



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021
DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

MULHER AO ESPELHO: QUESTÕES DE GÊNERO E DE AUTORIA NA POESIA DE ADÉLIA PRADO E GILKA MACHADO

WOMAN IN THE MIRROR: GENDER AND AUTHORSHIP ISSUES IN ADÉLIA PRADO AND GILKA MACHADO'S POETRY

Suzane Morais da Veiga Silveira¹

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo analisar a poesia de duas escritoras de importância seminal para a literatura brasileira, Adélia Prado e Gilka Machado, procurando apontar como são discutidas questões de gênero e de autoria em alguns de seus poemas. Logo, a fim de expandir o horizonte crítico desse estudo, traçamos um diálogo com o livro *The madwoman in the attic* (1979) das pesquisadoras norte-americanas Sandra Gilbert e Susan Gubar, parcialmente traduzido e publicado em *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)* (2017), através do conceito de “ansiedade de autoria”, que nos possibilita pensar o discurso literário sob a perspectiva de uma subversão linguística empreendida pela literatura de autoria feminina. Desse modo, interessa-nos analisar como Adélia e Gilka questionam as figurações do feminino que constituem o imaginário cultural ocidental, as quais têm sido utilizadas como imagens aprisionadoras para a mulher - especialmente a escritora - através da problematização da figura da mulher estigmatizada, tendo Eva como paradigma, e o seu oposto revolucionário, Lilith.

PALAVRAS-CHAVE: Adélia Prado; Gilka Machado; Poesia; Gênero; Autoria

ABSTRACT: This paper aims to analyze the poetry of two of the most important Brazilian writers, Adélia Prado e Gilka Machado, searching to point out, through the study of some their poems, how gender and female authorship issues are discussed in their work. Thus, in order to expand the critical horizon of this study, we will establish a dialogue with the book *The madwoman in the attic* (1979) by the American researchers Sandra Gilbert and Susan Gubar, partially translated and published in *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)* (2017), through the concept of “authorship anxiety”, which allows us to think about the literary discourse under the perspective of a linguistic subversion undertaken by women writers. This way, it is important to analyse how Adélia and Gilka question the female figurations that constitute the western cultural imaginary, which have been used as suffocating images for women - especially the woman writer - through the problematization of the stigmatized female figure, having Eva as paradigm, and her revolutionary opposite, Lilith.

KEYWORDS: Adélia Prado; Gilka Machado; Poetry; Gender; Authorship

1. Introdução

¹ Doutoranda na Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: . Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-8624-6743>



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021
DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

*As mulheres têm servido há séculos como espelhos,
com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura
do homem com o dobro do tamanho natural.*
(WOOLF, 2014, p. 30)

A reflexão da escritora Virginia Woolf em seu livro *Um teto todo seu*, que serve de epígrafe para o presente trabalho, expõe o questionamento principal da obra segundo o qual as mulheres teriam servido ao longo dos séculos como temática exaustiva pelas mãos de artistas homens no intuito de fazê-los parecer maiores. Esse pensamento é crucial, uma vez que revela a fratura entre realidade e imaginário, conforme aponta Mireille Dottin-Orsini em seu livro *A mulher que eles chamavam fatal* (1996): já que as mulheres são representadas, na arte e na literatura ocidentais de autoria masculina, ora grandiosas como deusas olímpicas, ora personagens perigosas e assassinas sob a forma de vampiras, Dalilas e Salomé; por que as figuras desse imaginário destoam tão fortemente da vida comum das mulheres até meados do século passado?

Virginia Woolf parece responder a esta questão ao afirmar que a alegoria do espelho está na base das relações histórico-sociais entre mulheres e homens, sendo essencial na constituição mesma de uma vaidade masculina que precisaria diminuir a existência da mulher, que lhe seria adversária e confrontadora: “A alegoria do espelho é de importância suprema porque recarrega a vitalidade, estimula o sistema nervoso. Exclua isso e o homem morre, como o viciado em cocaína quando privado da droga” (2014, p. 30-31). Esta constatação está presente, segundo a autora, no discurso de ditadores e tiranos, como Mussolini e Napoleão Bonaparte, que insistiram tão enfaticamente, em suas determinadas épocas, na inferioridade das mulheres. Isso se daria, uma vez que a mulher poderia apenas ter certa importância figurativa na arte, sendo uma obsessão do olhar masculino, mas nunca na vida representativa da sociedade. E mesmo essa caracterização da mulher pelo olhar do homem está carregada de uma densa misoginia que oferece imagens femininas extremadas, amplificadas pelos medos e paranoias masculinas das sociedades que representam.

Esse é um fator de ansiedade para a autoria feminina, conforme apontam Sandra Gilbert e Sandra Gubar (2017) em seu texto “Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria”, presente em *The madwoman in the attic*, visto que é preciso, ao iniciar o processo de escrita, realizar uma revisão das imagens femininas que contaminam o imaginário cultural ofertadas por uma tradição literária forçosamente patriarcal. Assim, é preciso matar o “anjo do lar” de que nos



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021

DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

fala Virgínia Woolf em *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* (2017, p. 189), uma sombra que atormenta todas as mulheres e que atrapalha a escritora, devido à perniciosa imagem de subserviência inofensiva e servidão dócil que veicula. Assim como é necessário, conforme apontam Gilbert e Gubar, se esquivar da imagem demoníaca da Rainha louca, igualmente cerceadora e problemática, para tentar dar voz a uma ficcionalização feminina capaz de se libertar dos grilhões dos estereótipos de gênero.

O presente trabalho tem por objetivo investigar a contribuição literária de duas poetisas de importância seminal para a literatura brasileira, Gilka Machado e Adélia Prado, em ordem cronológica e através da análise de alguns de seus poemas, procurando apontar como as referidas escritoras manifestaram uma ansiedade de autoria em sua poesia, nos termos que a colocam Sandra Gilbert e Susan Gubar, e superaram as imposições de uma cultura opressora no sentido de criar uma expressão própria de representação feminina; através do questionamento de imagens aprisionadoras a que as mulheres foram submetidas durante séculos e da recuperação de imagens subversivas de figuração literária das mulheres, tendo no arquétipo de Lilith o ícone principal.

Como signo de contestação e rebeldia, o mito de Lilith contracena com a figura de Eva, a qual sobressaiu na cultura ocidental. Ambas representam um ideal de feminino, mas destoam em seu fundamento, pois, enquanto a primeira é caracterizada como o desejo feminino livre de convenções e dotado de autonomia, a última simboliza uma derivação da costela de Adão e o sentimento de culpa da mulher pelo pecado original. Lilith teria sido a primeira mulher da criação divina, advinda do pó assim como Adão, e a sua origem remonta a um período arcaico, anterior à Bíblia. Segundo Roberto Sicuteri em seu livro *Lilith – a Lua Negra* (1998, p. 12), a figuração de Lilith pertence à tradição dos testemunhos orais reunidos em textos de sabedoria rabínica, tendo sido, entretanto, suprimidos da versão bíblica do Gênesis.

O mito de Lilith pertence à grande tradição dos testemunhos orais que estão reunidos nos textos da sabedoria rabínica definida na versão jeovística, que se coloca lado a lado, precedendo-a de alguns séculos, da versão bíblica dos sacerdotes. Sabemos que tais versões do Gênesis — e particularmente o mito do nascimento da mulher — são ricas de contradições e enigmas que se anulam. Nós deduzimos que a lenda de Lilith, primeira companheira de Adão, foi perdida ou removida durante a época de transposição da versão jeovística para aquela sacerdotal, que logo após sofre as modificações dos Pais da Igreja (SICUTERI, 1998, p. 12).



