara até ali, entregando-se à uma morte simbólica, conforme se reforça em *Velha Poesia*, vinte e sete anos mais tarde. Este último, com tom mórbido, se constrói com poemas curtos e predominantemente nostálgicos, onde a persona poética parece já ter esgotado toda e qualquer chama reivindicatória que pulsava em sua estreia. O que justificava esse afastamento do cânone literário brasileiro foi muito mais que apenas o conteúdo do que escreveu: foi o que trouxe com ela, a raça, a classe social, o gênero e os temas subversivos que intensificaram toda exclusão sofrida.

Já próximo da morte de Gilka Machado acontecem algumas breves aparições e com intervalos longos, exemplo disso são as publicações dos livros *Sublimação* (1938) e

Velha Poesia (1965) separados por vinte e sete anos. Do penúltimo livro, marco do cinquentenário de sua obra, até *Poesia Completa* (1978), treze anos de intervalo. O que temos de semelhante entre o começo e o final de sua jornada é que os livros anunciam a proposta de Gilka Machado, estão pareados, lado a lado, enxergamos a obra e compreendemos a vida. Quando ela organiza e publica a reunião de sua obra, temos ali o decreto de sua saída, embora as raras publicações já demonstrassem isso. Dois anos depois a escritora morre, no Rio de Janeiro, aos 87 anos.

A Academia Brasileira de Letras lhe outorga em 1979, um ano antes da sua morte com 87 anos, o prêmio Machado de Assis pela publicação da *Poesia Completa*. No entanto, o que se coroava ali era um silêncio, uma desistência. Porque a bem dizer, essa poesia já se *completara* havia mais de quarenta anos, quando, depois de muito dialogar na intimidade de seus versos com seus detratores, Gilka abandonara o ofício, suicidando-se em vida. (DAL FARRA, 2015, p. 120)

Esse suicídio de que fala Dal Farra (2015) foi de fato uma escolha da poeta, mas não é concebível outra alternativa, uma vez que Gilka Machado foi, durante toda a sua trajetória, silenciada por violências simbólicas e não simbólicas. O que parece coerente é também, simbolicamente, ter morrido. Se durante toda a sua atuação o que ela recebeu foi uma sequência de negativas, é compreensível que tenha negado uma premiação que valorizasse o conjunto de sua obra, já que *Poesia Completa* era o resultado de tudo que havia sido criticado desde os prêmios que recebeu aos 14 anos.

Em *Sublimação*, a persona poética está mais nostálgica que em *Velha Poesia*, e a morbidez se torna tema das produções. A decepção e a melancolia se unem em títulos como “Infância” (p. 317), “Ódio” (p. 325), “Carne e diabo” (p. 330), “Memória” (p. 351) e “Solidão” (p. 355). Os poemas novamente têm títulos, mas são composições mais curtas, principalmente em *Velha Poesia*, onde há uma predominância de poemas livres e versos brancos, com exceção de “Reminiscência” (p. 387) e “Canção do fim” (p. 405), já em *Sublimação* os sonetos estão extintos.

É ainda neste livro que a negritude se torna o tema principal dos poemas, como “Negra baiana” (p. 341), “Mocambos do Recife” (p. 357) e “Camdomblé - cidade do Salvador” (p. 359), cujos versos invocam os orixás: “Ogum! Oxalá! Xangô! Oxóssi! Iansan! Iemanjá! Ountando elas chamam/ os seus orixás;/ e os cantos se alongam,/ se alargam,/ se elevam,/ quem sabe até onde?!” (GILKA MACHADO, 2017, p. 360) em cantos que se elevam.

Finalmente a persona poética se identifica, se coloca participante das histórias que perpassaram o corpo negro - no Brasil e em outros países em que foram silenciados e assassinados - como em “Demônio Branco” (p. 365): “Se te reconheço/ lírio do lodo,/ flor dos brejos!/ - eu estava perdida,/ encontrei-me,/ de súbito,/ encontrando-te.../ São/ tão/ afins/ nossos destinos.../ nossas origens se parecem tanto!”. Nessa altura as religiões de matriz africana tomam o espaço, ressignifica a ideia de demônio e toca em questões místicas e espirituais, como em “Carne e diabo” (p. 330-333), “Quarta-feira de Cinzas” (p. 334-335), “Viagem ao sétimo céu” (p. 336-337), “(Candomblé - cidade do salvador)” (p. 359-362) e, enfim, “Demônio branco” (p. 363).

Há uma identificação da persona poética ainda mais acentuada, trazendo títulos mais combatíveis, principalmente em *Sublimação*, quando temos um discurso declarado, um manifesto de mobilização e união dos grupos, como em “Alerta, miseráveis”, a persona poética constrói as imagens dos versos com base no que ela chama de vagabundos, famintos, operários, artistas, são os grupos historicamente colocadas à margem da sociedade. Solicita em alerta que “Observai-os!/ Observai-os!/ Proprietários das altas posições,/ senhores dos capitais,/ punindo pelos nossos direitos,/ agindo pela nossa causa,/ apavorados com a fecundidade/ da pobreza/ que vai ser dona do Mundo!” (GILKA MACHADO, 2017, p. 372-373). A persona poética convoca os grupos subalternizados que se juntem contra a fobia burguesa da pobreza, propondo um apoio ilusório, aquele mesmo que ela tentou propor durante toda a obra. Ela se coloca como participante “agindo pela nossa causa”, cada vez mais opta por uma linguagem combativa, agora sem ajustes, sem metáforas.

Embora os poemas sempre deixassem resquícios de um enfrentamento urgente em busca da liberdade, as reivindicações só chegam a sua totalidade, com imagens tão claras e objetivos, nos últimos livros publicados. O erotismo que sempre qualificou os versos, assim como a poeta chegam ao seu ápice em *Meu glorioso pecado*, também em *Sublimação*, mas especialmente neste livro, as imagens da cultura afrobrasileira, assim como as religiões de matriz africana e a identidade da mulher negra estão ainda mais presentes.

A ousadia da palavra dita é um ato de resistência, portanto desvela-se qualquer fato que possa ter sido negado quando se o enuncia por meio de um campo semântico “novo” para e no espaço discursivo em que se lança: o espaço da esfera do oficial, da cultura das letras para os letrados, para brancos e não brancos, da poeta para si própria e

para outrem; desvela-se a dialogia plena do reconhecimento da dinâmica da “diáspora” africana, por “amefricanidade”:

Trata-se de um olhar novo e criativo no enfoque da formação histórico-cultural do Brasil que, por razões de ordem geográfica e, sobretudo, da ordem do inconsciente, não vem a ser o que geralmente se afirma: um país cujas formações do inconsciente são exclusivamente europeias, brancas. Ao contrário, ele é uma América Africana cuja latinidade, por inexistente, teve trocado o T pelo D para, aí sim, ter o seu nome assumido com todas as letras: Améfrica Ladina (não é por acaso que a neurose cultural brasileira tem no racismo o seu sintoma por excelência). Nesse contexto, todos os brasileiros (e não apenas os “pretos” e os “pardos” do IBGE) são ladino-amefricanos. [...]. Essas e muitas outras marcas que evidenciam a presença negra na construção cultural do continente americano me levaram a pensar a necessidade de elaboração de uma categoria que não se restringisse apenas ao caso brasileiro e que, efetuando uma abordagem mais ampla, levasse em consideração as exigências da interdisciplinaridade. Desse modo, comecei a refletir sobre a categoria de amefricanidade. (GONZALEZ, 2020, p.116).

As interseções que a linguagem poética de Gilka Machado constrói, reverberam as urgências de uma época imediata e longínqua., estabelecem congruências entre as linhas da poética e da sociologia negras, que se valoriza a o feminino negro, suas potências e sua história, marcada por genocídios e silenciamentos.

Nesse ínterim, o poema “Dança de filhas do terreiro” (p. 359) dentre vários outros, que evidenciam a noção da memória ancestral na contingência do protagonismo feminino, marca algumas possibilidades interpretativas que se fundamentam conceitos trazidos por Lélia Gonzalez, como “amerifricanidade” (2020, p. 17) e “sexismo” (2020, p. 68), os quais contribuem para a compreensão das interlocuções entre Gilka Machado e o empreendimento da mulher negra sob o aspecto da luta por reconhecimento e relevância, espaço e voz.

O poema transcende o gênero, transmuta-se entre a confissão e a epístola, entre o retrato e a anunciação, a poeta tece um prelúdio às memórias ancestrais e contemporâneas de guerreiras e guerreiros de vanguarda, em louvação de agradecimento sob uma órbita telúrica e prática, da manifestação daquilo que precisa ser dito, transcrito e entoado em linhas, instaurando, como um campo de resistência do feminino negro. Nesse sentido, os poemas são lidos como entoações, cânticos ou versificações da questão identitária e da formação da resistência presente na obra de Gilka Machado.

Escrever sobre o Candomblé e a sua importância em uma época em que o tema da cultura afro-brasileira se apresentava quase sumariamente na prosa de Jorge Amado sem que o narrador se colocasse como participante, prova o pioneirismo de Gilka. Essas menções quase epistolares das dedicatórias demonstram a conexão da poeta com as referências acadêmicas e populares mais relevantes que lhe eram contemporâneas, como Edison Carneiro⁴³, detentor de “pedaços” do “afeto” e da “admirada Bahia”, de Gilka.

O poema traz um título em parêntese, pontuação que é utilizada para esclarecer ou explicar algo, coloca-se observações, significados, adendos. O título “Candomblé – cidade do Salvador” é a localização, é o lugar onde essa dança é feita pelas filhas do terreiro acontece.

(Candomblé – cidade do Salvador)

A Edison Carneiro
dono de um grande pedaço de
meu afeto e de minha admira[sic] Bahia.

