

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Simone Teodoro Sobrinho

**UM CORPO ESTRANHO NA LITERATURA BRASILEIRA: a Modernidade da
Lírica de Gilka Machado**

Belo Horizonte
2022

Simone Teodoro Sobrinho

**UM CORPO ESTRANHO NA LITERATURA BRASILEIRA: a Modernidade da
Lírica de Gilka Machado**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de doutora em Letras, Literatura Brasileira.
Área de Concentração: Literatura Brasileira.
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural (LHMC).

Orientadora: Prof^a Dr^a. Constância Lima Duarte.

Belo Horizonte
2022

Sobrinho, Simone Teodoro.
M149.Ys-c Um corpo estranho na literatura brasileira [manuscrito] : a modernidade da lírica de Gilka Machado / Simone Teodoro Sobrinho. – 2022.
209 f., enc. : il., p&b.
Orientadora: Constância Lima Duarte.
Área de concentração: Literatura Brasileira.
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 199-209.

1. Machado, Gilka, 1893-1980 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Feminismo e literatura – Teses. 3. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 4. Intertextualidade – Teses. 5. Simbolismo (Literatura) – Teses. I. Duarte, Constância Lima. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.13



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *UM CORPO ESTRANHO NA LITERATURA BRASILEIRA: a modernidade da lírica de Gilka Machado*, de autoria da Doutoranda SIMONE TEODORO SOBRINHO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Constância Lima Duarte - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Cláudia Campos Soares - FALE/UFMG

Profa. Dra. Cláudia Cristina Maia - CEFET/MG

Profa. Dra. Kelen Benfenatti Paiva - IF Sudeste MG

Profa. Dra. Nádia Battella Gotlib - USP

Belo Horizonte, 29 de abril de 2022



Documento assinado eletronicamente por **Kelen Benfenatti Paiva, Usuário Externo**, em 01/05/2022, às 10:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Constancia Lima Duarte, Professora do Magistério Superior**, em 02/05/2022, às 10:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Claudia Campos Soares, Professora do Magistério Superior**, em 02/05/2022, às 13:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Claudia Cristina Maia, Usuário Externo**, em 03/05/2022, às 12:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 04/05/2022, às 09:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Nádia Battella Gotlib, Usuária Externa**, em 04/05/2022, às 16:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1402370** e o código CRC **B4155B86**.

Referência: Processo nº 23072.219579/2022-58

SEI nº 1402370

DEDICATÓRIA

À Bruma, minha casa, com amor.

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, ao Orixá Exu, pela abertura dos caminhos.

Ao Orixá Oxóssi, por me ensinar, todos os dias, a conquistar reinos com poucos recursos.

À mãe, pelas histórias extraídas de livros sem capa, nas noites da minha infância.

Ao pai (*in memoriam*), pelos livros que pedia aos outros para me presentear e pela frase profetizada tantas vezes: “Minha filha vai ser doutora!”.

À Bruma Ilarraz, minha noiva, por ter acompanhado com amor, apoio e compreensão todo o processo de escrita desta tese.

À professora Constância Duarte, que me orienta desde o mestrado, pela confiança e motivação durante esses anos de pós-graduação.

À professora Kellen Benfenatti Paiva e ao professor Sérgio Alcides, pelas críticas e sugestões apresentadas no exame de qualificação.

Às professoras Jussara Santos, Ênia Lúcia Perdigão Romano e ao professor Heli Sabino de Oliveira, que acompanham minha trajetória escolar desde o Ensino Fundamental.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários.

Aos meus amigos.

Ao meu cachorro Tarkoviski, pelo olhar afetuoso e pela companhia de sempre.

*Eu não me vejo na palavra
fêmea, alvo de caça
conformada vítima
Prefiro queimar o mapa
traçar de novo a estrada
ver cores nas cinzas e a vida reinventar.*

Francisco, *El Hombre*

RESUMO

Nesta tese busco aprofundar alguns aspectos da Modernidade da Lírica de Gilka Machado a partir dos traços: “sensualismo”, “simbolismo”, “anarquismo romântico”, “sentimento amoroso *em* feminino”, “desdobramento do eu em máscaras” e “volúpia-angústia”. A partir dessas noções, relacionadas a conceitos que tentaram caracterizar a atitude literária na Modernidade (a negatividade, a desrealização, a transcendência vazia e a verdade das máscaras), discuto as dinâmicas desta atitude em sua poética. Para isso, analiso os poemas “Falando à Lua” e “Beijo”, aos quais chamo de poesia de estreia, bem como resgato dois pequenos contos “O Poeta e a Dor” e “Tempestades”, incluídos também no rol dos primeiros escritos. Aprofundo e relaciono “anarquismo romântico”, “simbolismo”, “sentimento amoroso em feminino” e diálogos intertextuais, como fundamento analítico para estudo dos poemas “Cabelos Negros”, “Aranhol Verde”, “Símbolos”, “Quem és tu”, “Meu amor”, “Ânsia de Azul”, “Ao som de um sino” e “Esfolhada”; e, por fim, discuto o jogo de máscaras nas relações entre: sinceridade e representação (poemas: “Possas eu da palavra os agrestes sons” e “Comigo Mesma”), biografia e automodelamento poético (resgatando dados de sua biografia) e a representação das múltiplas personas femininas (poemas: “A ausência tua”, “Nesta ausência que me excita” e “Sensual”).

Palavras-Chave: Lírica Moderna; Poesia Brasileira; Simbolismo; Literatura Feminista; Intertextualidade.