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021
DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

A investigação sobre a presença em *Gênesis I* de uma mulher anterior a Eva se faz notar, pois, ao despertar do sono em que Deus cirurgicamente produziu uma mulher de sua costela, Adão exclama que *desta vez* teria uma companheira “dos seus ossos e da sua carne”, levantando a hipótese de que teria havido uma primeira mulher, Lilith: “Jeová Deus construiu com a costela que havia tirado do homem formando uma mulher, e a conduziu ao homem. Então o homem disse: — Desta vez é osso dos meus ossos e carne da minha carne!” (ALMEIDA, 2014, n.p.). Roberto Sicuteri, ao citar os comentários sobre a bíblia do Midrash aramaico do Beresit-Rabba (Rabi Oshajjah), diz que a primeira mulher assustava Adão, pois estava “cheia de saliva e de sangue”.

De qualquer modo somente o Comentário do Beresit Rabba nos ajuda a compreender: “R. Jehudah em nome de Rabi disse: No princípio a criou, mas quando o homem a viu cheia de saliva e de sangue afastou-se dela, tornou a criá-la uma segunda vez, como está escrito: ‘Desta vez. Esta e aquela da primeira vez’” (SICUTERI, 1998, p. 14).

Segundo aponta Sicuteri, pode-se interpretar a saliva como o desejo sexual e o sangue como o fluxo menstrual. Ainda mais adiante, é possível pensar na relação sexual durante a menstruação, ainda considerada prática tabu, e a saliva como símbolo da libido feminina associado a uma visão de mulher “lasciva”. Não é à toa que Lilith foi transformada, no folclore judaico, em súcubo ou demônio de aparência feminina que visita os homens à noite para que tenham sonhos eróticos. Outra versão afirma que Lilith teria fugido do Éden e se unido a um anjo caído, sendo destinada, como consequência, a dar à luz a demônios, sob a forma de incubos e súcubos. Sicuteri aponta ainda que o imaginário cultural relacionado a Lilith a traduz como aquela que, inconformada em ter de se deitar sempre por baixo do homem na posição sexual, coloca-se como igual a Adão e o interroga a inverter os papéis, recebendo uma resposta negativa.

Eis o mito de Lilith. O amor de Adão por Lilith, portanto, foi logo perturbado; não havia paz entre eles porque quando eles se uniam na carne, evidentemente na posição mais natural — a mulher por baixo e o homem por cima — Lilith mostrava impaciência. Assim perguntava a Adão: “__ por que devo deitar-me embaixo de ti? Por que devo abrir-me sob teu corpo?” Talvez aqui houvesse uma resposta feita de silêncio ou perplexidade por parte do companheiro. Mas Lilith insiste: “__ Por que ser dominada por você? Contudo eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual”. Ela pede para inverter as posições sexuais para estabelecer uma paridade,



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021
DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

uma harmonia que deve significar a igualdade entre os dois corpos e as duas almas. Malgrado este pedido, ainda úmido de calor súplice, Adão responde com uma recusa seca: Lilith é submetida a ele, ela deve estar simbolicamente sob ele, suportar o seu corpo. Portanto: existe um imperativo, uma ordem que não é lícito transgredir. A mulher não aceita esta imposição e se rebela contra Adão. É a ruptura do equilíbrio. Qual é a ordem e a regra do equilíbrio? Está escrito: “O homem é obrigado à reprodução, não à mulher” (SICUTERI, 1998, p. 18).

2. Partindo os cristais-espelhos: onde está meu rosto de poesia?

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

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

Fundado no Rio de Janeiro em 1910 e presidido pela professora Leolinda de Figueiredo Daltro (1860 – 1935), o grupo buscava representar as mulheres brasileiras na Capital Federal e em todos os estados do Brasil e o programa do partido destacava a batalha pelo sufrágio feminino como primeiro passo para a total incorporação das mulheres ao mundo público (MELO; MARQUES, 2000, n.p.) – lembrando que o voto feminino foi sancionado apenas no dia 24 de fevereiro de 1932 na gestão do governo de Getúlio Vargas. Em novembro de 1917, o partido promoveu uma marcha pelas ruas do Centro do Rio de Janeiro, com a participação de cerca de 90 mulheres, fato que atraiu bastante a atenção da imprensa.



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021

DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

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

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

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

O livro de D. Gilka Machado é a revelação de uma belíssima artista, de uma poetisa de primeira ordem. Pena é que seja, ao lado disso, um triste sintoma destes tempos. Vê-se que a falta de educação religiosa está a produzir outros frutos além do suicídio de adolescentes cansadas do sofrimento de quatorze ou quinze anos de vida, ao lado de bonecas e de papás. O conde Affonso Celso, em carta recentemente publicada, com grande calor aplaudiu a autora dos *Cristais Partidos*, felicitando-a pelo seu triunfo. As mães que com tanta razão confiam na opinião do eminente escritor católico devem ficar sabendo que ele só considerou o livro como obra de arte. Como obra de arte é realmente um triunfo. Mas não é uma leitura para meninas (OITICICA, 1916, p. 02).



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021
DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

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

De certo esse receio de José Oiticica em relação à autonomia e à capacidade intelectual femininas tem como pano de fundo o pensamento misógino amplamente propagado no século XIX, e reverberado muitas vezes por um discurso médico, que pregava que muita instrução poderia ser perigoso para a mulher, levando-a à doença, à loucura e até à morte.

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

Em uma sociedade patriarcal toda mulher que ousa pensar é taxada de masculinizada ou levada a crer que terá a sua “feminilidade” biológica ou social comprometida, sendo os papéis de mãe e de esposa hipervalorizados dentro de um contexto misógino, tidos como únicos possíveis qualificadores do gênero feminino e vistos como um destino “natural”, inevitável ou irrecusável, das mulheres, como nos aponta Simone de Beauvoir em seu livro “O Segundo Sexo” (1980):

O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito que se põe sempre como o essencial e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial (...). É evidente que esse problema não teria nenhum sentido se não pesasse sobre a mulher um destino fisiológico, psicológico ou econômico (BEAUVOIR, 1980, p. 80).



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021
DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

Esse fato é corroborado pelas autoras quando citam uma passagem do livro de Wendy Martin na qual cita que no século XIX o temor em relação à mulher intelectual era tão grande que era registrado nos anais médicos como fenômeno que desafiava a natureza: “Uma mulher pensante era considerada uma ruptura tal da natureza que um doutor de Harvard reportou que, durante sua autópsia de uma graduada de Radcliffe, descobriu que o útero dela havia encolhido para o tamanho de uma ervilha” (GILBERT E GUBAR, 2017, p. 203). Esse posicionamento preconceituoso contra a mulher gera, como efeito, segundo Gilbert e Gubar, uma ansiedade nas escritoras que seria exacerbada, segundo elas, pelo fato de não poderem confrontar um autor predecessor homem “de igual para igual” uma vez que muitos aspectos da poesia parecem partir de um ponto de vista masculino e poderiam impedir a mulher de “gerar” arte, como a própria concepção de musa: “Essa ansiedade é naturalmente exacerbada por seu medo de não apenas não poder lutar contra um predecessor nos termos ‘dele’ e vencer, mas de não poder ‘gerar’ arte desde o corpo (feminino) da musa” (*Ibidem*).

As nove Musas (Calíope, Clio, Erato, Euterpe, Melpômene, Polímnia, Tália, Urânia e Terpsícore) eram, dentro da mitologia grega, as entidades divinas que inspiravam cada qual uma arte diferente nos humanos – matriz para a noção de musa da poesia ocidental. A questão é que, na prática, dentro dessa concepção, a figura feminina serviu, durante um longo tempo, apenas como inspiração para os homens, pois eram estes que possuíam os meios de produzir arte enquanto as mulheres, as silenciosas criaturas observadas, eram os temas das criações. Em relação a Safo de Lesbos (630 a.c.-580 a.c.), que é a única exceção de autoria feminina dentro da tradição clássica grega, a fim de resolver esse “paradoxo” convencionou-se chamá-la pela contraditória alcunha de “a décima musa”, como podemos notar no famoso epigrama de Platão: “Dizem que há nove musas, que falta de memória! Esqueceram a décima, Safo de Lesbos” (TAVARES, 2017, n.p.)