“Dança de filhas do terreiro”

O padê já terminou;
todas as feitas salvaram Bombongira-Embarabô
e se benzeram com a terra,
e beijaram, reverentes,
o pétreo assento de Exu.
O babalaô corima,
dançando na roda
das pretas que rodam
e o canto repetem.

Quase como um guia dos processos dos ritos do Candomblé, a primeira estrofe inaugura o grito de enunciação, de existência dessa cultura ainda hoje estigmatizada. O padê, é o pedir licença à entidade, ao Orixá Exu, elemento universal e primário da comunicação, das manifestações que devem seguir a toda gira. Nem homem nem mulher, esse Orixá permite que exista a manifestação dos ritos africanos ao passo que o papel das mulheres seja protagonizado, “todas as feitas salvaram” o ponto, ou o xirê àquele Orixá, Exu, “Bombogira-Embarabo e se benzeram com a terra”. A reverência em beijo e máximo respeito ao regimento do Babalaô, em dança que permite a demonstração da elevação do ato religioso como festivo, o qual transfere para o ventre, região da púbis, em que envolve os movimentos da vida.

⁴³ Etnógrafo e folclorista baiano Edison Carneiro (1912 – 1972), é uma referência para os estudos sobre relações étnico-raciais, religião afro-brasileira, folclore e cultura popular.

Essa instância da dimensão simbólica da púbis, ressalta o movimento natural e humano do nascer e do morrer, do viver, da fertilidade, da exaltação do humano diante regimentos que historicamente pretendiam apagar o não oficial, o popular, as nascentes dos povos, das cidades e das nações, trata-se do princípio da vitalidade natural, do corpo e da festa, das entranhas de onde se nasce, se refresca e se alivia.

Sobre isso, Frans Fanon (1968, p. 135) esclarece que “a luta organizada e consciente empreendida por um povo colonizado para restabelecer a soberania da nação constitui a manifestação mais plenamente cultural e organizada que existe”, ou seja, a objetificação e a apropriação das expressões culturais são formas de reificação, reforçar essa perspectiva na arte é também um modo de mostrar que a literatura é diversa em gênero, raça e classe social e que consegue atingir e abranger questões que definem povos e identidades que foram historicamente calados, culturas que foram impostas o ostracismo, ao contrário disso Fanon (1968) reforça a importância de um enfrentamento organizado e consciente.

A contextualização da produção poética de Gilka Machado sobre a temática das religiões de matriz africana em plena metade do século XX, ainda que no auge do Modernismo que propunha e explorava uma diversidade de temas e tabus, demonstra o respeito que a poeta nutria pela cultura afro-brasileira, enfrentando a hostilidade e os preconceitos. É nesse ínterim entre simbolismo, parnasianismo e as vanguardas europeias seguida do moderno, que a poeta expõe uma cultura que queria espaço, mas que continuava sendo colocada à margem, concebida em tom pejorativo; uma religião que representava um grupo que tinha o silêncio como imposição, mas que enfrentava através da arte, da dança, pelo movimento e pela voz.

É possível perceber que na segunda e terceira estrofes há uma conjunção de imagens que promovem a importância do corpóreo, do lírico, do verso e anverso que traduzidos em “negros cisnes” pretendem levar ao leitor a noção de que o negro é belo, lindo; faz-se a consonância entre as esferas do oficial para o civil e do popular para as filhas e filhos da “diáspora”.

Por entre as espúmeas
camisas de renda,
emergem pescoços
elásticos, longos;
e espáduas se movem
como asas aflantes
num banho de sons...
o terreiro é uma lagoa

cheia de negros cisnes.

Esse terreiro de que fala a persona poética é o local onde se realiza as cerimônias religiosas da umbanda, onde é povoado por cisnes negros, simbologia aos “amerifricanos” que cultivam a sua crença e a sua cultura. A imagem do cisne ressignifica, ele é negro e ainda assim é um cisne, ainda é uma ave com asas e que pode voar. O terreiro é a lagoa onde os cisnes podem livremente nadar, é território apossado.

Paira por todo o ambiente
um rumor-pulsação, ru-
mor que não é apenas
o que extraem mãos calosas
dos grosseiros atabaques,
mas o que elas evocam;
rumor que me sugere
o de um cronômetro incomensurável
marcando horas de eternidade.

Sob esse viés, é notória a contribuição do conceito de diáspora negra, africana, do Atlântico Negro, de Paul Gilroy (2001) que em consonância Gonzalez constrói como “amefricanidade” (p.116, 2020), em que se sente por meio das palavras a valorização do movimento epistemológico e contingencial promovida pela imigração forçada pelo Atlântico Negro, enfatizando-se que valores culturais advindos da África se materializam em gênero como uma forma de resistência e não somente como uma forma de expressiva desconectada:

um fundo comum de experiências urbanas, pelo efeito de formas similares – mas de modo algum idênticas – de segregação racial, bem como pela memória da escravidão, um legado de africanismos e um estoque de experiências religiosas definida por ambos. Deslocadas de suas condições originais de existências, astrilhas sonoras dessa irradiação cultural afro-americana alimentaram uma nova metafísica a negritude elaborada e instituída na Europa em outros lugares dentro dos espaços clandestinos, alternativos e públicos construídos em torno de uma cultura expressiva que era dominada pela música (GILROY, 2001, p. 28).

Essa música, o movimento e o batuque, os pontos, são importantes para invocar e louvar os orixás, essas divindades das religiões africanas iorubá, popularizada no Brasil através da umbanda e do candomblé, ainda hoje estigmatizadas no Brasil. Além de Ogum,

Oxalá, Xangô, Oxóssi, Iansan e Iemanjá, há mais de 400 outros orixás, mas os que se tornaram mais famosos são esses descritos nos dois primeiros versos abaixo:

Ogum! Oxalá! Xangô!
 Oxóssi! Iansan! Iemanjá!
 Ountando elas chamam
 os seus orixás;
 e os cantos se alongam,
 se alargam,
 se elevam,
 quem sabe até onde?!

Esses mortos que ouvem a invocação aos orixás estão apenas simbolicamente mortos, eles ainda ouvem, ainda procuram viver. E os que vivem escutam, sonham. Os orixás, os cantos, o terreiro representam a esperança, é a força ancestral e divina que fortalece os cisnes negros. São esses elementos que, através de um discurso direto, envolve a persona poética que tem os sentidos interligados, aprisionados à harmonia do batuque. É esse canto de negros, a música do terreiro de umbanda que fez melodia na infância da persona poética.

Quem sabe até onde,
 Se os mortos que os ouvem
 procuram viver,
 e os vivos que os ouvem
 se põem a sonhar?!
 Cantos de negros
 que aprisionais meus sentidos
 em cadeias macias
 de harmonias!
 Cantos de negros
 que despertais o passado
 e adormecestes tantas vezes
 minha infância!

A memória é um elemento fundamental nesse poema, nas três estrofes acima temos a valorização da identidade e da alteridade da cultura negra, do feminino que é inserido e proclamado em defesa da cultura do povo negro no bojo dos simbolismos afro-brasileiros, de suas culturas e religiões. A persona poética é participante desse cenário, tem sua ancestralidade envolvida às cerimônias da Umbanda, porque se adormecia a sua infância, foi a ela por alguém ensinado, por isso algo na persona atende e busca nas chamadas, nos cantos dos negros no terreiro.

Cantos de negros
 no batucagé,
 sinto, às vossas chamadas,
 que algo em mim vos atende,
 que algo em mim de recôndito vos busca!

Com os panos da Costa
 nos seios atados
 e voltas de contas,
 sem conta, nos colos,
 com as cores dos santos,
 que lindas são elas,
 assim, trescalantes
 do banho de folhas,
 de defumação,
 dançando no meio
 da dança das saias
 que, amplas e alvas,
 vão desabotoando
 corolas no chão.

A aliteração em “c”, “s” e “d” são responsáveis pela musicalidade na sétima estrofe, como se assemelha a um trava-línguas e talvez pudesse mesmo ser musicada, retomando a ideia da melodia, do batuque que provoca a dança das saias, dessas mulheres que podem dançar em liberdade, amplas e alvas.

E o batuque recrudescer,
 O terreiro é um atabaque,
 palpitando aos pés descalços das abians, das iaôs;
 o batuque recrudescer
 mas não vem só dos tambores,
 vem das pomas
 das narinas
 e dos olhos das baianas.

O batuque recrudescer
 e o babalaô corima
 agora muito mais alto,
 caminhando para as feitas
 de olhar parado e imperioso,
 caminhando para as feitas
 que recuam e que avançam
 indecisas e medrosas;
 caminhando para as feitas
 que estremecem,
 estremecem,
 parecendo eletrizadas.

A repetição das palavras, assim como o uso das aliterações e das assonâncias faz o poema como uma descrição vocálica do batuque durante a cerimônia. O ato de caminhar

para as feitas, o estremecer, é o movimento das caixas, a dança das saias, o convite aos orixás que vem ao encontro dos cisnes negros.

Há um conflito de serpentes,
entre braços ondulantes
e pulseiras de ouro e prata
que os envolvem, chocalhando.
- pela hipnose dos rumores
vencidas, tontas, no espaço
as negras as mãos agitam
cm[sic] tranes de possessão.

Um ponto essencial para o debate é estabelecer a questão da memória e da inserção da poeta na dinâmica da constituição de si pelo viés da cultura, do Candomblé, que a recusa constante não lhe calou, pois dessa manifestação há uma “amefricanidade”, trata-se de sua coparticipação na dinâmica cultural do Brasil, no que tange ao protagonismo das mulheres, das “Danças das filhas do terreiro” e de como a persona poética se envolve na descrição dessa cerimônia através do discurso direto.

Recalques que se desnudam
novos eus que se projetam;
caras que se transfiguram
evernizadas de suor.
Giram, bambas, as cabeças;
as pernas são piões girando,
e, entre fugas e chegadas,
almas e corpos supõe-se
que se vão desagregar.