ABSTRACT

In this thesis I seek to delve into some aspects of the modernity of Gilka Machado's lyricism based on the traits: "sensualism", "symbolism", "romantic anarchism", "feminine loving feeling", "unfolding the self in masks" and "voluptuousness-Anguish". Based on these notions, related to concepts that tried to characterize the literary attitude in modernity (negativity, derealization, empty transcendence and the truth of masks), I discuss the dynamics of this attitude in his poetics. For this, I analyze the poems "Falandu à lua" and "Beijo", which I call debut poetry, as well as rescue two short stories "O Poeta e a Dor" and "Tempestades", also included in the list of the first writings. I deepen and relate "romantic anarchism", "symbolism", "feminine feeling of love" and intertextual dialogues, as an analytical basis for the study of the poems "Cabelos Negros", "Aranhol Verde", "Símbolos", "Quem és tu", "Meu amor", "Ansia de Azul", "Ao Som de um Sino" and "Esfalhada"; and, finally, I discuss the switching of masks in the relations between: sincerity and representation (poems: "Possu eu da Palavra os Agreste Sons" and "Comigo Mesma"), biography and poetic self-modeling (rescuing data from his biography) and the representation of the multiple female personas (poems: "A ausência tua", "Nesta ausência que me excita" and "Sensual").

Keywords: Modern Poetry; Brazilian Poetry; Symbolism; Feminist Literature; Intertextuality

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figuras

- Figura 1: Resenha de “Mulher Nua”. Dor e desengano predominam na obra, segundo o crítico - 19
- Figura 2: Gilka Machado e seu marido Rodolfo Machado - 26
- Figura 3: Abertura do primeiro Concurso Literário para Moças do Jornal *A Imprensa* - 27
- Figura 4: Trecho de um romance de Gilka Machado - 51
- Figura 5: “O poeta e a Dor”, menção honrosa no Concurso de Contos da *Gazeta*, em 1907 - 54
- Figura 6: O conto “Tempestades”, publicado na *Gazeta* das crianças sob pseudônimo de Rosa de Surubiú - 57
- Figura 7: Abertura da terceira edição do Concurso Príncipe dos Poetas - 67
- Figura 8: Gilka, um dos poucos nomes femininos na lista de concorrentes - 68
- Figura 9: Declaração de voto em Gilka Machado - 69
- Figura 10: Apuração final: Gilka Machado em melhor colocação que poetas consagrados atualmente - 70
- Figura 11: Território Selvagem: Gilka Machado, a única mulher entre os que mais receberam votos 70
- Figura 12: Queluz de Minas anuncia a ilustre visita - 72
- Figura 13: A excelsa poetisa Gilka Machado honra Queluz com sua visita - 72
- Figura 14: Campanha da Revista *O Malho* para levar as mulheres à Academia de Letras - 74
- Figura 15: Campanha *O Malho*: Gilka Machado e as escritoras de seu tempo - 75
- Figura 16: A conferência *A Revelação dos Perfumes* em Jornal do início do século XX - 92
- Figura 17: Gilka Machado apresentando a conferência *A Poesia dos Sentidos* - 95
- Figura 18: Divulgação de uma das conferências de Gilka Machado - 101
- Figura 19: Poema de leitor dedicado a Gilka Machado -156
- Figura 20: Gilka Machado após leitura pública dos originais de *Mulher Nua* - 166
- Figura 21: “Falando à Lua”, primeiro lugar do Concurso Literário para Moças da *Imprensa* - 175
- Figura 22: “Beijo”, segundo lugar do Concurso Literário para Moças da *Imprensa* - 176
- Figura 23: Gilka Machado vendo o resultado final do concurso - 182
- Figura 24: Gilka Machado na redação de *Brasil Feminino* - 182
- Figura 25: Chamada para premiação de Gilka Machado - 184
- Figura 26: Apuração final do concurso - 184
- Figura 27: Mãe e filha de Gilka Machado seguram sua fotografia - 185
- Figura 28: Nova Safo - 193
- Figura 29: Gilka Machado vista por Taba - 199

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – Sobre a poesia de estreia	
1.1-“Modernamente dominada por uma espiritualidade denunciadora, suave e melancólica”.....	17
1.2-Um concurso, dois poemas.....	25
1.4-“O Poeta e a Dor”, “Tempestades”.....	50
CAPÍTULO 2 – Anarquismo Romântico ou o sentimento <i>em</i> feminino	
2.1-Território Selvagem.....	60
2.2-Gilka Machado leitora de Baudelaire.....	83
2.3-Gilka Machado e os primeiros baudelairianos.....	110
2.4-Gilka Machado e a rasura no Simbolismo.....	132
2.4.1-Evasão.....	133
2.4.2-Vocabulário litúrgico/crepúsculo/outono.....	143
CAPÍTULO 3 – Poeta à Safo: as máscaras modernas entre a volúpia-angústia e a culpa	
3.1-Máscaras ou personas.....	155
3.2-A face amarga de Eros.....	186
3.3-A mulher moderna cindida entre o prazer e a culpa.....	194
CONSIDERAÇÕES FINAIS	
A mulher inapreensível	197
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E ELETRÔNICAS	199

INTRODUÇÃO

*Quero a arte livre em sua contextura
que na arte, embora pecadora a ideia
deve julgada ser como Frinéia
na pureza triunfal da formosura*

*("Possas eu da frase os agrestes sons"-
Gilka Machado)*

Introdução

Esta tese nasceu de um espanto. O ano era 2010. Eu havia concluído minha graduação em Letras há cinco anos, durante os quais lecionei Literatura Brasileira para crianças e jovens da rede pública, nos municípios de Belo Horizonte e Betim. Acabava de ingressar em outro órgão público e, por isso, optei por não ser mais professora. Neste novo cargo assumi a coordenação do setor educativo de uma biblioteca pública da cidade de Belo Horizonte, onde eram realizadas atividades de mediação de leitura. Quando planejava uma delas (um sarau de poesia erótica), em uma pesquisa para aprofundamento do tema, me deparei com o nome de Gilka Machado (1893-1980).