No Brasil do final do século XIX, esse ideal de musa foi retomado fortemente pela escola parnasiana, que buscava recuperar elementos da poesia grega clássica. E, nessa retomada de estilo de escrita, o conceito de musa foi utilizado por muitos críticos como modelo de mulher: uma estátua muda e impassível, responsável por provocar nos homens poetas deliciosos e destruidores sentimentos. Essa visão equivocada foi incredulamente utilizada, como demonstra Nádya Gotlib em seu elucidativo texto (2016), para defender a posição de que a poesia era uma atribuição masculina e quando, raras vezes se manifestavam “espíritos ardentes de escritoras”, estas deveriam



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021
DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

escrever *como se fossem homens*. Como aponta Nádia, para sustentar essa tese o crítico e escritor gaúcho Leal de Souza utilizou como exemplo a poeta parnasiana Francisca Júlia (1871-1920), a qual gozava de prestígio nos meios literários do início do século XX. Na sua análise, a poesia “ máscula ” de Francisca Júlia era a produção superior que as mulheres escritoras produziram até então justamente por não apresentar nenhum vestígio do feminino nos seus poemas, muito menos em sua voz poética.

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

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

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

Por esse motivo que, ao analisar a poesia de Gilka Machado e se defrontar com uma escrita identificada com o feminino, Leal de Souza tenta, sarcasticamente, desqualificar a sua obra



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021

DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

justamente com aquilo que a exalta: ela escreve a partir de suas experiências como mulher. Ele até identifica uma revolta social em sua poesia, mas, em seu conservadorismo, credita essa indignação aos “monótonos cenários prosaicos” e ao “amor convencional”, como se a denúncia em sua escrita do lugar restrito da mulher na sociedade se limitasse ao tédio de uma “vida feminina”.

Gilka da Costa Machado, cantando com uma poderosa voz cheia de imprevistos acentos nunca d’antes escutados, acende na delicada volúpia dos seus poemas, convulsivamente carinhosa, as enérgicas chamadas das revoltas supremas: revoltas sociais da mulher ferida pela organização iníqua do mundo; revoltas estéticas da artista desgostosa dos monótonos cenários prosaicos; revoltas sentimentais do coração limitado a um círculo de amor convencional; revoltas audazes do espírito ébrio e sedento de liberdade! (SOUZA, 1918, p. 78).

O crítico termina o seu texto expondo abertamente o seu machismo, até então semi-velado pelo linguajar empolado, e lamentando, com um discurso sarcástico, a liberdade recém-vislumbrada pelas mulheres através da luta pelo voto, vista por ele como “hábitos liberais”, no que reafirma veementemente a sua opinião de que o papel máximo da mulher é servir de inspiração para os poetas homens:

Em todas as profissões, o homem sofre a concorrência d’aquela a quem dera, com a magnanimidade ingênua de um macaco hipnotizado, uma costela desnecessária. Os hábitos liberais invadem os lares. Partido o altar de Deus, abalado o trono do rei, infirme o lar da família, vacilante a terra inteira – só a mulher é capaz de produzir no poeta a fecunda emotividade propulsora da superior idealização estética. (SOUZA, 1918, p. 95-101).

Gilka Machado em seu livro de estreia parece responder literariamente a essa visão hipócrita de um suposto modelo de escrita para mulheres que tem que se parecer como homens para serem aceitas ou vistas como “sérias”; em vez disso, no poema que abre *Cristais Partidos*, a voz poética feminina giliana evoca a musa não para inspirá-la a escrever ou para contemplá-la, mas para produzirem *juntas*, cada uma compondo os seus versos, o trabalho poético: “No tórculo da forma o alvo cristal do Sonho,/ Ó Musa, vamos polir, em faina singular:/ os versos que compões, os versos que componho,/ virão estrofes de ouro após emoldurar” (MACHADO, 1991, p. 19). Essa convocação fica expressa pelo verbo “vamos” enfatizando as duas influências estéticas que permeiam o livro: a parnasiana “no tórculo da forma” e a simbolista “o alvo cristal do Sonho”. O



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021

DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

primeiro verso também denota esforço de escrita na palavra “tórculo” e de imaginação no vocábulo “Sonho”.

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

Na terceira estrofe, é apresentada a imagem do cristal como espelho (signo que está presente no título do livro e que reaparece posteriormente em outros poemas) que reflete duas imagens geralmente atribuídas à mulher – uma feição demoníaca e trágica e o símbolo da beleza infinita: “Seja espelho o cristal e, em seu todo, reflita/ a trágica feição que o mal consigo traz/ e o infinito esplendor da beleza infinita” (MACHADO, 1991, p. 19). Essa caracterização de mulher-demônio, a um só tempo bela e perversa, é ainda explorada pelas críticas literárias, em uma leitura de um poema de Anne Sexton, relacionando-a às sapatilhas da Rainha, os sapatos da arte, ou os sapatos vermelhos passados furtivamente de mulher para mulher. No poema de Gilka, há a sensação de que o sujeito lírico calça esses sapatos vermelhos da arte, percebendo o desconforto das imagens apresentadas para representar a mulher. Outra leitura levaria a caracterização desse “mal trágico” como uma referência ao caso bíblico de Eva e o pecado original, bem como o verso “infinito esplendor da beleza infinita” corresponderia ao questionamento da caracterização histórica, literária e pictórica, da mulher sempre como um objeto a ser contemplado.

Na quarta e última estrofe, porém, a voz poética se dirige à musa (ou às escritoras) avisando de que ela se sentirá envaidecida quando “a rima soar”, ou seja com a sua obra pronta, e sentirá os efeitos no ser (na autoimagem) que palpita pela Arte (que produz arte) o som dos cristais se partindo em uma referência à estrofe anterior em que o cristal simbolizava espelho. Assim, os cristais a que se refere o último verso são as imagens femininas da estrofe anterior, da mulher signo do mal e da mulher-objeto, reflexos dos cristais-espelhos da história, que se partirão com o soar da rima ou com



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021
DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

a escrita das mulheres. De acordo com o final do poema, o choque dos cristais será sentido em todo o ser repentinamente envaidecido da musa (já que na segunda estrofe ela foi caracterizada com um ar bisonho, taciturno e simples) e será sonoro esse rumor dos cristais se partindo como uma reverberação da recusa e da luta contra as imagens femininas aprisionadoras para as futuras gerações de mulheres – uma revolução empreendida pelas escritoras precursoras que ousaram escrever e colocar o que pensavam. E foi, de fato, sonora a repercussão do livro *Cristais Partidos* na época de sua publicação fazendo sentir os seus ecos na produção de outras escritoras do século XX e até hoje, a respeito da “luta pelos direitos de acesso à inclusão do prazer erótico na poesia feminina brasileira” (GOTLIB, 2016, n.p.).

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

Se é intensiva esta experiência de Gilka Machado, como poetisa e mulher reivindicadora, há tantas outras barreiras a vencer entre a militância poética e a militância doméstica. Havia uma distância, na sua época, entre o campo da sacralidade da arte e certos aspectos da vida rotineira, que o simbolismo intensifica, o modernismo desenvolve e autoras mais contemporâneas, como Adélia Prado, consomem. Gilka Machado (...) Já fizera emergir dos porões, no entanto, um dos monstros proibidos: o modo de representação da ansiedade erótica que delineia um projeto novo (...) (GOTLIB, 2016, n.p.).