Nesta penúltima estrofe, os versos “desnudam”, projetam” e “transfiguram” constrói essa ideia de movimento, de continuidade, a cada verso é como se as palavras fizessem esse movimento da dança, da renovação. O suor é o resultado do movimento do corpo, a cabeça, as pernas, as almas se movimentam em dança, em celebração, em crença e em fé.

E o batuque continua
alto e profundo; dir-se-ia
vir dos dedos das estrelas,
vir dos abismos do oceano,
vir dos seios da floresta,
vir dos longes de mim mesma,
vir de cardíacas bulhas,

vir do peito do Brasil!...
(GILKA MACHADO, 2017, p. 359-362)

O batuque que é constante convoca não só os orixás, mobiliza tudo ao render, é crença à natureza; ode à floresta, aos abismos do oceano, às estrelas e a si mesma, completa a persona poética. O batuque que continua é a música que toca alto e profundo, na altura do som e na que é abstrato das sensações. O batuque que é contemplado, tocado e dançado pelos cisnes negros da primeira estrofe, no último verso do poema atravessa o peito do Brasil, porque nos representa, nós, os “amefricanos”.

Essa última estrofe pode ser compreendida como o lugar das lutas ideológicas, em consonância a noção de memória e consciência, de Gonzalez (2020), uma história oficial que promove desconhecimentos, encobrimentos, lugar da alienação e do esquecimento, do saber escolástico, “já a memória, a gente considera como o não saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade” (GONZALEZ, 2020, p. 70). Essa fronteira se faz, sob o ponto de vista da sociológica, na medida em que o saber e a práxis da psicanálise freudiana e lacaniana se colocam como instrumental compreensivo e de ação sobre a neurose do racismo estrutural, como contrapalavra ao mito da democracia racial, do sexismo promovido pelo patriarcalismo, das “verdades” que nada mais são que registros impostos pelo colonialismo. Gilka Machado, assume esse lugar de luta contra a neurose das *Peles negras, máscaras brancas* (FANON, 2008) ao assumir em seus versos que o recalque, no bojo das manifestações do Candomblé, inaugura um renascimento à compreensão da dimensão cultural que transforma e que amplia as categorias do lugar amplo e significativo da “amefricanidade”, em especial à posição do poema “Dança de filhas do terreiro” (p. 359-362).

O sexismo imposto à mulher negra por sua condição de instrumento da escravidão, reprodutivo e sexual; além da força de trabalho doméstico, da função de mucama e de outras formas de violência, a imagem poética denuncia o papel da mulher negra através das funções das filhas e mães-de-santo dos terreiros, as quais sempre foram indispensáveis na dinâmica social, no campo religioso, econômico ou mesmo de influência decisória, porque

sem entrarmos nos detalhes de sua estrutura, cabe salientar que [‘o candomblé, religião afro-brasileira de origem iorubana e praticamente berço das demais religiões negras do Brasil’] é liderado principalmente por mulheres: as ialorixás ou mães de santo. São mulheres negras e

pobres que não desempenham um papel apenas religioso/cultural (GONZALEZ, 2020, p. 54).

A memória e a resistência entoadas por Gilka Machado através da poesia sobressaem ao Modernismo, ao Simbolismo e também à fortuna crítica, cada qual restritas a seus preconceitos e a seus alforges. No campo da denúncia e do resgate da memória, da emancipação do campo cultural religioso e da valorização da mulher negra, a poesia de Gilka Machado é uma das iniciantes e de uma potente representatividade.

Mais tarde, em 1965, Gilka Machado publica seu último livro, agora, sem aquele abundante uso de expedientes poéticos como a metáfora, a solidão é o tema de suas composições. A poeta traz poemas mais curtos, por vezes os versos são monossilábicos e constroem suas imagens em poucos versos, movimento muito mais frequente nos poemas de *Velha Poesia*, é também neste último livro que Gilka Machado ressignifica a potência sensual, o erotismo dá lugar à melancolia, à mágoa, à saudade e à solidão, a persona poética está muito mais envolvida às lembranças do que ao presente.

No último livro de *Poesia Completa*, a proposta é distinta daquela clamada em 1915. Enquanto o primeiro livro decidiu romper com os cristais, o último determina que os versos são velhos, ultrapassados, e de fato o passado é uma das imagens mais frequentes de *Velha Poesia*, é nesse ímpeto que ocorre o abandono, não o da construção, da forma e da poesia, mas da reivindicação. Poemas como “Canção de mãe para mãe” (p. 395), “Duas vozes” (p. 396) e “As minhas botas” (p. 398) fazem referência à infância, à relação com a mãe e com a avó e embora ambas tenham sido protagonistas de várias composições, agora o tom nostálgico está mais para a melancólica do que para a saudade: “Passou o tempo,/ Passou a angústia/ Passei eu mesma.../ Tudo passou” (GILKA MACHADO, 2017, p. 400).

Aqui já não temos poemas métricos e a composição dos sonetos foi frequente somente nos primeiros livros, quando ainda havia uma preocupação com a recepção dos versos. Os poemas curtos, majoritariamente brancos e livres compõem este último livro, como “Canção do fim” (p. 405), “Desamparo” (p. 415) e “Velhice (p. 413)”, os quais representam pontualmente as características de *Velha Poesia*.

Abaixo o poema “Velhice”, composto por duas estrofes de versos brancos, expõe através de uma linguagem muito compreensível, o modo como a persona poética se sente. Os versos curtos caracterizam um fluxo de pensamento, como se fossem redigidas as sensações da persona.

Ai!
 esta solidão
 este silêncio, sem
 alguém
 que nos fale
 e que nos queira ouvir,
 sem lembranças
 ou esperanças,
 que o passado passou
 e já
 não há
 porvir!

Como é triste velar
 nosso próprio cadáver!
 Como é triste morrer antes da morte vir
 (GILKA MACHADO, 2017, p. 413).

O poema, com versos curtos, livres e brancos, marcados pelo recorrente uso dos enjambements evidenciam uma persona que diz pouco, mas fortalece os raros vocábulos que ainda diz. A melancolia que se mostra neste poema é um sintoma do último livro de Gilka Machado - embora perpassasse toda a sua obra - momento em que também Gilka Machado não quer mais dizer e já não há quem a ouça. Sem memórias nem esperanças, declara ter morrido em vida.

Diferentemente da proposta inicial, marcado pelo tom libertário em que a persona poética se posicionava politicamente, transitava entre o parnasianismo e o simbolismo em meio às vanguardas europeias e reivindicava o direito à voz e à liberdade, o que vemos em *Velha Poesia* é uma persona desencantada, nostálgica, rancorosa e sobretudo melancólica, desistente. Há uma ideia de solidão, de decadência física e mental, assim como uma constante referência à velhice, ao que passou e ao desejo de morte. Um cansaço depois de uma luta excitada que foi constantemente contestada. Essa já era uma imagem bastante recorrente nos poemas dos livros anteriores, o que temos em *Velha Poesia* é a supremacia do aspecto melancólico, sendo que na grande maioria dos poemas, essa é a temática fundamental.

Nesta última fase a persona poética se propõe a expor muito do que foi sublinhado nos livros anteriores. A questão racial é a principal delas, porque é principalmente em *Sublimação* que temos a exposição da cultura afro-brasileira, dos traços negróides, o cabelo crespo, as religiões de matriz africana; além da frequência com que a melancolia tematiza os poemas. Se inicialmente a solidão era um aspecto que passava pelos poemas,

nessa última fase é ela que costura os versos, elemento essencial, sobretudo em *Velha Poesia*. É através da morbidez que a persona poética se movimenta, seus poemas retomam memórias e nostalgias de uma infância miserável que nunca deixou de existir.

Neste último livro, os poemas frequentemente são escritos em primeira pessoa, os versos contemplam a persona poética, que ainda faz críticas contundentes à sociedade, mas agora não porque deseja ser pássaro para voar livremente, agora está cansada, da vida e das misérias que desde criança recebeu como imposição. A persona poética critica a sociedade conservadora que limita a liberdade do corpo feminino, e se mostra como resultado dessa negativa, é ela o produto final de uma vida de negativas, o cansaço é o efeito, a consequência.

O poema “Retrato fiel” é composto por cinco tercetos e um dístico, em que a persona poética solicita que não sejam considerados os retratos, porque eles não revelam a sua verdadeira face poética. A chave de leitura encontrada para este poema é norteadada pelas discussões de raça, por um rosto de poesia que não foi visto nem percebido. Através de um discurso direto, a persona poética dialoga com o interlocutor e anuncia que a sua verdadeira face não é aquela mostrada nos vários retratos que tirou.

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

Era necessário que se entendesse a faceirice da persona para que então a sua poesia fosse alcançada, porque a sua face sonora está no verso e não nas fotografias que tirou, há uma consciência de que a sua identidade nunca foi coerentemente interpretada, ou seja, ela esclarece que aqueles que a julgam através de seus poemas nunca a conheceram de fato, estão tomando apenas um retrato, fazendo uma leitura superficial que não alcança todas as ânsias e singularidades do seu rosto poesia.

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.

E nessa identidade construída através dos poemas que sempre estive as críticas mais profundas, onde sempre pairou sua ancestralidade negada, não observada. Foi nessa

face sonora que a persona poética trouxe marcas de uma vivência solitária, abandonada, mas combativa e emblemática. Toda a faceirice de uma mulher negra, poeta, dona de pensão, mãe e pobre estava em sua face sonora em busca de espaço, de reconhecimento, de respeito. Ao contrário, mesmo escancarado em seu rosto, não foi vista em sua profundidade, ela estava imersa a “um mundo de cegos”, uma sociedade que só quis ver superficialidades.

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.
(GILKA MACHADO, 2017, p. 386)

Consciente de que contribuiu e construiu uma história de enfrentamento através da arte, assim como também foi silenciada por uma série de camadas e exclusões sociais, solicita aos leitores que vejam além dos retratos, que percebam aquilo que não foi visto pela recepção de sua época.