Fiquei surpresa. Afinal, como nunca tinha ouvido falar dela até então? Minha infância e juventude sempre estiveram cercadas por livros e poesia. Na adolescência foram três anos de Ensino Médio, estudando estilos de época relacionados à história da Literatura Brasileira, período em que me tornei leitora de Cecília Meireles, única poeta que figurava nos livros didáticos, em meio a muitos nomes masculinos. E, após isso, mais quatro anos de graduação em letras, sem nenhuma notícia da autora carioca. Como se não bastasse, nos anos que lecionei, nunca vi seu nome escrito em nenhum livro didático de literatura, nem sequer uma nota.

Sim, nomes são esquecidos, diversos escritores se tornam irrelevantes e deixam de ser lembrados, mas Gilka Machado não era qualquer escritora. Como era possível que uma poeta que já fora considerada a “Maior Poetisa do Brasil” fosse apagada desta forma?

Sua trajetória foi a de um cometa cujo brilho causou temor e seu impacto foi tremendo para sua época. Nasceu no Rio de Janeiro no seio de uma família de artistas. Desde muito jovem já escrevia pequenos contos que enviava para jornais e revistas, como *O Tico-Tico* e *Gazeta de Notícias*. Este último tinha uma sessão dedicada à juventude, chamada “Gazeta das Crianças” que, em 1907, promoveu um concurso de pequenas narrativas. Gilka Machado tinha 14 anos. Não foi vencedora, mas recebeu uma das menções honrosas pelo conto “O Poeta e a Dor”. Gostava também de participar de decifrações, respondendo às charadas que eram propostas pelo periódico.

Sua estreia na poesia aconteceu aos 18 anos. Foi em 1911, quando o jornal *A Imprensa* lançou seu primeiro Concurso Literário para Moças, que buscava revelar talentos entre suas leitoras. Foram dois prêmios para poesia e dois para prosa. Gilka fez as inscrições de dois poemas, “Falando à Lua”, com o pseudônimo “Pytonissa do Luar”, e “Beijo”, usando o nome de batismo. Foi vitoriosa com ambos. A comissão responsável pelo concurso decidiu então abrir outra vaga para premiação dos segundos lugares. O resultado final ficou assim: Gilka Machado, a Pytonissa, em primeiro, e Gilka, ela mesma, em segundo. O prêmio extra de segundo lugar ficou com Adahil Beatriz de Sousa, pelo poema “Ignotus”. Na prosa venceram Judith de Barros Macedo, em primeiro lugar, e na segunda colocação, Maria da Conceição e Eugênia Dória.

Seu primeiro livro, *Cristais Partidos*, viria a lume quatro anos mais tarde, em 1915. Enquanto isso colaborava em revistas, como *A faceira* e atuava como oradora oficial do Partido Republicano Feminino, organização política cuja pauta mais importante era a luta para que as mulheres tivessem o direito de votar. Os *Cristais Partidos* preservavam muito dos formatos e tonalidades tradicionais de poesia, mas foram pioneiramente revolucionários nos temas: o desejo erótico sentido por um corpo de mulher e os questionamentos sobre a condição existencial feminina sob a mão pesada do patriarcado foram os que mais causaram polêmica. Os progressistas vibraram e os conservadores reagiram furiosamente.

Gilka Machado obteve fama instantânea, nacionalmente. Outros trabalhos vieram: *Estados de Alma*, em 1917, *Mulher Nua*, em 1922, *Meu Glorioso Pecado*, em 1928, e *Sublimação*, em 1938. E, enquanto publicava e causava estrondo no meio intelectual brasileiro, participava de saraus, dava conferências, escrevia em jornais de vários estados do país, textos de gêneros diversos, entre os quais, contos, prosa feminista, trechos de romances, poemas e, até mesmo, resenhas.

Em 1923, com a morte do marido, o também poeta Rodolfo Machado, precisou trabalhar como assalariada para garantir o sustento dos dois filhos, Eros Volússia, que mais tarde se tornaria umas das mais importantes bailarinas brasileiras, e Helios Machado. A esta altura já sentia os baques da parcela maldosa da crítica, que não poupava crueldade quando a atacava. Os comentários mordazes e as fofocas não se restringiam aos livros: os moralistas ora questionavam sua reputação, ora inventavam histórias depreciativas sobre sua família e ainda a

acusavam de estar desviando as moças do “bom caminho” com seus poemas “despudorados”.

Aos poucos ela foi se recolhendo. O ritmo das publicações também foi diminuindo: de 1915 a 1917 chegou a publicar um livro por ano (respectivamente: *Cristais Partidos*, a conferência *A Revelação dos Perfumes*, em formato de plaquete, e *Estados de Alma*). Após isso, demorou cinco anos para apresentar outro volume, *Mulher Nua*, em 1922, e mais seis para o penúltimo, *Meu Glorioso Pecado*. O intervalo entre este e *Sublimação* é de dez anos.

Apesar do recolhimento, em 1933 foi agraciada com o título de “A Maior Poetisa do Brasil”, a partir de um plebiscito realizado entre intelectuais e promovido pela Revista *O Malho*, importante veículo de informação e cultura da época. Além disso, concorreu, tanto na edição de 1924, quanto na de 1937, no Concurso Príncipe dos Poetas, o mesmo que, em 1918, havia consagrado Olavo Bilac com o título. Ela não venceu em nenhuma das duas vezes, mas, nas apurações finais é possível ver seu nome em melhores colocações que poetas homens hoje consagrados, como Manuel Bandeira e Jorge de Lima. Por isso meu espanto ao constatar que em meu percurso de aluna e professora Gilka Machado foi uma desconhecida, não só minha, mas da maioria dos leitores que não puderam acessá-la através dos meios usuais.

A despeito de nos últimos anos estar havendo uma movimentação crítica em torno de sua obra, com o surgimento de artigos acadêmicos, dissertações de mestrado e notícias em websites, ela permanece quase esquecida e ainda continua excluída de nosso cânone. Ou seja, apesar do esforço atual da crítica para lhe fazer justiça, ela é mantida no rol de escritoras “anarquivadas” (DUARTE, 2009) da história da literatura brasileira. Por quê? Um caminho bastante percorrido pela crítica atual para buscar respostas para este questionamento é a análise das etapas de sua fortuna crítica, a qual, conforme a pesquisadora Cristina Ferreira-Pinto (2000, p.5) é composta por resenhas, artigos de jornais, ensaios, dicionários e manuais de literatura, cujos registros estão divididos em fases.