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



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021
DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

consta no mesmo livro) que, não por acaso, é dedicado a Francisca Júlia. No poema, a voz poética expõe a sua revolta com a posição rebaixada da mulher em uma sociedade que a aprisiona e a imobiliza. Podemos entender esse endereçamento como forma de conexão a uma das poucas predecessoras que lograram êxito dentro daquela sociedade em uma busca por referências maternas, conforme apontam Gilbert e Gubar:

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

Apesar do seu estilo de poesia ter sido associado por certos críticos mal-intencionados a críticas espúrias, Francisca Júlia por ser quem é, uma poeta de sucesso, já representa uma revolta contra a hegemonia patriarcal e um exemplo para outras mulheres de que é possível ser escritora. Em “Ânsia de Azul” parece haver uma compreensão da limitação a que as escritoras anteriores se viam obrigadas para serem aceitas e o sujeito lírico vai além: grita a sua indignação, como se a voz poética dissesse tudo aquilo que as suas predecessoras não puderam dizer.

O início do poema apresenta um cenário primaveril de manhãs azuis de muita luz solar em que aves, entoando cantos de libertação, invadem o espaço aéreo e, metaforicamente, a mente do sujeito lírico, retomando a imagem da ave associada à imaginação poética. A vastidão da paisagem faz com que a voz poética deseje a infinita liberdade que vislumbra nos elementos da natureza. O sol tem lugar privilegiado nessa cena lúdica, derramando sobre todas as coisas uma luz radiante, multicolor e sugestiva: “À vossa cor sublime, sugestiva,/ onde há dedos de luz levemente a acenar,/ por invencível sugestão cativa,/ a alma das coisas sobe e flutua pelo ar (MACHADO, 1991, p. 24). Em comparação com a amplidão da paisagem natural, o sujeito lírico se depara com a sua condição pobre, pequena, dentro de uma sociedade que vigia e julga a todos, defendendo “bons costumes” de castidade e pureza quando, na verdade, é corrupta e hipócrita: “E que gozo sentir-me em plena liberdade,/ longe do jugo atroz dos homens e da ronda/ da velha Sociedade/ - a messalina hedionda/ que, da vida no eterno carnaval,/ se exhibe fantasiada de vestal” (*Ibidem*).

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



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021
DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

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

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

Acontece, assim, um desejo do sujeito lírico em sair de si mesmo, em um movimento de transmutação em um animal livre (um potro). Interessante notar que a voz poética feminina identifica os seus gestos humanos como já animalizados (humanizada lesma), resultado da imobilização social de um gênero: “E analisando então os meus movimentos/ indecisos e lentos,/ de humanizada lesma,/ toma-me a sensação de fugir de mim mesma,/ de meu ser tornar noutra,/ e sair, a correr, qual desenfreado potro,/ por estes campos/ escampos” (MACHADO, 1991, p. 25-26).

A voz poética explode em um lamento e um clamor contra a injustiça social a que as mulheres estão sujeitas, identificando a casa como uma terrível prisão (ergástulo), na qual tem as ideias agrilhoadas e aprisionado o corpo na inércia a que o submetem os preceitos sociais. Termina por maldizer a representação até então nula da mulher e se volta para o desejo por liberdade, de poder voar, como uma ave, acima das podridões terrenas, saciando-se de espaço e de luz.

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

Conforme apontamos anteriormente, a imaginação poética e a autoria feminina aparecem relacionadas, como podemos ver também no poema “Ser Mulher” (presente em *Cristais Partidos*) em que a voz poética identifica a subjetividade feminina à figura da águia. No poema, o animal está



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021
DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

ligado à mulher por imagens que remetem à espiritualidade e à liberdade (“alma pura e alada”; “altívola escalada”; “desejado surto”) estando a voz poética feminina, entretanto, presa aos pesados grilhões dos preceitos sociais. O último terceto de “Ser Mulher” denota a sensação de aprisionamento através da aliteração do fonema /p/ e da assonância das vogais fechadas /ê/ e /ô/ presentes mais fortemente nos dois últimos versos: “ficar na vida qual uma águia inerte, **presa/** nos **pesados grilhões dos preceitos sociais**” (MACHADO, 1991, p. 106). A referência que aparece no primeiro verso, “tantálica tristeza”, em relação à lenda grega de Tântalo que foi punido pelos deuses a uma fome e sede eternas, também constrói a ideia de um encarceramento individual e uma vontade jamais satisfeita, aproximando-se da imagem da águia imobilizada. Essas duas metáforas estão conectadas a uma subjetividade feminina que, apesar de propensa a grandes voos intelectuais e dotada de uma grande ânsia “para os gozos da vida”, encontra-se presa em uma fome incessante por liberdade. A escolha da ave, porém, parece abrir o poema para um horizonte de expectativas, uma vez que a águia por sua história de adaptação simboliza renovação e transformação na cultura ocidental.

Ao abordar a inferiorização da mulher em “Ânsia de Azul”, Gilka também tangencia o fato dela também estar hostilizada e adoecida, situação evidenciada pelo verso “num corpo exausto e abjeto” (MACHADO, 1991, p. 25), indo ao encontro da análise de Gilbert e Gubar (GILBERT E GUBAR, 2017, p.199-200) sobre os diferentes discursos sobre o feminino, como o psicanalítico e o histórico, na qual as autoras mostram como a misoginia e a imobilização social provocaram o adoecimento das mulheres. Desde Freud com o seu estudo sobre a histeria (palavra derivada de *hyster*, vocábulo grego para útero) que supunha que a doença “dos nervos” era causada pelo aparelho reprodutor feminino e não pela sistemática opressão das mulheres; os mecanismos sociais de cerceamento e tortura do século XIX levaram as mulheres a práticas que as faziam mal sob o pretexto de parecerem “belas” e “frágeis”, como a sufocante moda ocidental do espartilho e do hábito de beber grandes quantidades de vinagre para emagrecer. Além disso, conforme apontam Gilbert e Gubar (2017, p.201), formou-se no imaginário oitocentista, na Inglaterra e nos Estados Unidos, um culto à imagem da mulher de classe média apática e adoentada dos nervos e a mulher proletária infecciosa e doentia. No Brasil do mesmo século, poderíamos falar de uma cultura das imagens terríveis da sinhazinha branca fragilizada e da mulher não-branca escravizada e animalizada.



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021
DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

As pesquisadoras afirmam ainda que esses sistemas de controle do comportamento feminino tiveram, como efeito, a autoflagelação das mulheres cuja aparência doente era vista como virtuosa, e até louvável, ligada a ideias de pureza, modéstia e estética; culminando em doenças psicossomáticas, como a anorexia e a agorafobia (medo de espaços abertos e/ou públicos) com possíveis sintomas físicos como dores de cabeça e artrite reumática. É curioso pontuar, a partir dessa reflexão das autoras americanas, que no Romantismo e Simbolismo brasileiros a imagem da menina pálida, frágil, doente e quase moribunda é recorrente na obra de nossos poetas homens (podemos citar Álvares de Azevedo e Cruz e Sousa como exemplos prototípicos dessa preferência), dos quais Gilka Machado destoa fortemente, filiando-se, entretanto, a outros elementos da estética simbolista, como a musicalidade, a sugestão, as paisagens noturnas e imaginativas, e a recorrência a referências de outras artes na composição de sua proposta de um erotismo sensorial. A contrapartida da mulher frágil, a mulher-demônio – ou como diria Mirelle Doti-Orsini (1996) aquela “que eles chamavam fatal” – também surge nesses movimentos literários do século XIX (em especial nos do fim do século como o Simbolismo e o Decadentismo), configurando-se como o extremo de um estereótipo igualmente aprisionador e perigoso: “Ao mesmo tempo, no entanto, o desespero da mulher-monstro também é real, inegável e infeccioso. A tarantela louca da Rainha é completamente insalubre (...) as sapatilhas da Rainha, é tão adoecedor ser a Rainha que os calça, quanto a angélica Macária que os repudia” (GILBERT E GUBAR, 2017, p. 202-203).