É na última fase que compreendemos a morte simbólica sobre a qual discutimos no capítulo dois. Especialmente em *Velha Poesia*, a persona poética retoma a sua trajetória, de alguma forma divide com o interlocutor um percurso que foi marcada pelo silenciamento, por isso a melancolia participa tão veementemente. Persona e poeta, conscientes de que não foram percebidas com a mesma profundidade que se propuseram, se afastam dos espaços literários, mas deixam como legado uma arte do enfrentamento e da crítica à elite intelectual branca.

O último livro publicado por Gilka Machado foi *Poesia Completa*, em 1978, dois anos antes de morrer. A primeira edição do livro foi organizada pela escritora e reúne seis, dos 10 livros que publicou em vida, dentre antologias e traduções. Em 1992 foi publicada a segunda edição de *Poesia Completa*, organizada pela filha Eros Volússia, que detinha curadoria das obras. Após a morte da dançarina, em 2004, quem assume os direitos é Amauri Menezes, seu único neto, filho de Hélio, ficando sob sua responsabilidade os livros da avó. Poucos meses antes de morrer, repassou a Jamyle Rkain, atual curadora das obras e organizadora da edição de 2017.

Beauvoir (2016, p. 539) aponta que “o fato histórico não pode ser considerado como definindo uma verdade eterna; traduz apenas uma situação que manifesta

precisamente como histórica porque está mudando”, principalmente porque Gilka Machado vem ganhando um reconhecimento cada vez mais sólido nos estudos de literatura brasileira, especialmente sobre a sua representatividade no que diz respeito à literatura de autoria feminina negra e erótica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta tese foi observar a trajetória de Gilka Machado e como se construiu essa identidade erótica em torno da poeta, cuja titulação imoral reduziu poeta e poesia à um único universo. Posteriormente, é importante observar os aspectos e temáticas que ultrapassam a sexualidade e daí se abre uma diversidade de reivindicações, de crítica e de luta contra o conservadorismo que reduziu as mulheres aos espaços de silenciamento, sobretudo o feminino negro, ainda muito associado aos espaços domésticos, expondo as lutas de classe, o racismo, o sexismo e o patriarcado; a elite econômica e intelectual em posse de homens brancos e ricos.

Gilka Machado e sua persona poética sugeriram quebrar cristais desde as primeiras atuações. Herdeira de uma família de artistas, aprendeu a ter uma relação diferente com o corpo e com a literatura, construiu um capital cultural que permitiu a ela propor mudanças que outras mulheres negras de seu tempo não puderam, porque o colorismo, sobretudo no início do século XX hierarquizava esses corpos como mais ou menos aceitos. Quanto mais retinto, menos espaço se destinava aos corpos, àquela altura, após o recente fim da escravidão, o racismo dividia ainda mais os grupos e subalternizava os sujeitos, homens e mulheres negras, reduzindo-os aos subempregos e colocando-os à margem da sociedade.

Fenotipicamente, Gilka Machado era parda, mas através da sua história e de sua produção literária é possível considerar que ela se identificava como negra, negando as possibilidades de desviar dos preconceitos, foi através da literatura que ela disse sobre o que a representava, sobre a pobreza, a marginalização imposta, a necessidade do trabalho como fonte de renda e as diferenças de gênero; mas antes, o que se sobrepõe a todas as outras reivindicações, foi a questão racial, porque todas as outras exclusões passam primeiro pela raça.

Na introdução é possível perceber esse breve panorama sobre a vida da poeta, sua relação e semelhanças familiares, a construção desse capital cultural e a influência do colorismo para que ela pudesse ser enxergada pela crítica, assim como negada, especialmente depois do comentário de Afrânio Peixoto, em 1930, chamando-a de “mulatinha escura” (2014, p. 93), o mesmo crítico que a chamou de matrona imoral, quando, aos 14 anos, venceu os três primeiros lugares do concurso lançado pelo jornal *A imprensa*: “um crítico famoso escrevia que aqueles poemas deveriam ter sido laborados por uma matrona imoral!” (GILKA MACHADO, 2017, p. 14). Ainda sobre isso,

Humberto de Campos, para quem escreveu Afrânio Peixoto (2014) em 1930, classificou os versos de Gilka Machado como animais, dividindo a “culpa” com a família da poeta: “seus versos cheios de sensualidade animal [...]. Padece, é certo, da tara da família” (CAMPOS, 2014, p. 37). Essa liberdade que se reverbera através da arte também é herança familiar, assim como a incompreensão da crítica conservadora que condena sobretudo a liberdade dos grupos historicamente impostos à submissão.

Essa primeira atuação, antes que publicasse seu primeiro livro, já respondia à expectativa de “dar novas expressões à poesia” (GILKA MACHADO, 2016, p. 15), conforme declarou em suas notas autobiográficas de *Poesia Completa*, porque desde a sua primeira aparição a crítica tentou condenar a liberdade proposta através dos poemas. No capítulo um é proposta essa relação entre arte e condenação, liberdade e silenciamento, dualidades que se reverberam na poética de Gilka Machado e que marca a sua trajetória: “Aquele primeira crítica (por que negar) surpreendeu-me, machucou-me e manchou o meu destino” (MACHADO, 2017, p. 14), mas foi negociando com essas mesmas constantes críticas que Gilka Machado continuou, publicou *Cristais Partidos* (1915) e seguido de mais 5 livros inéditos, conclui suas publicações 50 anos mais tarde, em 1965, com *Velha Poesia* (1965).

Todo o percurso de Gilka Machado, como é possível perceber nos capítulos três e quatro foram de uma ampla diversidade temática. Embora tenha tido o seu destino manchado, destinado ao erotismo; a persona poética ultrapassou a questão da sexualidade, apresentando forte conexão espiritual com a natureza, sente-se interligada à potência do mar, da lua; deseja a liberdade dos pássaros, o vôo é construído como metáfora da liberdade; o que se consuma é um erotismo da alma, da espera, da imaginação, das possibilidades, da utopia; assim como traz a imagem do gozo, do toque, do beijo e do sexo, especialmente com mulheres, musas; o afeto, o carinho é construído primeiro pelo toque, pelo respeito com o corpo ou com a alma de quem toca a persona poética.

Aquilo que Campos (2014, p. 37) chamou de “tara da família”, é na verdade uma fluidez do corpo, uma sexualidade respeitada em sua naturalidade, algo tardiamente relacionado às mulheres negras, porque ainda estavam confinadas no redutor do trabalho doméstico e tendo o silenciamento como imposição. Naquela altura, o corpo feminino negro ainda estava na “linha entre a esfera doméstica e o mundo do trabalho permanecia imprecisa. De mucama a mulata profissional, de mãe preta a doméstica” (GONZALEZ, 2020, p. 16).

As imagens, o simbolismo e as metáforas atuaram de modo a tornar a poesia de Gilka Machado combativa, poesia de luta e de reivindicações que eram propostas a fim de repensar o lugar da mulher na sociedade e os níveis de exclusão impostos ao corpo feminino negro. A participação de Gilka Machado no primeiro partido político feminino do Brasil fez caminhar, poeta e poesia, lado a lado, atuação que reforça a hipótese a obra ter sido um simulacro da vida da escritora, porque a persona poética representava nos poemas realidades muito próximas àquela vivida por Gilka Machado. A necessidade de propagação da cultura e das religiões afro-brasileiras, revidar o universo doméstico como o único autorizado, ressignificar a poesia como direito de todos e herança cultural foram temas tanto dos poemas, quanto da postura e dos textos que escreveu e publicou nos jornais e periódicos.

A estreia da poeta, com os dois primeiros livros, *Cristais Partidos* (1915) e *Estados de Alma* (1917) publicados no curto espaço de dois anos, representa uma poesia que queria falar, precisava dizer, revidar. Os poemas são longos, com muitos sonetos e poemas métricos; a poesia de Gilka Machado representava a efervescência cultural e literária do início do século XX, entre parnasianismo, simbolismo e modernismo, os poemas de alguma forma transitavam em todos os movimentos, representava uma época. Naquela altura, embora ainda negociasse o erotismo já entrelaçado ao nome da escritora, havia um movimento da alma, um tom erótico que não era do corpo, da concretude, era pela expectativa que a persona poética tinha acesso ao desejo. Diferentemente da segunda fase, quando enfim acontece todo o erotismo a crítica construiu como sinônimo de Gilka Machado. Os livros mais eróticos, *Mulher Nua* (1922) e *Meu glorioso pecado* (1928) não negociava, o desacato vinha estampado nas capas como título. Naquela fase a persona poética chegava ao gozo não porque imaginava a sua musa, mas porque a tocava, a ela ou a si mesma.

Na última fase, o que temos é um afastamento da poeta, que primeiro negociou, depois confirmou o erotismo, mas só em 1938 que de fato disse sobre o que antes fora eufemismos. Em *Sublimação* podemos entender aquilo que Gonzalez (2020, p. 116) chama de *Amefricanidade*, uma América africana, nome que representa a nossa história, marcada por tantos episódios de genocídio, racismo, lutas de classe, mas um povo mestiço, miscigenado. O conceito de Gonzalez (2020) evidencia “a presença negra na construção cultural do continente americano” e que em *Sublimação* é colocado como o ponto principal dos poemas. A invocação dos Orixás, o batuque no terreiro, as religiões de matriz

africana, a descrição do cabelo crespo e da identidade africana com tom de respeito e admiração, arrematam as questões que perpassam a identificação de Gilka Machado, a ancestralidade.

Por fim, *Cristais Partidos* dialoga com a ideia de “morte simbólica”, proposta no capítulo dois. A solidão é o impulso desse último livro, assim como a mágoa, a melancolia e a tristeza de morrer em vida. O conceito de “morte simbólica” é o resultado de uma sequência de violências que decorrem o fim da existência. Simbólico é aquilo imaterial, abstrato, metafórico, esse tipo de violência caracteriza os comentários negativos, as críticas de que Gilka Machado propunha um erotismo animalesco, que era imoral e que não havia espaço para a sua presença, no cânone e na sociedade.