A primeira compreende o período de 1915, data de lançamento de *Cristais Partidos*, até o início dos anos de 1940. Caracteriza-se pelo conflito entre os críticos, causado pelo estranhamento diante da modernidade de tal escrita. Segundo a pesquisadora, se por um lado a poeta era violentamente atacada, por outro era defendida de forma condescendente. Tal condescendência, ela afirma, se revelava

na tentativa, de parte desses resenhistas/ jornalistas/ críticos/ pares, de dissociar (como quem pede desculpas) o eu-lírico lascivo que se derramava nos poemas da mulher “real” que os escrevia, o que sinalizava para o reinante moralismo que policiava o comportamento feminino no período. Entre os críticos dessa fase estão nomes conhecidos, como Agripino Grieco, Humberto de Campos, João Ribeiro Andrade Muricy, Mário de Andrade e Nestor Vitor.

A segunda fase compreende os anos entre 1950 e 1970. Nesta, apenas algumas menções à obra de Gilka são feitas, em manuais e dicionários de literatura, sem maiores aprofundamentos. A única exceção é Andrade Muricy, que incluiu poemas em seu *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro* (1952) e que, desprezando o moralismo de críticos da fase anterior, como Humberto de Campos, observou seu processo criativo, identificando a formação simbolista e elogiando a maneira como ela manejava o verso.

Finalmente, a terceira fase, que compreende o final da década de 1970 até os dias atuais. De forma geral, esses textos têm realizado uma revisão das leituras produzidas sobre Gilka Machado, fazendo a crítica da crítica, além de resgatar sua obra, lendo-a sem os entraves do moralismo do tempo em que foi concebida. Dessa maneira, o grande tema evocado nas análises atuais é o erotismo nas letras femininas, entendido como marco de liberação das mulheres e pioneirismo feminino na poesia brasileira.

Um dos trabalhos de destaque dessa fase é o de Sylvia Paixão (1991), *A fala-a-menos: a repressão do desejo na poesia feminina*. Nele, tanto a temática do desejo é explorada, quanto as tensões entre mulheres escritoras e críticos misóginos e sua “condescendência”. Embora o objeto da pesquisadora não seja exclusivamente a obra de Gilka Machado, sua poesia aparece em vários capítulos do livro e há um dedicado somente a ela.

Essa exposição da crítica em fases parece nos direcionar para a conclusão de que o moralismo da primeira repercutiu de forma significativa na segunda, na qual a poeta foi, aos poucos, sendo silenciada. Na terceira fase, a crítica tem tentado reverter este processo de apagamento simbólico. No entanto, sobretudo a respeito do momento inicial, há mais a ser dito, a meu ver. Essa questão será desenvolvida adiante.

Por hora, volto a 2010. Após tomar conhecimento da existência de seus livros, procurei pela obra completa, que estava fora de circulação desde a década de 1990. Todavia, consegui um exemplar, comprado em um sebo. Depois, acessei os fac-símiles das edições originais disponibilizados em um site de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina. Li, nesse primeiro momento, boa parte da crítica atual sobre sua vida e obra. A maioria destes trabalhos vinculam a produção giliana à estética simbolista, além de se voltarem para as discussões de gênero, sem aprofundamento do estudo dos poemas em si. Estes, muitas vezes, servem de exemplo para ilustrar o pensamento feminista da autora. Através destes textos tive acesso a diversas reflexões em torno do apagamento historiográfico a que foi submetida. Boa parte das autoras e autores destes artigos responsabiliza a misoginia da crítica literária por ter silenciado essa voz transgressora, na mesma perspectiva de Cristina Ferreira Pinto.

Desta forma me tornei leitora de Gilka Machado. Entre 2010 e 2017 amadureci essa relação. Para o doutorado, a princípio, planejei analisar seus versos a partir de um enfoque que lhe fizesse justiça, visando contribuir para que fosse reconhecida como poeta simbolista e, quem sabe, passasse a ocupar espaço nos livros didáticos e demais discursos sobre tal escola literária. Desisti da ideia, pois me dei conta de que a complexidade de sua poesia não caberia em um estilo de época. Então passei a me ocupar de seu olhar crítico de mulher que escreve e precisa, por estar à margem, criar estratégias para fazer sua mensagem artística ser lida e compreendida. O plano era abordar a poesia em seu aspecto intertextual, em diálogo com autores homens, demonstrando como a crítica ao patriarcado é construída em muitos textos a partir das leituras que ela fez. No entanto, este enfoque estava direcionando minha abordagem para um caminho em que predominava a reflexão cultural sobre gênero e literatura, com bastante ênfase na biografia, em detrimento da aproximação “corpo a corpo” com o poema, ou seja, nenhuma novidade em relação ao que tem sido feito.

Mais tarde, ao reler alguns textos críticos nem tão atuais, nem tão antigos sobre sua produção literária, me ocorreu que aprofundar o tema da modernidade de sua lírica poderia ser uma discussão promissora, que me permitiria ampliar as reflexões, por exemplo, falando tanto dos discursos sobre gênero, quanto do diálogo com o Simbolismo, sem deixar de lado o estudo da composição do poema,

atravessado por estes e outros aspectos da modernidade enquanto atitude artística em confronto com os valores burgueses.

Os textos críticos que me inspiraram nesse sentido foram “Gilka, a predecessora”, artigo de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1980, no *Jornal do Brasil*, por ocasião do recente falecimento da poeta. O outro é de Massaud Moisés e faz parte do volume a respeito do Simbolismo, que compõe sua *História da Literatura Brasileira* (1985). Trata-se de um comentário breve sobre marcas da Modernidade desta lírica, a qual ele situa na *belle époque* brasileira.