Na obra de Gilka Machado, no entanto, parece haver a subversão da noção da “tarantela suicida da criatividade feminina” analisada nas escritoras do século XIX por Gilbert e Gubar, uma vez que a sua escrita propõe uma nova visão ou re-visão à literatura de autoria feminina. Em lugar do conflito entre criatividade e “feminilidade”, que é oferecido às escritoras por um constructo histórico-social patriarcal e formador de máscaras femininas extremas e opressoras (a mulher anjo do lar suicida versus a mulher fatal monstra-devoradora de homens e histérica), Gilka Machado parte de um imaginário sexista ocidental para, de dentro dele, fazer implodir essas facetas aprisionadoras como forma de exorcizar os fantasmas da “infecção na sentença” de que nos fala Gilbert e Gubar.

Esse fato fica destacado no poema “Lépida e Leve”, o qual apresenta outra imagem que recupera um episódio bíblico central do cristianismo que foi utilizado historicamente como discurso punitivo da mulher – a desobediência de Eva ao comer o fruto proibido do conhecimento. No



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021
DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

poema, a serpente, que remonta ao animal usado para tentar Eva, surge associado à língua e à própria poesia: “És tão mansa e tão macia,/ que teu nome a ti mesma acaricia,/ que teu nome por ti roça,/ flexuosamente,/ como rítmica serpente,/ que faz menos rudo,/ o vocábulo, ao seu contato de veludo” (MACHADO, 1991, p. 301). Entretanto, diferentemente do caso bíblico, a serpente de “Lépida e Leve” não é vista como demoníaca, mas é mansa e macia, e traz o conhecimento da criação à terra, sendo um réptil que não se arrasta, possui asas musicais e se configura como um “divino pecado”: “És o réptil que voa,/ o divino pecado/ que as asas musicais, às vezes, solta, à toa/ e que a Terra povoa e despovoa,/ quando é de seu agrado” (*Ibidem*). Esse aspecto parece ser evidenciado ainda na última estrofe do poema “Lépida e Leve”, em que se estabelece a ligação entre a faculdade poética e certa qualidade de compreensão do sentir, compartilhada pelas mulheres: “Amo-te as sugestões gloriosas e funestas,/ amo-te como todas as mulheres/ te amam, ó língua-lama, ó língua-resplendor,/ pela carne de som que à ideia emprestas/ e pelas frases mudas que proferes;/ nos silêncios de Amor!...” (*Ibidem*).

Não é à toa, pois, que esse poema esteja dentro de um livro intitulado “Meu Glorioso Pecado”, o qual traz a simbologia do ato de escrever da mulher como gesto de desobediência e de coragem dentro de uma sociedade, “a messalina hedionda” (MACHADO, 1991, p. 24), que a quer desolada, submissa e doente. Empunhar uma caneta é comer do fruto proibido da escrita, restrita ao Pai; escrever é sempre um feito bélico para homens, conforme aponta Gilbert e Gubar (GILBERT E GUBAR, 2017, p. 191-192), uma batalha contra seus antecessores paternos (como Shakespeare para Harold Bloom) e um pecado impensável para as mulheres. Gilka, porém, confronta a ideia de culpa, transformando-a em afronta – em gloriosa rebeldia – acionando as suas referências maternas na composição de uma genealogia da literatura produzida por mulheres no Brasil, como no poema “Ânsia de Azul”, que dedica a Francisca Júlia.

É importante ressaltar ainda que a imagem da “serpente alada”, utilizada no poema “Lépida e Leve”, aparece nas lendas judaicas para caracterizar a figura de Lilith, a primeira mulher de Adão, a qual, após ter fugido do jardim do Éden, teria voltado furtivamente sob a forma de uma serpente voadora e sussurrado a Eva o segredo do fruto proibido da Árvore Sagrada, que era o conhecimento do bem e do mal (SICUTERI, 1998, p. 15). Esse elemento também é retomado no poema quando a voz poética afirma que a língua seria como “o réptil que voa,/ o divino pecado,/ que as asas musicais, às vezes, solta, à toa” (MACHADO, 1991, p. 301).



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021
DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

A própria caracterização das imagens femininas na poesia de Gilka Machado associadas a fêmeas de animais parece caracterizar essa relação intrínseca com um ideal de mulher livre ligada à natureza que contrasta com a imagem que se construiu socialmente da mulher, como passiva e submissa, como: uma subjetividade feminina criadora “em surtos de ave estranha”, em “Lépida e Leve”: “Língua que me cativas, que me enleias/ os surtos de ave estranha” (*Ibidem*, p. 302) e a mulher-gata no cio, como em “Felina”: “minha serpente de frouxel, estranha/ com que interesse as volições te estudo!” e “Noturnos VIII”: “Sinto pelos no vento... É a volúpia que passa,/ flexuosa, a se roçar por sobre as cousas todas,/ como uma gata errando em seu eterno cio” (*Ibidem*, p. 86). Nesse âmbito, Lilith corresponde a uma visão anterior da mulher plena em “saliva e sangue” distante da Eva símbolo de culpa e submissão.

3. Inaugurando linhagens: do claustro da casa ao ofício de carregar bandeira

*Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
(PRADO, 1991, p. 20)*

Em 09 de outubro de 1975, o poeta Carlos Drummond de Andrade publica uma crônica no Jornal do Brasil chamando a atenção para o trabalho ainda inédito de uma eminente escritora. Os inéditos do material poético da autora lhe haviam sido repassados pelo crítico Affonso Romano de Sant’Anna para apreciação e lhe pareceram “fenomenais”, motivando-o a entrar em contato com um amigo da Editora Imago para que publicasse o livro. A causa de tanto alvoroço era o primeiro livro de Adélia Prado, *Bagagem*, publicado no ano seguinte, em 1976, cujo lançamento contou com a presença de figuras ilustres do meio literário da época, como Clarice Lispector, Nélida Piñon, Antônio Houaiss, Raquel Jardim, Alphonsus de Guimaraens Filho e o próprio Carlos Drummond de Andrade, entre outras personalidades políticas, como o ex-presidente da República Juscelino Kubistchek.

O poema de abertura de *Bagagem*, “Com Licença Poética”, evidencia o projeto estético da escritora de estabelecer um diálogo com a tradição literária ao mesmo tempo em que busca construir uma expressão autoral. O início do poema glosa o motivo poético de “Poema de Sete



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021
DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

Faces” de Carlos Drummond de Andrade, sendo um pastiche do mesmo, que consta no livro *Alguma poesia* de 1930, operando, porém, um deslocamento do olhar a partir do qual é construída a escrita do poema. Se no poema de Drummond existe uma autoficcionalização da figura do poeta Carlos, tido como desajustado ou *gauche*, revelando uma voz poética que assume as experiências de uma subjetividade masculina: “O homem atrás do bigode/ é sério, simples e forte./ Quase não conversa./ Tem poucos, raros amigos/ o homem atrás dos óculos e do bigode” (ANDRADE, 2013, p. 11); em “Com licença poética” (PRADO, 1979, p. 20) há a tematização da mulher enquanto escritora, desbravadora das letras, e a apresentação de uma voz poética feminina que se coloca com firmeza, refletindo sobre as suas ansiedades e alegrias, e se lançando em novos caminhos literários ao mesmo tempo em que recebe a bandeira do ofício da escrita das suas antecessoras para passá-la a diante.

Com licença poética

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não sou tão feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
-- dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.
(PRADO, 1979, p. 08)

Esse movimento de confrontar uma tradição literária dominada por homens, ainda que ironicamente peça “licença poética”, vai ao encontro do que Sandra Gilbert e Susan Gubar afirmam em relação ao trabalho das escritoras de terem de se debater com a difícil influência dos escritores homens predecessores que simbolizam uma autoridade que deve ser transposta (GILBERT E



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021

DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

GUBAR, 2017, p. 192-193). Isto ocorre, pois, durante muito tempo, o mundo das letras e a produção intelectual foi, de fato, um campo considerado exclusivamente para homens, sendo as mulheres escritoras vistas ora como anomalias, ora como exceções. O sentido dessa “licença” da escritora ao ocupar um espaço que antes lhe era vetado aparece nos quarto e quinto versos “Cargo muito pesado pra mulher, / esta espécie ainda envergonhada” e exprime a tarefa árdua e necessária de carregar a bandeira do ofício da escrita, apesar das ansiedades que a autoria feminina carrega.