Essa sequência de violências, aquela negativa que perpassou toda a trajetória de escritora, são o impulso do afastamento da poeta na fase final de sua vida. Os longos intervalos entre um livro e outro, os poemas com temática melancólica, o tom mórbido, a solidão, todos esses elementos poéticos representam uma persona e uma escritora que escolheram se afastar dos círculos literários depois de uma sequência de negativas. Por isso é coerente, ao contrário do que sugere Dal Farra (2016), quem acredita que a poeta “desistiu”, que Gilka Machado se afastasse desses espaços, os quais jamais foram férteis para a sua voz.

Desse afastamento, seguido da morte da poeta, em 1980, sua filha, Eros Volúcia, atendendo ao pedido da mãe, não se curvou ao cânone e por 12 anos manteve em silêncio as obras de Gilka, tendo aprovado a reedição de *Poesia Completa* apenas em 1992. Para além de toda questão de ter sido obliterada, a própria questão de divulgação da obra, quando estava sob curadoria da filha, foi difícil, porque atendia ao pedido da mãe, de se afastar dos espaços literários. Somente em 2017 a terceira edição foi publicada pelo Selo Demônio Negro, organizado pela curadora da obra, Jamyle Rkain, após a aprovação do neto, Amaury Menezes, sobrinho de Eros Volúcia. Foi dessa reedição, da divulgação do lançamento que, em uma conversa informal, o interesse por esta pesquisa começou, por isso da importância de propagar nomes de mulheres que sofreram o silenciamento, a exclusão do cânone composto por uma elite intelectual que jamais enfrentou o silenciamento, de nenhum modo, em nenhuma esfera.

Nesse sentido, podemos concluir que embora Gilka Machado tenha caído no esquecimento, construiu uma atuação política e reivindicatória, tanto como poeta, quanto em sua atuação no PRF e nos discursos, palestras e textos que publicou nos jornais e períodos da época. Nos poemas, a persona poética critica a condição restrita imposta às mulheres, sobretudo as mulheres negras e utiliza da arte como possibilidade de mudança.

Essa condição de silenciamento tem sido reelaborada porque mulheres como Gilka Machado se posicionaram contra a sociedade patriarcal que historicamente limita as mulheres à ocuparem nossos lugares de visibilidade, altos cargos de liderança e espaços intelectuais e artísticos.

Os estudos acerca da literatura das mulheres vem ganhando cada vez mais espaço, é Schneider, et al. (2006, p. 23) quem nos conta que no “V Seminário Nacional Mulher & Literatura” que aconteceu em Natal, em 1993, sob a responsabilidade de um grupo de professores da UFRN, dentre elas Constância Lima Duarte, buscava ampliar a divulgação do Seminário (que é hoje um dos maiores, ou o maior, evento que reúne estudos sobre mulher e literatura no Brasil) e divulgar o nome de Gilka Machado em função do centenário de seu nascimento. Além do grande número de trabalhos, também foi representativa a conferência “Gilka Machado: mulher e poesia”, proferida pela professora Nádia Battella Gotlib, da USP.

Desse evento surgiu um livro composto por 29 textos de mulheres integrantes do GT “A mulher na Literatura”, da Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL), apresentando histórias que marcaram o GT durante os últimos vinte anos. No livro encontramos menção a subversão em Gilka Machado:

Na década de 80, Olga Savary publica o mais polêmico de seus livros, *Magma* (Massao Ohno, 1982), livro que marca a maturidade poética e existencial de sua autora. Ponto de ruptura com o dizer bem comportado que predominou na poesia feita pelas mulheres até meados do século, exceção feita a Gilka Machado, precursora em entronizar o desejo e a sexualidade da mulher como matéria poética. Gilka desautorizava as leis proibitivas que então regiam o bom tom e o bem-dizer para as mulheres da época. O salto libertário, gendrado no feminino, marca decisivamente o compromisso da autora com um dizer identitário. A voz lírica expõe-se abertamente como fêmea pensante e desejante. No fulgor erótico desta poesia, associam-se as forças da sexualidade e da racionalidade, do erotismo e do misticismo, da natureza e da cultura (SCHNEIDER, et al., 2006, p. 279).

É possível que os mesmos motivos responsáveis por banir Gilka Machado, a acolhem cada vez mais. É verdade que a poeta ainda passa por despercebida pelo cânone, pela historiografia e pelos estudantes de Letras e Literaturas, isso em decorrência do ainda silenciamento de nomes cada vez mais esquecidos, mas as temáticas propostas pela escritora têm se tornado um universo cada vez mais revisitado pela ciência brasileira, especialmente pelo caráter retrógrado que vem sendo imposto à arte. Por isso atualmente Gilka Machado tem protagonizado eventos, pesquisas, estudos e leituras, porque a sua

potência política que se manifestou através dos versos, tem sido reconhecida e revisitada cada vez mais.

Considerando esse renascimento, da poeta e de seus versos, é possível concluir que as reivindicações propostas na primeira metade do século XX tem sido cada vez mais discutidas, isso porque os grupos subalternizados têm ocupado seus espaços, historicamente relegados e através de um discurso do enfrentamento, a nossa sociedade tem sido mais colorida e múltipla. O que foi dito, sobretudo a despeito da negritude, jamais poderia ser contemplado em sua totalidade por uma voz branca, que fala de um lugar privilegiado que jamais sofreu os preconceitos impostos às mulheres negras, por isso os conceitos abordados nesta tese são um convite para o debate, para novas e profundas pesquisas que alcancem cada vez mais o gênero, a classe social e sobretudo a raça de Gilka Machado.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Stato de eccezione, Bollati Boringhieri. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Gilka, a antecessora. *Jornal do Brasil*, 18 de dezembro de 1980, p.7. Fonte: Biblioteca Nacional Digital / Hemeroteca Digital.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre, RS: L&PM, 1988.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. In: *Obras escolhidas*, Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.
- BENTO, Berenice. *Necrobiopoder: quem pode habitar o Estado-nação?* Cadernos Pagu (53), 2018.
- BÍBLIA. *Bíblia Sagrada*. Tradução dos originais grego, hebraico e aramaico mediante a versão dos Monges. 178º Ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 2009. Edição Clarentina.
- BORGES, JAQUELINE FERREIRA; BORGES, Luciana. *Representações do feminino e questões relacionadas ao corpo em Vergonha dos Pés, de Fernanda Young*. Estudos Interdisciplinares em Humanidades e Letras. 01ed.São Paulo: Editora Blucher, 2016, v. 01, p. 461-474.
- BORGES, Jaqueline. *A representação do feminino nas poesias de Francisca Júlia (1871- 1920)*. Dissertação (Estudos Literários) - Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 132 p. 2018. Disponível em:
[https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/23192/1/Representa%
 c3%a7%c3%a3oFemininoPoesias.pdf](https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/23192/1/Representa%c3%a7%c3%a3oFemininoPoesias.pdf). Acesso em: 09 ago. 2020.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.
- CAMPOS, Humberto de. *Diário Secreto*. Org. Aline Haluch. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2014.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: ASHOKA EMPREENDEDORES SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (Orgs.). *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003.
- CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CHARTIER, Roger. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. São Carlos: EDUFSCAR, 2014.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.] 33º ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.
- COELHO, Luisa. Org. *Intimidades*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- COSTA, Albertina; ARRUDA, Angela; NASCIMENTO, Beatriz [et. al.]; Org. Heloisa Buarque de Hollanda. *Pensamento Feminista Brasileiro: Formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- CPDOC, FGV. *FEDERACAO BRASILEIRA PELO PROGRESSO FEMININO*. Acesso em: 19.05.2020. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/federacao-brasileira-pelo-progresso-feminino>. Acesso em: 09 ago. 2020.
- D.J. Bota de 7 léguas: o grande polegar. In: *Pequeno Jornal: Jornal Pequeno (PE)*. Ano 1949\ edição 00150. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=800643&pasta=ano%20194&pesq=Gilka%20Machado&pagfis=8063>>. Acesso em: 20 jan. 2020.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Prefácio. In: MACHADO, Gilka. *Poesias Completas*. São Paulo: V. de Moura Mendonça, 2016.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Gilka, a maldita. *Teresa* revista de Literatura Brasileira [15]; São Paulo, p. 117-129, 2015.
- DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Tradução de Marta Rojzman. Buenos Aires: Amorrortu, 1971.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870 – 1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. Tradução de Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FRATESCHI, Yara. Butler, Davis e Fraser: feminismo e democracia. *Youtube*. 26/08/2018. Disponível em: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R5Z9srVsCaU&t=937s>. Acesso em: 15 dez. 2020.

FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução*. Trad. de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

FERREIRA-PINTO. Sexo–política na literatura brasileira por mulheres. *Gender, Discourse, and Desire in Twentieth-Century Brazilian Women's Literature*. Estudos Feministas, Florianópolis, 2009.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2017.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Ditos e Escritos*. Vol III. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, Michel. Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976). Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FREITAS, Maria Eurídes Pitombeira de. *O grotesco na criação de Machado de Assis – Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Presença, 1981.

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

GONÇALVES, Rosana. *Florbela Espanca e Gilka Machado: liliths da modernidade*. Fronteiras (São Paulo), v. 5, p. 1-12, 2010. Disponível em: http://www4.pucsp.br/revistafronteiras/numeros_antteriores/n5/download/pdf/flor.pdf. Acesso em: 03 jan. 2019.

GONZALEZ, Lélia. Org. Flavio Rios e Marcia Lima. *Por um feminismo latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro, EDITORA SCHWARCZ S.A., 2020.