Este trabalho, portanto, se estrutura a partir de uma tentativa de desenvolver certos aspectos desta poesia que a colocam em consonância com a modernidade enquanto atitude e em confronto com a modernidade histórica (LAUREL, 2001), aspectos estes elencados por estes críticos: sensualismo, elementos simbolistas e anarquismo romântico, traços mobilizados por aquela que Drummond chama de “corpo estranho na Literatura Brasileira” (1980, p.7), sugerindo, rapidamente, como foi sua relação tanto com os antigos, quanto com os modernistas, ou seja, deslocada, incompreendida, genial, moderna. Tais marcas dialogam com o barroquismo, o sentimento amoroso *em* feminino e a cisão do eu em máscaras pessoais, temas que receberam destaque de Massaud Moisés (1985).

Ao buscar aprofundamento destes aspectos, os relaciono, no decorrer das leituras dos poemas, a conceitos de Hugo Friedrich (1978) sobre a poesia moderna, revistos e enriquecidos por Michael Hamburger (2007): a negatividade, a desrealização, a transcendência vazia e as máscaras ou personas nas relações vida/literatura. Resgato, além disso, a noção de “volúpia-angústia”, tendência percebida por um crítico contemporâneo de Gilka (PINHO, 1917) e que está afinada com os elementos citados.

A partir dessas relações, analiso o *corpus*, que foi distribuído entre os capítulos, da seguinte maneira:

No capítulo 1 analiso os poemas “Falando à Lua” e “Beijo”, vencedores do Concurso Literário para Moças do Jornal *A imprensa*, no ano de 1911, aos quais chamo de poesia de estreia, bem como resgato dois pequenos contos “O Poeta e a Dor” e “Tempestades”, incluídos também no rol dos primeiros escritos.

No capítulo 2 aprofundo e relaciono “anarquismo romântico”, “simbolismo” “sentimento amoroso *em* feminino” e diálogos intertextuais, como fundamento

analítico para o estudo dos poemas “Cabelos Negros”, “Aranhol Verde”, “Símbolos”, “Quem és tu”, “Meu amor”, “Ânsia de Azul”, “Ao som de um sino” e “Esfalhada”.

No capítulo 3 discuto o jogo de máscaras nas relações entre: sinceridade e representação (poemas: “Possa eu da palavra os agrestes sons” e “Comigo Mesma”); biografia e automodelamento poético (trazendo dados da biografia de Gilka Machado, como a ficcionalização de informações sobre a participação no Concurso Literário Para Moças do Jornal *A Imprensa* e a resposta ao convite para a premiação pelo “Concurso Maior Poetisa do Brasil”, promovido pela Revista *O Malho* na década de 1930) e a representação de múltiplas vozes femininas (poemas: “A ausência tua”, “Nesta ausência que me excita” e “Sensual”).

Para isso, utilizo como referência a edição das *Poesias Completas* de 1991, sempre cotejada com as primeiras, que estão digitalizadas e disponíveis na web. Optei por não recorrer à mais recente, de 2017, devido aos problemas de edição nela encontrados.

Capítulo 1

Sobre a poesia de estreia

“E o Poeta aliou-se à Dor. Desde esse dia, os poetas tornaram-se infelizes, porque não pode haver inspiração sem sofrimento”. (O Poeta e a Dor- Gilka Machado).

1.1 “Modernamente dominada por uma espiritualidade denunciadora, suave e melancólica”.

Pode ser que Chrysanthême¹ tenha sido uma das primeiras intelectuais a registrar traços de modernidade na poesia de Gilka Machado². O comentário que dá título a este tópico foi feito por ela em 1933, na Revista *o Malho* da primeira semana de abril daquele ano. O periódico havia divulgado, em uma de suas edições anteriores, o resultado de um importante concurso que elegeu a “Maior Poetisa do Brasil”, vencido por Gilka Machado.

Não foi a primeira vez que a escritora e jornalista elogiou o trabalho da poeta carioca. Vale lembrar que em 1933 ela já estava recolhida após estrondoso sucesso de seus livros (e toda a crítica moralista em resposta a eles), publicados nas duas décadas antecedentes: *Cristais Partidos*, em 1915; a conferência *A Revelação dos Perfumes*, em 1916; *Estados de Alma*, em 1917; *Mulher nua*, em 1922 e *Meu Glorioso Pecado*, em 1928.

Madame Chrysanthême estava atenta a ela desde suas primeiras publicações. Ainda nos anos de 1915 e 1916, se juntou ao coro dos comentadores que acolheram tanto *Cristais Partidos*, quanto a conferência, elogiando a qualidade e inovação desses textos, em oposição a outro grupo que, desde o livro de estreia, a atacava com julgamentos moralizantes. Sobre isso, ainda me deterei em breve. Por agora, retomo o comentário da jornalista e escritora feminista:

O curioso é que, modernamente, Gilka foi dominada por uma espiritualidade denunciadora, suave e melancólica da sua experiência, dessa tragicomédia que é a vida (CHRYSANTHEME, 1933, p.6).

Alguns cronistas e resenhistas do período também observaram aspectos de tão singular lírica para além do sensualismo, que era o assunto predominante nos comentários sobre seus versos, fossem as críticas elogiosas ou não. Sobre o aspecto do tom de denúncia presente em muitos poemas, por exemplo, Fábio Luz escreveu:

É uma revoltada sincera, é vigorosa emancipada mulher que lamenta dolorosamente a sua condição (...) revoltando-se contra a passividade que

¹ Chrysantheme era o pseudônimo de Maria Cecília Bandeira de Melo Vasconcelos. Nasceu em 1870 e faleceu em 1948. Foi escritora, jornalista e feminista brasileira. Além de ter publicado mais de 20 obras, se popularizou como cronista dos principais jornais de seu tempo.