Essa faceta é confirmada nos versos seguintes em que a voz poética afirma aceitar os subterfúgios ou condições que “me cabem”, ou seja que caberiam ao gênero feminino, como casar e parir filhos: “Não sou tão feia que não possa casar,/acho o Rio de Janeiro uma beleza e ora sim, ora não, creio em parto sem dor.” No próximo verso iniciado pela conjunção adversativa MAS é colocada uma oposição entre a visão de mulher, como casada e mãe, daquela que escreve: “Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina./ Inauguro linhagens, fundo reinos” O modo assertivo com que a primeira pessoa do singular é utilizada, juntamente com a mudança semântica dos verbos, mostra a diferença entre essas duas ideias femininas: de um lado verbos que denotam passividade através de uma subjetividade feminina que “aceita”, “acha” e “crê”; de outro lado verbos que indicam ação, tomada de decisão, através da escritora que “sente”, “escreve”, “cumpre”, “inaugura” e “funda”. O poema termina com uma irreverente reverência ao mestre mineiro com uma pitada de ironia, ao mesmo tempo em que finca definitivamente a bandeira da mulher escritora em solo poético, consolidando o espaço da autoria feminina: “Vai ser coxo na vida é maldição pra homem./ Mulher é desdobrável. Eu sou.”

Não por acaso *Bagagem* é publicado em 1976 no mesmo ano das discussões acaloradas acerca da urgência em se modificar as regras da Academia Brasileira de Letras para incluir escritoras no panteão dos autores nacionais imortalizados, acesso que era negado às mulheres até então. Segundo Michele Asmar Fanini em seu texto “As mulheres e a Academia Brasileira de Letras” (FANINI, 2010, p. 04), a ABL, entidade fundada em 1897, manteve-se indiferente à produção de autoria feminina até 1976, ano em que o Art. 17 do Regimento Interno, que até então restringia a eleição aos “brasileiros do sexo masculino”, é alterado, assegurando às mulheres a possibilidade de candidatura. No ano seguinte, Raquel de Queiroz é finalmente a primeira mulher a ocupar uma cadeira na Casa de Machado de Assis, após campanha discreta realizada por Manuel Bandeira, integrante do “silogeu maior” há duas décadas, através de um poema dedicado ao



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021
DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

cinquentenário da escritora chamado “Louvado para Rachel de Queiroz”, texto em que ressalta as suas qualidades como artista e como pessoa.

Além de “Com licença poética”, o ingresso da mulher na Academia também parece ser discutido no poema “A Catecúmena” (PRADO, 1979, p. 42), no qual os “doutores da Lei” decidem, em sua ávida fé, que poderiam considerar a “possibilidade de uma nova exegese deste texto”. A referência do poema a “este texto” dialoga com o estatuto do Regimento Interno da Academia Brasileira de Letras, remetendo ao fato da revisão da cláusula que proibia o ingresso de mulheres no instituto. O poema termina afirmando que “Assim eles fizeram./ Ela foi admitida; com reservas”. O sentido que essas ressalvas parecem ter é a compreensão latente de que a iniciação dessa “catecúmena” é envolta em estado de exceção e ainda não traduz plenamente a igualdade de representatividade e de direitos para as escritoras. Por esse motivo que a autoria feminina precisa inaugurar linhagens e fundar reinos na poesia de Adélia Prado, experimentando uma profusão criativa derivada do entendimento do longo percurso que precisou percorrer para estabelecer uma tradição, ou uma linhagem, como nos revela Gilbert e Gubar: “Já a escritora de hoje em dia, filha de tão poucas mães, sente que está ajudando a criar uma tradição viável que, por fim, está, definitivamente, emergindo (GILBERT E GUBAR, 2017, p. 195).

A necessidade de estabelecer essa “tradição viável” parece estar presente no poema chamado “Linhagem”, que consta no segundo livro de Adélia *O coração disparado* (1978), no qual a voz poética feminina afirma que a sua “árvore ginecológica” lhe transmitiu nobreza: “Minha árvore ginecológica/ me transmitiu fidalguias, gestos marmorizáveis” (PRADO, 2013, p. 07). A brincadeira com a palavra “marmorizáveis” que lembra “memorizáveis” implica uma ambiguidade (que se evidencia nos versos seguintes ao sinal gráfico de dois pontos) de perceber que a figura da mãe está presente na memória do sujeito lírico como a um só tempo imobilizada (pelo machismo) e memorável por sua capacidade de resiliência, uma história não-escrita: “meu pai, no dia do seu próprio casamento,/ largou a minha mãe sozinha e foi pro baile./ Minha mãe tinha um vestido só, mas/ que porte, que pernas, que meias de seda mereceu!” (PRADO, 2013, p. 07). Ao final do poema, a voz poética afirma que ela está transmitindo a gerações futuras o que a sua mãe e avós não puderam, pois morreram cedo de parto, sem discursar: “(...) até que eu,/ cuja mãe e avós morreram cedo,/ de parto, sem discursar,/ a transmitisse a meus futuros,/ enormemente admirada/ de uma dor tão alta,/ de uma dor tão funda,/ de uma dor tão bela” (*Ibidem*).



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021

DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

A sensação de uma ansiedade de autoria e de representação que seria transmitida pelas antecessoras, ou pelas “mães” predecessoras (tanto literárias quanto reais), conforme apontam Gibert e Gubar, está presente na poesia de Adélia e se faz sentir no poema “Atávica”, que pelo próprio título já demonstra algo que é comunicado sorrateiramente, como se fosse passado de mãe para filha, uma culpa misturada ao leite: “Minha mãe me dava o peito e eu escutava,/ o ouvido colado à fonte de seus suspiros: ‘Ó meu Deus, meu Jesus, misericórdia’/ Comia leite e culpa de estar alegre quando fico” (PRADO, 1979, p. 30). A voz poética parece inalar o desespero ou a infecção na sentença de que nos falam as críticas americanas na procura por uma linhagem matrilinear. Segundo aponta Maira Carmo Marquez em seu texto sobre a poesia de *Bagagem* (MARQUEZ, 2012, p. 50), a obra de Adélia parece tentar reconstituir a colcha de retalhos da memória materna, cultivada no cotidiano das relações familiares mais simples e fundamentais, aproximando-se, paradoxalmente, do que a pesquisadora norte-americana Rita Felski afirma em seu texto “Literature after feminism” (FELSKI, 2003, p. 80-81) acerca das *home girls* e uma tradição caseira (*home tradition*) de transmissão oral das experiências e histórias de mãe para filha. É nesse sentido que no poema “Atávica”, a imagem da mãe suscita no sujeito poético sentimentos simultâneos de conforto e angústia, refúgio e solidão.

Conforme aponta Maira Marquez, a escolha pela simplicidade ao olhar o mundo através dos olhos do povo, reflete a construção de uma voz poética que tem nas memórias da vida cotidiana o cerne da sua experiência enquanto sujeito: “Os desejos e sentimentos mais complexos, a mística e o mistério são colocados no chão do cotidiano, dando-lhe uma nova luz” (MARQUEZ, 2012, p. 50). É interessante notar, segundo ressalta a pesquisadora, que os manuscritos dos poemas de *Bagagem*, incluindo “Com licença poética”, se encontram misturados a outros escritos de listas de compra, sujos de sangue e poeira, anotados às vezes em folhetos de propaganda de armazém; o que denota o aspecto de imbricação da vida literária com a vida comum, sendo esta a maior fonte de material poético para a autora (*Ibidem*, p. 30). Essa concepção parece ser ratificada no segundo poema de *Bagagem*, “Grande desejo”, no qual a voz poética afirma que não é mulher da nobreza, mas mulher do povo, mãe de filhos.

Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia
Sou mulher do povo, mãe de filhos, Adélia.
Faço comida e como.



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021
DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

Aos domingos bato o osso no prato e chamo o cachorro
E atiro os restos.
Quando dói, grito ai,
Quando é bom, fico bruta,
As sensibilidades sem governo.
Mas tenho meus prantos,
Claridades atrás do meu estômago humilde
E fortíssima voz pra cânticos de festa.
Quando escrever o livro com o meu nome
E o nome que eu vou pôr nele, vou com ele a uma igreja,
A uma lápide, a um descampado,
Para chorar, chorar, e chorar
Requintada e esquisita como uma dama.
(PRADO, 1979, p.21)

Esse parece ser o sentido da “mulher desdobrável” evocada em “Com Licença poética”, de uma figura feminina que é escritora e também uma mulher simples, que faz comida e “bate o osso no prato” aos domingos. O despojamento da linguagem e a busca pelo essencial no sentido de se desprender daquilo que a sociedade prevê como sucesso ou requinte, sendo o “dama” ao final do poema uma espécie de amálgama da experiência dúbia de “escrever o livro com o meu nome”: a um só tempo o orgulho de merecer aquele reconhecimento, mas que já vem carregado de um sentido de exaltação problemático como se o ato de escrever e publicar um livro fosse restrito a poucas mulheres (e de fato o é por uma série de questões, inclusive financeiras), e “escrever o livro com o meu nome/ e o nome que eu vou pôr nele” traduz uma inquietação dessa voz poética dividida entre si e uma outra que surge com “o nome no livro”, a dama.

Outro trecho desse poema que é mister ressaltar é a passagem: “Quando dói, grito ai,/Quando é bom, fico bruta,/As sensibilidades sem governo” que denota outro aspecto da poesia adeliana que vamos analisar, que são as figurações femininas identificadas com dois arquétipos femininos, Eva e Lilith. Segundo a pesquisadora Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento (2011) em seu texto “As representações femininas na poesia de Adélia Prado”, ao investigarmos a sua poesia de Adélia Prado, podemos nos deparar com um sujeito lírico feminino que percorre a sua obra e que se utiliza das situações do cotidiano para expor e questionar o papel social, histórico e cultural da mulher, não só na realidade brasileira, mas também no imaginário ocidental: “calcadas pelos preceitos judaico-cristãos, cujos mitos introjeta: a mulher subserviente ao homem, a Eva, e a mulher transgressora, a Lilith.” (NASCIMENTO, 2011, p. 01).



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021
DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

A autora ressalta que a imagem mítica de Eva, que foi moldada em um inconsciente coletivo a partir da leitura bíblica, a reproduz como mulher submissa e detentora da grande culpa do pecado original, sendo responsável pela expulsão do paraíso: “Multiplicarei grandemente a dor da tua concepção; em dor darás à luz filhos e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará” (ALMEIDA, 2014, n.p.), sendo esses sentimentos de culpa e resignação transmitidos às mulheres por uma cultura ocidental de base cristã. Já Lilith é a imagem de mulher transgressora que escolheu sair do paraíso e não se submeteu ao domínio (inclusive sexual) de Adão. No trecho destacado neste parágrafo do poema “Grande desejo” vemos que a mulher descrita é espontânea e responde com verdade aos seus impulsos: ela grita quando sente dor e se entrega quando sente prazer ou fica “bruta quando é bom” – uma imagem de mulher mais identificada com Lilith plena “em sangue e saliva” do que com a submissa Eva. O uso do adjetivo “bruta” para designar o estado de êxtase do encontro amoroso, onde as sensibilidades ficam “sem governo” já denota essa identificação com um perfil de mulher que destoa da projeção social feminina e que mostra o desejo por uma liberdade de libido, de escrita e de vida, e que podemos pensar como o “grande desejo” expresso pelo título do poema.

O poema que abre *Bagagem*, “Com licença poética” já discute de antemão as figurações femininas bíblicas que vão percorrer os textos do livro. Logo no início do poema, a voz poética afirma que “um anjo esbelto” anuncia a tarefa: “vai carregar bandeira”. Essa referência faz lembrar a anunciação a Maria de que seria a mãe de Jesus, o filho de Deus, mas também remete, como afirma a estudiosa Michelle do Nascimento, à punição de Eva pelo pecado de experimentar do fruto proibido e o consequente sentimento de culpa do feminino, expresso pelo verso que diz “esta espécie ainda envergonhada”. Ainda no mesmo poema, quando a voz poética diz “aceito os subterfúgios que me cabem”, ela fala sobre o casamento e faz menção ao parto sem dor: “ora sim, ora não, creio no parto sem dor”. Essas duas colocações remetem diretamente à passagem supracitada da Bíblia em que a punição de Eva a condena a dar à luz com dor e submeter a si e o seu desejo ao marido. Assim, em “Com licença poética”, quando a voz poética afirma que cumpre a sina, essa afirmação contém uma ambiguidade: ao mesmo tempo cumpre a missão como escritora e como mulher. Ao final do poema nos dois versos: “Vai ser coxo na vida é maldição pra homem. Mulher é desdobrável. Eu sou” (PRADO, 1979, p. 20) é operada uma inversão da culpa original: agora é o homem que carrega a maldição de ser “coxo” ou “errado”, a mulher, sendo desdobrável,



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021
DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

múltipla, se desenrola do novelo dos estereótipos e está sempre em transformação, em mutação, uma subjetividade em contínuo processo de construção de si. Essa inquietação em relação a uma culpa feminina imposta por um constructo patriarcal está mais fortemente expressa no poema “A filha da antiga Lei” em que a voz poética deseja retornar para o ventre materno para fugir dos olhos vigilantes e punitivos de Deus, presente no livro *Terra de Santa Cruz* (1981).

Deus não me dá sossego.
É meu agulhão.
Morde meu calcanhar como serpente,
faz-se verbo, carne, caco de vidro,
pedra contra a qual sangra a minha cabeça.
Eu não tenho descanso neste amor.
Eu não posso dormir sob a luz do Seu olho que me fixa.

Quero de novo o ventre de minha mãe,
sua mão espalmada contra o umbigo estufado, me escondendo de Deus.
(PRADO, 1980, p. 42)

O Deus que aparece no poema, mais identificado com a divindade criadora e colérica do primeiro testamento pela utilização das expressões “serpente”, “fez-se verbo, carne”, parece perseguir e maltratar essa filha da lei antiga que não tem sossego – Deus é seu pai e seu agulhão. Ela anseia, então, pelo ventre de uma mãe que a esconda e a defenda do olhar fixo paterno que a julga e a castiga. Diferentemente dessa visão do feminino subjugado, também aparece na poesia adeliã a mulher transgressora, Lilith, detentora do desejo e da vontade. Ao contrário de Eva, Lilith não sofre nenhuma punição, ela escolhe viver no mundo interdito e nas sombras, por isso geralmente é representada por elementos que remetem às trevas ou à magia. Ela é a figura feminina que ignora a punição divina e as regras morais, buscando o prazer. Esse arquétipo lilithiano está presente no poema “Moça na sua cama”, publicado inicialmente em *O coração disparado* (1978), no qual a moça, apresentada no poema, parece disfrutar de uma liberdade sexual sem culpa, abordando-se temáticas relacionadas à sexualidade feminina consideradas tabus, como a masturbação e a relação sexual com vários parceiros.