GOTTLIB, Nádya Batella. Gilka Machado: mulher e poesia. In: V Seminário Nacional Mulher & Literatura. Natal, setembro de 1993. *Anais*. Natal: UFRN, 1995, p. 17.

GOTTLIB, Nádía Batella. Com Dona Gilka Machado, Eros pede a palavra. *Polímica*. Revista de Crítica e Criação, n. 4, São Paulo, 1982, p. 27-47.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo*. São Paulo: Ática, 2014.

JULGAMENTO DA PHRYNÉA. In: *A.B.C.: Política, Actualidades, Questões Sociaes, Lettras e Artes (RJ)*, de 1921. Ano 1921\Edição 00336. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=830267&pasta=ano%20192&pesq=penultimo%20figurino&pagfis=5709>. Acesso em: 30 nov. 2020.

JUNIOR, Peregrino. Block Notes. In: *Careta (RJ)*. Ano 1931\Edição 1177. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=083712&pasta=ano%20193&pesq=Gilka%20Machado&pagfis=47528>>. Acesso em: 27/01/2020.

KILOMBA, Grada. *Plantation Memories: episodes of everyday racism*. Munster: urast Verlag, 2012. Disponível em: https://schwarzemilch.files.wordpress.com/2012/05/kilomba-grada_2010_plantation-memories.pdf? Acesso em: 08 dez. 2021.

LEAVITT, Joyce Anne Carlson. Gilka Machado and Adélia Prado: two brazilian women poets' vision of the female experience. Mexico: University of new Mexico, 1989.

LOBO, Luíza. A Literatura de autoria feminina na América Latina. Disponível em: <https://lfilipe.tripod.com/LLobo.html>. Acesso em: 05 jun. 2021.

MACHADO, Gilka. A mulher brasileira e o “voto feminino”. In: *Jornal Pequeno*. Ano 1917\Edição 00165. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=800643&pesq=Gilka%20Machado&pagfis=25176>. Acesso em: 03 fev. 2021.

MACHADO, Gilka. *A revelação dos perfumes*. Rio de Janeiro: Typ. Revisão dos Tribunaes, 1916.

MACHADO, Gilka. Perfil da mulher brasileira. In: *Revista Feminina*. Ano 1917 a 1920, edição 0069. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=212547&pasta=ano%20191&pesq=Gilka%20Machado&pagfis=1248>. Acesso em: 28 jan. 2020.

MACHADO, Gilka. *Poesias Completas*. São Paulo: V. de Moura Mendonça, 2017.

MAUL, Carlos. Um livro Dionisyaco (ao redor da literatura feminina). In: *A.B.C.: Política, Actualidades, Questões Sociaes, Lettras e Artes (RJ)*, ed. 00096, 1917. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=830267&pasta=ano%20191&pesq=Gilka%20Machado&pagfis=1163>. Acesso em: 2 dez. 2020.

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

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Introdução à história dos partidos políticos brasileiros*. NEVES, Gustavo. Ecos e Notícias. In: *O Estado de Florianópolis (SC)*, Ano 1922\edição 02544. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=884120&pesq=Gilka%20Machado&pagfis=87528>. Acesso em: 27 jan. 2020.

ORICO, Oswaldo. Um homem visto por si próprio. In: *Ilustração Brasileira (FRA)*. Ano 1926\Edição 00070. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=107468&pesq=Gilka%20Machado&pagfis=10459>. Acesso em: 28 jan. 2020.

PAZ, Octavio. *La llama doble: amor y erotismo*. Editorial Seix Barral: Barcelona, 1994.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PELLEGRINI, Leonidas. *Album da Rapaziada: o humor obscuro de Francisco Moniz Barreto*. 2008. 261p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270273>. Acesso em: 10 maio 2019.

PINHEIRO, Maria do Socorro. *O erotismo metafísico na poesia de Gilka Machado: símbolos do desejo*. Dissertação (Mestrado Literatura e Interculturalidade) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade. Campina Grande-PB, 2015.

PINTO, Céli Regina Jardim. O Partido Republicano feminino. In: *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

PY, Fernando. Prefácio. In: MACHADO, Gilka. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

RAGO, Margareth Trabalho feminino e sexualidade. In: *A história das mulheres no Brasil*. 7º ed. São Paulo: Contexto, 2004.

RESENDE, Beatriz. Org. *Impressões de leitura e outros textos críticos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

RIBEIRO, João. *Crítica*. Vol. II. Parnasianismo e Simbolismo. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1957.

RODRIGUES, Claufe; MAIA, Alexandra. *100 anos de poesia – um panorama da poesia brasileira no século XX*. Rio de Janeiro: O Verso, 2001.

- SOUSA, Neusa Santos. *Tornar-se negro*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1983.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. *Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino*. *Organon: Revista do Instituto de Letras da UFRGS*, v. 27, n. 52, 2012.
- SCHNEIDER, Liane; CAVALCANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília Acioli (Orgs.). *Da Mulher Às Mulheres: Dialogando Sobre Literatura, Gênero e Identidades*. Maceió: Editora da Universidade de Alagoas, 2006.
- SMITH, B. H. "Value/Evaluation". In: LENTRICCHIA, F.; MCLAUGHLIN, T. (Ed.). *Critical terms for literary study*. Chicago: The University of Chicago, 1999, p. 177-185.
- SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.
- SOUSA, Leal de. *A mulher na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1918.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. Prefácio: Sandra Regina Goulart Almeida.
- TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: Mary del Priore (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2010.
- VALÉRY, P. Poesia e pensamento abstrato. In *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VERONA, Elisa Maria. *Da feminilidade oitocentista*, 2007. Dissertação (Mestrado em História) FHDSS, UNESP, Franca, 2007.
- VICTOR, Nestor. *Cartas à gente nova*. Rio De Janeiro: Typographia do Anuario do Brasil, 1924.
- VÍTOR, Nestor. Gilka Machado. In: *Obra crítica de Nestor Vítor*. Vol. II. Rio de Janeiro: MEC, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, p. 320.
- VÍTOR, Nestor. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil no século XIX*. Tese de doutoramento, PUC de São Paulo, 1987.
- W. L. A campanha ao jogo. In: *O Furão: Criticas, Theatros, Sports (SP)*. Ano 1917\Edição 00113. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=766160&pesq=Gilka%20Machado&pagfis=79>. Acesso em: Acesso em: 27 jan. 2020.
- XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

Bibliografia

ARENDDT, Hannah. *Liberdade para ser livre*. Trad. Pedro Duarte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

ARENDDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço* / Gaston Bachelard; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Joaquim José Moura Ramos (et al.). São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARRETO, Francisco Moniz. *Álbum da rapaziada*. [?]: Bahia, 1864.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apres. e notas de Sérgio Paulo Rouanet. Paulo: Ed. Brasiliense, 1996. Vol. 1, 10ª reimpressão.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Jaqueline Ferreira (2021). *A liberdade política e artística em Gilka Machado: uma questão de autoria*. *Opiniões*, (18), 94-115.
<https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181388>

COLLINS, Patricia Hill; BIELGE, Sirma. *O movimento das mulheres negras no Brasil*. In: KOLLONTAI, Aleksandra; PALHA, Amanda, et al. *Introdução ao pensamento feminista negro / Por um feminismo para os 99%*. Boitempo Editorial, 2021.

DIAS, Júlio César Tavares. Ser mulher: liberação feminina na poesia de Gilka Machado. *Vertentes & Interfaces I: Estudos Literários e Comparados*. Fólio - Revista de Letras, v. 8, n. 2, Vitória da Conquista, 2016, p. 57-73.

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: <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/Ebooks//Web/978-85-397-0198-8/Index.html>. Acesso em: 23 jan. 2021.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, José J. de Campos C. *Páginas e crítica*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1920.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Introdução à história dos partidos políticos brasileiros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

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

PETRONE, Talíria. *A Urgência do feminismo para os 99%*. In: KOLLONTAI, Aleksandra; PALHA, Amanda, et al. *Introdução ao pensamento feminista negro / Por um feminismo para os 99%*. Boitempo Editorial, 2021.

PHELAN, Jake. *Seascapes: tides of thought and being*. In: *Western perceptions of the sea*. London: Goldsmiths Anthropology Research Papers/Goldsmith College, 2007.

RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1993.

SILVA, Soraia Maria. *Poemadacando: Gilka Machado e Eros Volúcia*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/19148/1/LIVRO_PoemadacandoGilkaMachado.pdf.

ANEXOS

Anexo 1

○ acadêmico Oswaldo Orico levantou na Academia Brasileira a idéia de uma revisão estatutária com o objetivo de permitir a eleição de mulheres. A esse propósito se manifestaram imediatamente e através da imprensa alguns elementos destacados da ilustre campanha, e também várias personalidades femininas de relevo na literatura. Há os que são contrários por princípio e julgam que o regulamento da instituição não deve ser alterado. Outros, embora entendam não existir nenhuma diferença entre o talento do homem e o talento da mulher, pensam que o assunto é delicado e envolve responsabilidades mais amplas

que só podem ser definidas depois de um estudo profundo e sereno. E as escritoras e poetisas consultadas, na sua maioria se declararam de acordo com o brilhante autor da *Vinha do Senhor*. Apenas a senhora *Gilka Machado* achou que as saias na Academia levariam para o recinto da imortalidade o espírito da desordem. Talvez a cantora dos "Cristais partidos" tenha uma pontinha de razão. Pelo menos há o caso de Clovis Bevilacqua para comprovar esse pensamento, pois foi por causa de não lhe ter sido possível incluir a esposa escritora no augusto cenáculo que o mestre do Direito rompeu com os seus pares...

Ilustração Brasileira (FRA) - 1901 a 1958 - Edição 00196, 1951.

Anexo 2

CONFERENCIAS

Amanhã, ás 4 horas da tarde, o professor Lindolpho Azevedo realizará, na Escola Dramatica, uma conferencia publica, sobre o thema "A emoção e a illusão scenica". A entrada é franca.