² Antes, em 1915, o crítico Nestor Vitor já havia percebido a modernidade de *Cristais Partidos*.

lhe impõe o acidente de ter nascido mulher, acreditando ser esse acidente uma superioridade em si mesmo (LUZ, 1916, p.1).

Mais adiante, apesar de ler o modo de expressão desinibido de Gilka na chave do determinismo naturalista, afirmando que sua “sensibilidade exaltada” decorria de ser “uma morena brasileira”³, o jornalista identifica modernidade nesta lírica polêmica, mais especificamente no que diz respeito à forma. Para ele, a polimetria (de que ela faz uso em quase todo poema) é resultado de um desejo de movimentar a “agitada alma moderna, de dar à estrofe outro poder de expressão muito mais intensamente musical e muito mais apto a registrar o pensamento irrequieto da atualidade” (LUZ, 1916, p.1).

Tal natureza denunciadora também não passou despercebida ao cronista Antônio Torres que, em uma das edições da *Gazeta de Notícias* de 1916, publicou crítica preconceituosa e moralista sobre *Cristais Partidos*. No livro, percebe algo de maldito, de anárquico, mas tais elementos, considerados pela tradição como negativos, são lidos pelo comentador como realmente negativos, condenáveis, e não da maneira como o pensamento sobre a modernidade passou a entender a negatividade: como qualidade estética e, nesse sentido, paradoxalmente, positiva. São palavras dele, sobre trecho do poema “Aspiração”:

³ Ainda sobre os dados biográficos de Gilka Machado é importante lembrar que, dos anos 2010 em diante, surgiu uma corrente de estudos que assegura que a poeta, considerada branca até então, foi sujeita a processo de branqueamento, a maneira de Machado de Assis e Maria Firmina dos Reis. Cito alguns trabalhos: *Gilka Machado, mulher, serpente, poema*, dissertação de mestrado de Josélia Chaves Moreira; *Leituras do prazer: a criação pornô-erótica na alvorada carioca*, tese de doutorado de Marina Vieira de Carvalho; a apresentação e o prefácio da edição das *Poesias Completas*, de 2017 (Selo Demônio Negro), respectivamente de Jamile Rkain (organizadora do volume) e Lúcia Dal Farra. Tal processo teria ocorrido de duas formas: pela manipulação de fotografias e auto branqueamento, com uso de pó de arroz e outros artifícios que pudessem disfarçar o aspecto escuro da pele. A hipótese geralmente se ampara em duas fontes: um trecho do diário secreto de Humberto de Campos e em poucos comentários jornalísticos da época. Na primeira, Campos transcreve relato do amigo Afrânio Peixoto, que disse ter visitado Gilka Machado em sua casa, sem avisar. Como não a conhecia pessoalmente, se assustou ao ver uma “mulata” e não a mulher branca das fotografias. Já a segunda fonte se limita a alguns epítetos usados por jornalistas ao se referirem a ela: “tigre moreno” é um deles. A hipótese surge no contexto atual do debate sobre o colorismo que, como se sabe, é delicado e polêmico. Por esse motivo, a hipótese é também carregada de polêmica. Se considerarmos apenas os traços fenotípicos (nariz e lábios afinados, cabelos ondulados em vez de crespos) ela não seria considerada negra, apesar de também não ter a pele tão clara como alguém de fenótipo europeu. O acesso fácil a fotografias antigas (sobre as quais não se pode comprovar que foram manipuladas) e também recentes (há imagens coloridas, tiradas, provavelmente, nos anos 1970) contribui para a polêmica: elas nos entregam, aparentemente, uma mulher de pele branca (com tonalidade mais escura que a de uma europeia, como já colocado) e de cabelos e olhos escuros. Como as discussões sobre o colorismo costumam colocar em xeque a utilização do critério fenotípico como única maneira de demarcação de identidades, a questão se torna melindrosa. Em texto recente sobre a vida de Gilka Machado, incluído em *Metropole a Beira-mar: o Rio moderno dos 20*, Ruy Castro afirma que ela e a filha, a dançarina Eros Volússia, em pleno *apartheid* nos EUA dos anos 1940, viajaram na primeira classe e se hospedaram em um hotel do Central Park, área que não admitia nem mesmo artistas negros nativos. Para ele, este dado é suficiente para descartar a hipótese. De toda forma, suas vozes líricas não reivindicam esse pertencimento. Em Sublimação, o olhar para a cultura negra, que aparece em alguns poemas, vem de fora, do ponto de vista admirado do observador. Diante do exposto, achei prudente não afirmar, como se tem feito, que Gilka Machado é uma autora afro-brasileira. Creio que são ainda frágeis os argumentos sobre o suposto processo de branqueamento. Por isso, neste trabalho, não fiz a leitura de sua lírica nesta chave.

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

Aqui abro parênteses para registrar que, embora esse trabalho não seja sobre a recepção crítica da obra de Gilka Machado, o resgate de opiniões de intelectuais contemporâneos e contemporâneas dela funciona, a meu ver, como um termômetro para medir a modernidade, não só dos poemas, mas também de sua existência enquanto mulher de seu tempo, já que são visões de mundo, ora em choque com o texto literário, ora em pleno acordo. Cronistas já citados deverão ser retomados em outros momentos para aprofundamento de aspectos importantes para esta análise.