Papai tosse, dando aviso de si,
vem examinar as tramelas, uma a uma.
A cumeeira da casa é de peroba do campo,
posso dormir sossegada. Mamãe vem me cobrir,



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021
DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

tomo a bênção e fujo atrás dos homens,
me contendo por usura, fazendo render o bom.
Se me tocar, desencadeio as chusmas,
os peixinhos cardumes.
Os topázios me ardem onde mamãe sabe,
por isso ela me diz com ciúmes:
dorme logo, que é tarde.
Sim, mamãe, já vou:
passear na praça sem ninguém me ralhar.
Adeus, que me cuido, vou campear nos becos,
moa de moços no bar, violão e olhos
difíceis de sair de mim.
Quando esta nossa cidade ressonar em neblina,
os moços marianos vão me esperar na matriz.
O céu é aqui, mamãe.
Que bom não ser livro inspirado
o catecismo da doutrina cristã,
posso adiar meus escrúpulos
e cavalgar no torpor
dos monsenhores podados.
Posso sofrer amanhã
a linda nódoa de vinho
das flores murchas no chão.
As fábricas têm os seus pátios,
os muros tem seu atrás.
No quartel são gentis comigo.
Não quero chá, minha mãe,
quero a mão do frei Crisóstomo
me unguindo com óleo santo.
Da vida quero a paixão.
E quero escravos, sou lassa.
Com amor de zanga e momo
quero minha cama de catre,
o santo anjo do Senhor,
meu zeloso guardador.
Mas descansa, que ele é eunuco, mamãe.
(PRADO, 2013, p. 85-86)

No cenário de cidade pequena do interior, onde se passeia em praças e os jovens realizam encontros furtivos em becos ou atrás de muros, há uma recusa dos preceitos cristãos e sociais que pregam uma castidade e pretensa “pureza” femininas, pelo contrário, podemos vislumbrar um perfil feminino em pleno controle de sua sexualidade: “Adeus, que me cuido, vou campear nos becos”. Podemos identificar um ideal de mulher identificado com Lilith envolta “em saliva e sangue”, destituída dos vernizes de gênero hipócritas da sociedade, revelando uma mulher desejanste e uma



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021
DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

sexualidade plena sem moralidades que reivindica a mesma liberdade sexual atribuída ao outro sexo.

4. Considerações finais

Gilka Machado e Adélia Prado nos oferecem uma poesia que parte de uma tensão inerente às dificuldades do processo de revisão do olhar do homem sobre a mulher e da autocriação ficcional das imagens femininas, por tanto tempo aprisionadas em estereótipos extremos, entre anjo do lar submisso e monstro devorador de homens. Na obra giliana, bem como na adeliana, a ansiedade de autoria se traduz no desejo de criação de uma nova representação para as mulheres, sendo a desconfiança e o ressentimento não mais dúvidas de uma voz poética feminina em relação a si mesma ou de seu trabalho como escritora, mas em relação à sociedade machista que cerceia o livre exercício reflexivo e criativo das mulheres, esperando delas determinados padrões de comportamento e atitude. Para expressar esse gesto de questionamento são utilizadas figurações femininas que remetem a uma ancestralidade da mulher, como Eva e Lilith, arquétipos que abordam o problema de uma culpa original e de uma punição de submissão atribuídas às mulheres por uma visão religiosa que foi sistematicamente repassada à socialização das mesmas historicamente e que fragiliza a própria construção de sua subjetividade.

Para isso, recriam o mito de Lilith, a primeira mulher e signo materno, uma imagem transgressora de mulher que se rebela contra a opressão de Adão e a tirania divina, procurando reconstruir simbolicamente uma linhagem matrilinear livre de uma culpa existencial e em busca de uma liberdade sexual plena, livre de julgamentos e moralidades. Gilka Machado realiza essa recuperação através da identificação de suas figuras femininas com a fêmea, que pode ser lida como manifestação da libido feminina, enquanto que, em Adélia Prado, há a construção de um ideal de mulher emancipada das convenções sociais, em situações cotidianas que revelam a sua autonomia e busca por igualdade de relações. Segundo nos elucidam Norma Telles em seu texto “Autor+a” (TELLES, 1992, p. 48), as escritoras procuraram construir imperativos de revisão linguística que envolvessem todo o processo de simbolização verbal que, durante séculos, subordinou as mulheres. Assim, podemos entender a poesia de Gilka Machado e Adélia Prado como um esforço de se criar um novo “alfabeto” para se falar sobre o feminino fora do que Telles chama de *sermo paterno*,



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021
DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

procurando transformá-lo em uma tentativa de “estabelecer uma ancestralidade alternativa, associada a uma linguagem oculta. Para sanar, entre outros, o problema da exclusão da mulher da educação formal” (*Ibidem*). Com isso, procura-se superar a “sentença masculina” através de uma nova linguagem instaurada pela autoria feminina que busca superar as ansiedades de escrita e de representação colocadas por um constructo histórico-social desfavorável e falocêntrico. Essa vontade de autoconhecimento para as mulheres é o fundamento da busca por uma geografia psíquica completamente nova a ser explorada, à procura de linguagem e imagens para representar essa consciência que ressurgiu. Assim, através da quebra dos cristais-espelhos aprisionantes do feminino em Gilka Machado e do hasteamento definitivo da bandeira da autoria feminina em Adélia Prado é empreendida pelas autoras a construção de uma tradição de escrita, na qual as mulheres pudessem, enfim, se mirar.

Referências

- ALMEIDA, João Ferreira de (Tradutor). **Gênesis II, 22-25**. 2014. In: Sociedade Bíblica do Brasil. Disponível em: <<http://sbb.org.br>> Acesso em 09 de janeiro de 2018 às 12:20.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille. **A mulher que eles chamavam fatal**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- FANINI, Michele Asmar. As mulheres e a Academia Brasileira de Letras. In: **Revista História da USP**, vol.29, n°1, 2010.
- FELSKI, Rita. Authors. In: **Literature after feminism**. London and Chicago: The University of Chicago Press, 2003, p. 57-93.
- GILBERT, Sandra & GUBAR, Susan. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. In: BRANDÃO, Izabel et al (orgs.). **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017, p. 188-210.
- GOTLIB, Nádia Battella. Com Gilka Machado, Eros pede a palavra. In: **Labrys. Etudes Feministes./Estudos feministas**. Org. Norma Telles. Jan. Junho/2016. “Cartografias e rupturas: mulheres na arte/Cartographies et ruptures: les femmes dans les arts. Disponível em: <www.labrys.net.br/labrys29/arte/nadia.htm> Acesso em 10 de janeiro de 2018 às 20h.
- MACHADO, GILKA. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial: FUNARJ, 1991.



ISSN: 1981-0601
v. 13, n. 2 (2020)



Recebido em: 29-11-2020 Aprovado em: 20-12-2020 Publicado em: 31-01-2021
DOI: <https://doi.org/10.18554/it.v13i2.4045>

MARQUEZ, Maira Carmo. **A poesia de Bagagem**. Dissertação de mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, 2012.

MELO, Hildete Pereira de; MARQUES, Teresa Cristina de Novaes. Verbetes “Partido Republicano Feminino”. In: **Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC)** da Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas. 2000. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeirarepublica/PARTIDO%20REPUBLICANO%20FEMININO.pdf>> Acesso em 12 de janeiro de 2018 às 20h.

NASCIMENTO, Michelle Vasconcelos Oliveira do. As representações femininas na poesia de Adélia Prado. In: **XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética**, 2011.

OITICICA, José. Gilka da Costa M. Machado – Crystaes Partidos. In: *Chronica Literaria*, **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 23 de fevereiro de 1916, p. 02.

PRADO, Adélia Prado. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. **O coração disparado**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. **Terra de Santa Cruz**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1980.

SICUTERI, Roberto. **Lilith** – a lua negra. Tradução de Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1998.

SOUZA, Leal de. **A mulher na poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1918.

TAVARES, Luís de Barreiros. **Evocação de Sappho**. 2017. Disponível em: <<https://revistacaliban.net/evoca%C3%A7%C3%A3o-de-sappho-safo-de-lesbos-8e846b87ebc1>> Acesso em: 13 de janeiro de 2018 às 02:43.

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

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

_____. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM Editora, 2012.