— A's 4 horas da tarde de hoje estará certamente repleto de assistentes o salão da Associação dos Empregados no Comercio para ouvir a palavra encantadora da grande poetisa brasileira *Gilka Machado*, que inaugura a serie de palestras litterarias que hebdomadariamente pretende realizar essa Associação, dissertando sobre "A poesia dos Sentidos".

— Realiza-se amanhã, na Polyclinica Geral, a terceira conferencia do curso de clinica therapeutica a cargo do sr. professor Oscar de Souza, que dissertará sobre o ponto "Estudo clinico therapeutico das phlebites".

A lição será illustrada com projecções luminosas.

A Razão (RJ) - 1916 a 1921 - Edição 00281, 1917.

Anexo 3

O feminismo no parlamento brasileiro

Não deixa de ser interessante o que, a propósito do senador Justo Chermont, sobre o que fizemos, em nosso numero anterior, alguns commentarios, disse a poetisa Gilka Machado. Ouçamos a palestra que, com um jornalista carioca, teve a brilhante literata.

Num dos ultimos dias do Parlamento, o senador Justo Chermont apresentou á apreciação do Senado um projecto de lei concedendo o direito de voto á mulher. O assumpto não era novo dentro do Congresso. Não ha muito tempo, foi agitado na Camara, quando o sr. Mauricio de Lacerda, estribado nas mesmas razões do senador parãense, apresentou e defendeu um projecto identico. Houve até uma longa temporada de discussão em torno d'elle, sem que um resultado satisfatorio chegasse a coroar o esforço de oratoria despendido pelos ardorosos congressistas. Morreu o projecto. E das cinzas desse projecto morto saiu o trabalho do sr. Justo Chermont, que não teve sorte melhor, na Camara Alta, onde aliás, teria de lutar com uma pleiade mais intrasigente de velhos conservadores, que não se arredarão uma linha sequer de suas arraigadas convicções, nem que as razões convicentes sejam os lindos olhos da Mulher.

Sobre o assumpto tivemos agora uma palestra occasional com a poetisa Gilka Machado, que é uma das mais forte e caracteristicas expressões mentaes de seu sexo no Brasil. Eis o que ella nos disse :

—Sou pela Mulher no Parlamento porque entendo que onde o homem entra a mulher pôde entrar tambem. Para as raças organisadas, que tem o progresso como uma

preocupação permanente e que consideram o trabalho como um dos mais apreciáveis elementos do progresso, o preconceito dos sexos não é obstáculo para a tarefa em comum que visa um fim progressista. Assim pensam e agem os americanos, que veem na Mulher a colaboradora normal do homem na luta pela vida.

Nós, povo de Jecas, que temos o sangue abrasado um erotismo inferior e que concorremos para a incurável anemia da espécie vendo a Mulher apenas como quem vê o objecto do nosso desejo inconfessável, seremos sempre aquelles que negam á Mulher capacidade compatível com os misteres do homem.

— Acha, então, que nunca poderemos reconhecer o direito do voto feminino?

— Acho, pelo menos agora. Comquanto reconheça que essa victoria do feminismo é de grande necessidade social, tenho de considerá-la inexecuvel para o Brasil, nos tempos que correm. A Mulher brasileira rebaixou-se tanto que, para convencel-a de que tem consciencia o deverá falar tão alto quanto o homem, teremos de gastar cincoenta annos no minimo. Em tempo mais reduzido não se poderá destruir a obra enfezadora dos seculos. E conta-se, realmente, pelos seculos, o tempo que o homem vem rebaixando a Mulher á condição subalterna de «Gata Borralheira», fazendo-a convicta de que só nasceu para isso.

— Mas, a Mulher brasileira ainda não começou a ter consciencia de seus direitos?

— A Mulher, no que esta simples palavra define na amplitude da caixa alta, ainda está muito longe de ter essa consciencia redemptora. Sómente um circulo reduzi-dissimo de senhoras intellectuaes a tem. Mas estas, que são um estado-maior muito desfalcado, pouco poderão fazer, porque as outras, as que formam o grosso do exercito, as temem como nocivas á paz do lar e muitas vezes á integridade matrimonial...

Espanta-se? Pois é um facto. Para as mães de familia brasileiras, as literatas são indignas de frequentar-lhes o lar porque sempre se presume que ellas pretendem conquistar-lhes os maridos. Dizendo isto, eu terei dito que a efficiente propaganda em pról do feminismo no Brasil vive emperrada, visto que só das literatas poderá partir qualquer movimento nesse sentido. E tudo isso porque? Porque o homem em seu egoismo requintado, fez conscia a Mulher de que ella em tudo lhe é inferior e só nasceu para os affazeres domesticos, para as suaves tarefas em que hoje se exercitam os «almefadinhas»...

— Considera, então, a Mulher capaz de enfrentar, na vida pratica, os encargos de seu companheiro?

— Na luta pela vida, a Mulher é tão capaz quanto o homem. Elle e ella são eguaes, mesmo intellectualmente. Mas como não lhe deram a educação que ao homem se proporciona, e isso, como apego ao lar que o habito lhe impõe, negando-lhe o desembaraço para a vida externa, ella parece inferior ao homem, mas essa inferioridade é apenas aparente.

Anexo 4

Gilka Machado não poderia vencer, concorrendo com Rosalina Coelho Lisboa Rademaker a um premio da Academia. O jury era composto de homens e era sufficientemente brasileiro para transmutar a pugna espiritual em escaramuça de D. Juan Tenorio; para esculpir o “phalus” ao pé da Ideia; para fazer soar os sistros no silencio nobilitado pela memoria dos grandes. E Gilka Machado não é bella. Veste-se sempre pelo penultimo figurino. Os seus retratos mentem. A natureza confirmou nella que de um ventre a creatura não surge senhora de dois prodigios. Lord Byron e Gœthe foram excepções. Leopardi é a regra geral.

Uma idéa de mulher por dia

A sra. Gilka da Costa Machado e a senhorita Laurita Lacerda vão dar-nos dois livros para breve. O livro da sra. Gilka será de prosa, o da senhorita Lacerda será de versos. Conhecemos ambas como duas delicadas poetisas.

Antigamente esperava-se com ironia as obras literarias das mulheres.

Antes mesmo de serem publicadas—e isso eu já assignalei num artigo que escrevi sobre a senhorita Laura da Fonseca Silva—já os criticos descobriram mil erros, mil falhas, mil defeitos na obra que ainda nem estava á venda. Hoje, porém, o caso mudou, já se admite no Brazil que uma mulher possa escrever—e o que é ainda mais agradável—que saiba escrever. A revelação sensacional da sra. Albertina Berta foi como um golpe de machado nas prevenções que nutriam contra nós, mulheres, que temos mais ou menos definido, o sentimento literario e artistico.

Sou de opinião que só os tolos podem crer que as mulheres sejam "mentalmente" inferiores nos homens.

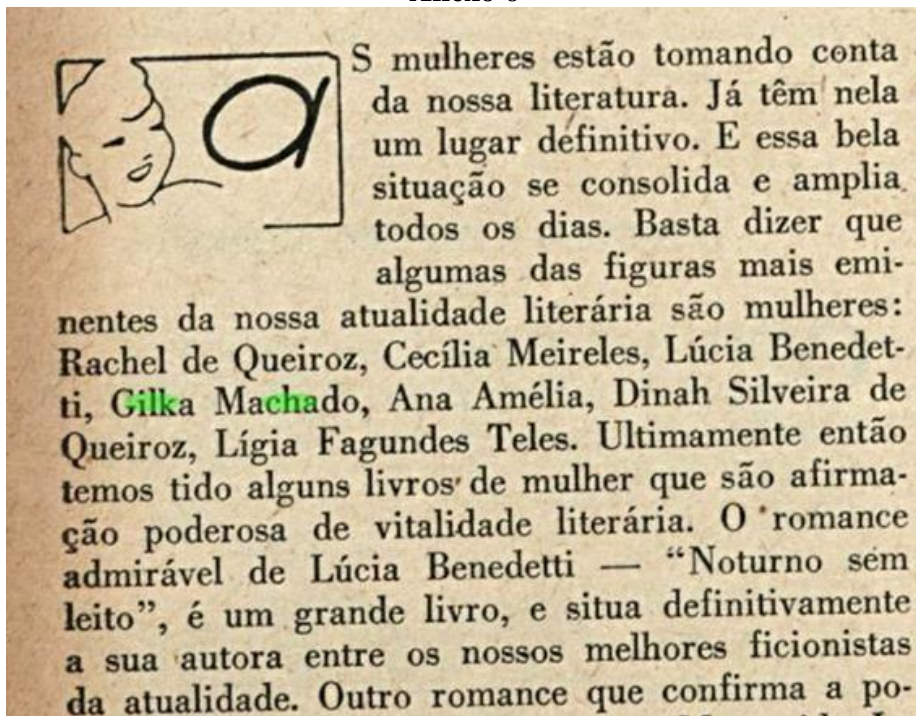
O que na historia da arte tem posto a mulher num plano secundario é o facto da mesma, pelas suas condições sociais, achar-se afastada do meio que influe para o desenvolvimento de certas tendências. O homem que nasce, por exemplo, com o sentimento da arte, pode educar-se segundo manda o seu infimo, romper todas as peias sociais, libertar-se emfim. A mulher nem sempre pode fazer como elle. Na familia ella é a fraca, a obediente, a serva.

Na sociedade é a escrava. Como ser em arte a artista! Com as maiores dificuldades, tendo que olhar de frente para os invejosos, os maos, os maliciosos sem espirito e os calumniadores. Carmen Dolores, Julia Lopes de Almeida e Albertina Berta serão tres figuras formidaveis na historia da litteratura feminina do Brazil.

Francamente falando, e baseando-me no que já conheço da sra. Gilka da Costa Machado e da senhorita Laurita Lacerda, espero com sympathia os seus dois livros, que terão, eu o creio sinceramente, um successo merecido.