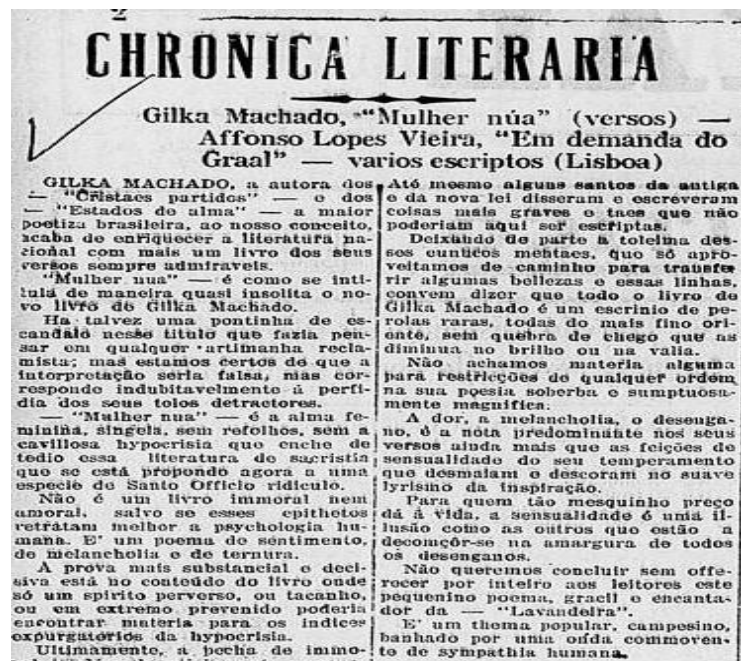
Retorno a Chrysantheme. Para ela, além do tom de denúncia, a melancolia também é traço de modernidade. E é. Pelo menos é o que afirma o crítico literário Hugo Friedrich, em seu famoso e também contestado *A Estrutura da Lírica Moderna* (1978). Voltarei a ele. Por hora, lembro que, apesar de boa parte da crítica conservadora só enxergar sensualismo na poética em estudo, como o cronista Antônio Torres, que chegou a afirmar que a poetisa só tinha talento para “transformar o universo inteiro em alcova”, havia quem capturasse a melancolia dela, além de Chrysantheme: Ruben era um. Escapa-me se era nome próprio ou pseudônimo, de homem ou mulher. Fato é que o comentarista destacou elementos negativos, ligados à melancolia, como qualidades poéticas. Após transcrever, em edição da revista *Souza Cruz* de 1925 o poema “Tristeza”, registra:

Não! Na poesia maravilhosa de emoção e de plasticidade, de luz primaveril e estonteador perfume, da Sra. Gilka Machado, o que me toca a alma é essa onda de *mágoa eurrítmica*, espreado-se contínua e *dolorosíssima*, num *anseio angustioso*, desfazendo-se na espumarada dos *desprazeres inconsolados, apuante, torva, dantesca e misteriosa...* (RUBEN, 1925, p.30, grifos meus).

Espiritualidade denunciadora e melancólica, anarquista⁴, maldita, dolorosíssima, apuante, torva, dantesca, misteriosa, em ânsia angustiosa: signos de uma negatividade que é característica da arte moderna e que, ao mesmo tempo, é determinante de seu valor, pelo menos para os teóricos que abordaram a poesia da modernidade, como Hugo Friedrich.

⁴ Não se trata, no caso, de ideologia política, mas de sinônimo de transgressora.

Figura 1. Resenha de *Mulher Nua*. Dor, melancolia e desengano predominam na obra, segundo o crítico.



Fonte: *O Imparcial*. Ano X, nº 1252, Rio de Janeiro, 28 de março de 1922, p.2.

Antes de aprofundar a questão da negatividade como valor, que será feito no tópico seguinte, ainda cito o poeta Carlos Drummond de Andrade e o crítico Massaud Moisés, os quais, já com algum distanciamento da crítica das duas primeiras décadas do século XX, também viram na lírica giliana mais que o erotismo e corroboraram a ideia de que estamos diante de uma poeta da modernidade.

Para Massaud Moisés, o sensualismo é a "a mola propulsora de sua obra" (1985, p.255), mas o caráter erótico é lido como traço moderno, já que traduz "uma rica individualidade de mulher e poetisa" (1985, p.255). Além disso, elenca outros desses traços: o barroquismo, expresso diante da realidade marcada por contrários irreconciliáveis; uma "persistente angústia" (1985, p.257); o caráter denunciador (que Chrysanthème já havia notado), quando afirma que Gilka Machado é exemplo "isolado em seu tempo, de corajosa transgressão das expectativas sociais com respeito à mulher" (1985, p.255) e ainda se refere a ela como feminista *avant la lettre*, rebelde e pioneira. O crítico conclui com uma afirmação cara para este trabalho: escreve que "a análise do sentimento amoroso em feminino é outro sintoma de modernidade de sua poesia" (1985, p.257). É importante destacar que a preposição *em* é determinante: não se trata de analisar o sentimento amoroso

feminino. Não é isso que Gilka faz. Ela analisa tal sentimento *em* feminino, ou seja, pelo ponto de vista da mulher, na contramão de uma tradição poética em que mulheres eram objeto da poesia e quase nunca sujeito.

Tal procedimento, obviamente, gerava reação da parte dos mais conservadores. Exemplo disso foi o episódio narrado pelo jornalista Júlio Dantas sobre Rosalina Coelho Lisboa⁵, contemporânea de Gilka Machado. Dantas, em relato impregnado de preconceito e misoginia, no jornal *Correio da Manhã* do dia 20 de abril de 1924, conta que, certa vez, encontrou Rosalina na recepção da Academia de Letras. Ela vestia rosa, era feminina e jovem. Ele ficou surpreso, pois imaginava que fosse velha e masculinizada, por causa da “virilidade” de seus versos. Vale a citação:

Quando alguns meses antes de partir para o Rio, recebi seu livro de versos-sonetos másculos, fortes, perfeitos, por vezes batidos e frios como baixos-relevos de bronze – vi na minha imaginação a autora: era alta, morena, feia, tinha uma voz grossa e viril e usava lunetas (...) não se descreve a surpresa quando, ainda há pouco, me apresentaram Mme. Rosalina Coelho Lisboa. Foi verdadeiramente encantado que beijei a mão daquela perturbadora mulher – uma miniatura veneziana de Rosalba, toda ela feminilidade, distinção, beleza, juventude, graça (DANTAS, 1924, p.1).