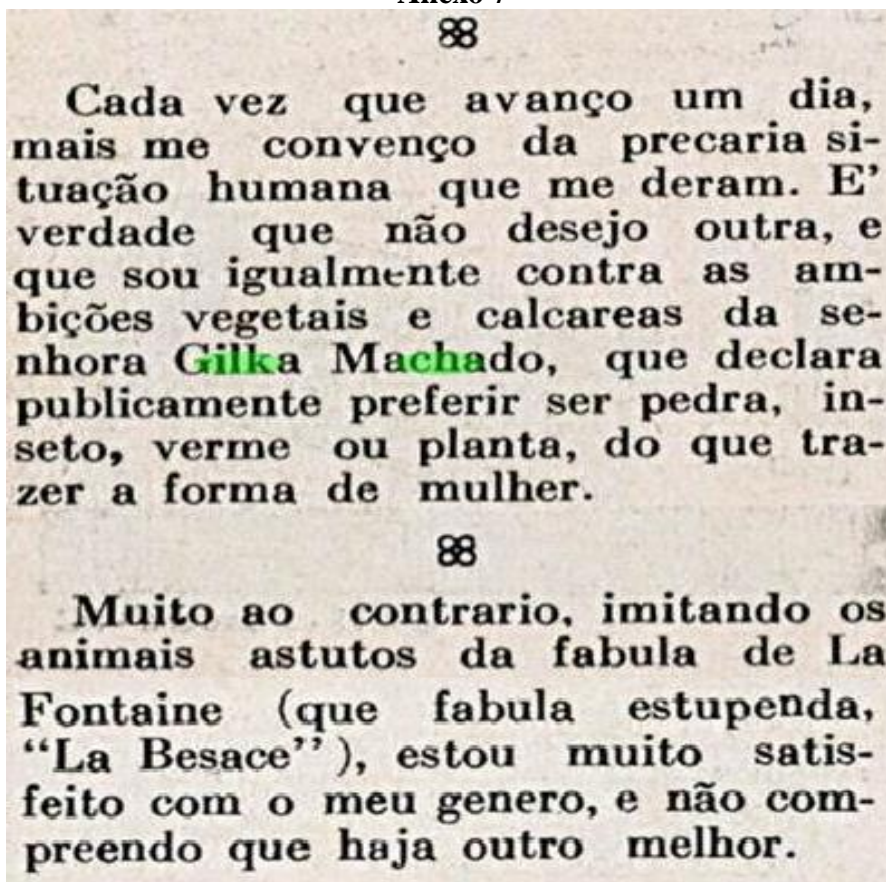
Nina LOPES.

Anexo 6



Careta (RJ) - 1909 a 1964 - Edição 2130, 1949.

Anexo 7



Careta (RJ) - 1909 a 1964 - Edição 1177, 1931.

Anexo 8

Careta (RJ) - 1909 a 1964

Gilka Machado

Pesquisar

Ocorrências 11/17

28/44

Para uma frase exata, coloque as palavras entre aspas. Ex.: "mundo verde"

Ano 1931Edição 1177 (1)

BLOCK-NOTES

UMA PHRASE DE WILDE...

Eu não tenho procuração da sra. Gilka Machado para defendel-a. Mas, se ella quizer, posso collocar aqui á sua disposição uma phrase surradissima de Oscar Wilde que esmagará todos os seus accusadores: «Não ha livros moraes e livros immoraes. Ha apenas livros bem escriptos e livros mal escriptos! E é ocioso declarar que os livros da sra. Gilka Machado pertencem, sem favor, á categoria dos bem escriptos.

ESCANDALO...

Quando a sra. Gilka Machado publicou os calidos poemas da «Mulher núa», houve, entre nós, um reboliço dos diabos. Mesmo fóra dos circulos gravebundos da Liga Pela Moralidade, houve um certo alvoroço de escandalo.

— «A mulher núa»! que titulo!

E os catões de esquina, rubros de virtude e de colera, tinham ganas de gritar em defeza da moral publica e privada.

— Vistam essa mulher!

O furão – 1910 a1919, edição 1177, 1917

Anexo 9



Sr. Pereira Barreto — Os seus artigos sobre o problema pecuario são, sob certos pontos, muito interessantes. O que é que o estado de S. Paulo, adoptando, sob a intelligente direcção de V. Exa., o methodo da selecção applicado ao nosso rebanho bovino, ainda não forneceu uma só cabeça de rez para a exportação, que se compõe exclusivamente de puro importado de Goyaz, Matto Grosso e Triangulo Mineiro. S. Paulo, regeitando o cruzamento com o zebú, não produz nem para as suas necessidades internas.

Sr. Tirso Martins — Os bicheiros estão indignados com v. exa. Mas póde ficar certo de que essa indignação é puramente theoretica. De resto, elles estão seguros de que essa campanha contra o bicho vaee acabar. E acabará.

D. Athalia Bianchi — Os seus versos são lindos. Serão publicados no proximo numero. O "Furão", como organ das mulheres, está á sua disposição. Mande, pois, mais versos, mas tenha cuidado em: não fazel-os em linguagem muito erotica, porque este jornal tambem entra em casa das "familias".

D. Gilka B. Machado — Recebemos os seus versos, mas não podemos publical-os. Os leitores e leitoras do "Furão" não se interessam absolutamente pelo sabor que v. exa. encontra nos beijos de seu marido. Nós nos interessariamos sómente pelos beijos de v. exa., se tivessesmos a ventura de os provar.

Yayá Mindoca — Não faz mal. Leia as "Demi-vierges" de Marcel Prevost. Póde continuar nos seus hábitos com o seu gra-

O Malho, 1900 a 1939, edição 0696, 1916.

Anexo 10

O MALHO



Recebemos e agradecemos :
Revista da Marinha Mercante
— novo órgão da numerosa e importante classe, repleto de preciosas informações e bem escolhida collaboração litteraria. Além d'isso, fartamente illustrado e muito bem impresso.

Auspicioso futuro.
Crystaes partidos — versos admiraveis de Gilka da Costa M. Machado, uma poetisa que entra na liça engrinaldada pelos louros de um triumpho completo.

Pela e
8 do corre
de 25 de l
O nun
exemplares
seguintes r
40946.
40947.
40948.
40949.
Hoje,
de Janeiro
mente, os
antes.
E' pre
no alto da

O Malho - 1900 a 1939 – Edição 0696, 1916.

Anexo 11

João de Carral (Ouro Fino) — Está esgotada a edição avulsa de *Crystaes partidos*, de Gilka Machado. Ha, porém, o

O Malho (1920) - Edição de 0908.

Anexo 12

17 — XII — 1932 13 O MALHO

POETISAS BRASILEIRAS ?

COMO JUSTIFICARAM SEUS VOTOS

TASSO DA SILVEIRA:
Voto em Gilka — porque ainda votaria no seu nome se o concurso fosse universal.

JORGE AMADO:
Gilka Machado é sem duvida a maior poetisa brasileira. Se ela não existisse eu ficaria em duvida entre Eneida e Pagu.

ALMACHIO DINIZ:
O que devo dizer está em paginas de *Meus odios e meus affectos*, capitulo sobre "Gilka Machado".

LUIS MARTINS:
"Voto em Gilka Machado. Se não votasse nella, e sem esquecer a poesia bonita das outras — Anna Amelia, Maria Eugenia Celso, Henriqueta Lisboa, Carmen Cinira, Maria Sabina, Hyldeth Favilla, a maravilhosa D. Cecilia Martins, etc. — escolheria Eneida, em homenagem á sua vida feita poesia, poema de acção, bello como os seus versos."

MURILLO ARAUJO:
Ellas são muitas e magnificas. Ha desde as que são fluidas como vultos de neblina até as que são raras e espirituas como archanjos. Mas quer-se a representante lyrica dum sexo... E quem no mundo tão humana e feminina como essa gloriosa Gilka? Votei naquella cuja arte, como a amphora, tem as linhas corporeas da mulher...

RAFAEL BARBOSA:
A minha primeira preocupação foi saber se se tratava de melhor poetisa ou da melhor mulher poetisa. Trata-se da poetisa. Dou o meu voto, portanto, a Gilka Machado.

AFFONSO COSTA:

Dos poetas de outro sexo
Gilka está no primeiro lo-
gar.

SABINO DE CAMPOS:

Bastam os "Crystaes Partidos" pa-
ra justificar o meu voto em favor de

LEÃO PADILHA:

Gilka Machado não é,
decerto, a mais academica
das nossas poetisas. Mas
nenhuma se lhe compara,
na espontaneidade da sua
emoção, na riqueza dos
seus rythmos, no colorido
dos seus versos tão cheios
de sonoridades. Ella é, não
só a maior poetisa brasilei-
ra, senão, de facto, uma
das raras verdadeiras poe-
tisas deste paiz, onde, pelo
commum, as mulheres fa-
zem poesia, como fazem

TELLES DE MEIREL- LES:

Como estou mais que certo
De ser meu voto apurado,
E' que venho á descoberto
Votar em **Gilka Machado**.

Gilka Machado, como a nossa maior poetisa.

ANTONIO SIMÕES DOS REIS:

Poesia feminina no Brasil não existe. — Ella, a que existe, é píegas e chorosa. Prefiro a poesia masculina do **Gilka** a única

OSVALDO PAIXÃO:

Voto em **Gilka Machado**, certo de que jamais, em eleição alguma, houve eleitor mais contente. E' a minha consciencia a se pronunciar de pleno accôrdo com o pensar da maioria, senão da unanimidade das competidoras mesmas, nesse bello pleito, da gloriosa artista de *Cristaes Partidos*.

AMERICICO VALERIO:

Voto em **Gilka Machado**, porque é humana. Humana e impar.

O Malho – 1900 a 1939 – Edição 1565, 1932.