A narrativa continua e escancara o pensamento da época sobre as mulheres que escreviam com protagonismo: Dantas prossegue seu depoimento contando que após sessão solene da Academia houve um sarau improvisado do qual tomou parte Rosalina, recitando alguns versos. Ele relata que ficou “deslumbrado, entretido a olhá-la” e confessa: “não ouvi nenhuma palavra do que disse. À mulher que faz versos, preferi sempre a mulher que os inspira” (1924, p.1). A conclusão reforça ainda mais seu machismo: ao finalizar, afirma que a pessoa que conheceu foi a musa e não a poeta. Segundo ele, “a poeta, notável pela cultura e pelo talento, continua a ser para mim a outra, - velha, trigueira, máscula” (1924, p.1).

Logo, Massaud Moisés só pode ter razão quando escreve que a análise do sentimento amoroso *em* feminino na lírica de Gilka Machado é mais um traço de modernidade, já que, para Maria Hermínia Amado Laurel, a crítica aos valores

⁵ Rosalina Coelho Lisboa Larragoiti (1900-1975), poetisa, jornalista e ativista política, natural do Rio de Janeiro, onde, desde a adolescência, escreveu para revistas e jornais consagrados. Militou pela causa das mulheres e pela Paz Mundial. Conquistou o primeiro prêmio no concurso literário da Academia Brasileira de Letras, com o livro *Rito Pagão*. Em 1951, foi delegada do Brasil na VI Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas (ONU), em Paris. Nessa ocasião, propôs o projeto de abolição dos castigos corporais aplicados aos negros na África do Sul, o que levou a Corte Interamericana de Justiça a considerar racistas as leis sul-africanas. Além de artigos em *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *O Jornal*, *Correio da Manhã*, *A Nação*, publicou *Rito Pagão* (poesia, 1922), *O desencantado encantamento* (ensaios, 1927), *Conferências* (1927), *Passos no caminho* (poesia, 1932), *El mensaje cósmico del Quijote* (ensaios, 1950), *Almafuerte* (ensaios, 1951) e *A seara de Caim* (romance, 1952).

burgueses é um dos fundamentos da modernidade enquanto atitude (2001, p.33). Tal abordagem crítica foi o motivo de Gilka ter sido considerada rebelde, anarquista, revoltada, fossem essas palavras tomadas em tom de elogio, ou não.

Carlos Drummond de Andrade, em 1980, escreveu uma homenagem a ela, por ocasião de sua morte recente. No artigo lamenta o silêncio, tanto em torno de seu falecimento, quanto o esquecimento de sua poesia. Como que respondendo aos que outrora a depreciaram por causa do caráter erótico de seus poemas, como o fez Antonio Torres e muitos outros, diz que sua obra não se limitou ao sensualismo. Entre as muitas qualidades destaca os elementos simbolistas em sua formação, fala de um certo misticismo e das preocupações de ordem social que, segundo ele, chegaram “a uma espécie de anarquismo romântico” (ANDRADE, 1980, p.7). Ora, esse último elemento equivale à postura de choque do poeta moderno diante da sociedade burguesa, que os contemporâneos de Gilka, admiradores ou inimigos, já haviam observado.

O interessante é que, apesar da postura, dos temas e dos procedimentos modernos, Gilka Machado não foi modernista. Sabe-se que na França o movimento de ruptura com a tradição que buscou renovação na linguagem literária e nas artes de forma geral foi o Simbolismo. Tendo como precursor Charles Baudelaire, autor de *Flores do Mal*, se consolidou com Arthur Rimbaud, Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé e é uma estética considerada fundamental para as vanguardas do século XX, as quais dela são desdobramentos. O mesmo ocorreu na América Hispânica, cujos poetas Rubén Darío, Rodó, Lugones, Herrera y Reissig, Rufino Blanco e outros, inspirados no Simbolismo francês, foram responsáveis pelo ingresso da América Central, das Antilhas e do Cone sul na “aventura da modernidade” (CHIAMPI, 1991, p.187).

Sabe-se também que, embora a vinculação estética de Gilka não seja um consenso entre pesquisadores⁶, ela mesma, em entrevista concedida a Nádia Battella Gotlib (1995, p.29) afirmou ter sido a única simbolista entre nós. Sobre a versão brasileira da escola de Verlaine, os manuais de literatura informam que foi breve, tendo iniciado em 1893, com a publicação de *Bróqueis*, de Cruz e Sousa (mesmo ano do nascimento de Gilka) e terminado em 1922, com a Semana de Arte

⁶ Para a maioria dos críticos ela se ligava à Escola Simbolista. Pensavam assim Carlos Drummond de Andrade, Andrade Muricy, Nestor Vitor e João Ribeiro. Mais recentemente, Fernando Py, Lucia Castello Branco e Sonia Brayner. Já Manuel Bandeira e Fernando Góes a classificaram como pré-modernista.

Moderna. O Simbolismo, segundo esses registros, teria sido um movimento desorganizado, de pouca importância, que teria apenas preparado o caminho, de forma muito tímida, para a “empreitada” modernista. Dele, os manuais literários costumam destacar apenas Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens, apesar de na década de 1950, Andrade Muricy ter compilado, em três espessos volumes, mais de uma centena de poetas, entre os quais, Gilka Machado.

Cruz e Sousa e Alphonsus faleceram antes da Semana (o primeiro em 1898; o segundo em 1921). Entre os simbolistas do panorama de Muricy, os que continuaram vivos e produzindo após 1922, ou se vincularam ao novo movimento e se destacaram como poetas modernistas, como Cecília Meireles e Manuel Bandeira, ou ficaram alheios à escola e caíram numa espécie de limbo literário, como Gilka.

Drummond, no texto de homenagem a ela, chama a atenção para o fato de sua relação com o Modernismo ter sido uma via de mão dupla: se ela ficou, como ele afirma, “à margem da evolução literária, alheia ao Modernismo, este, por sua vez, não se dignava contemplá-la” (ANDRADE, 1980, p.7). Por isso, conclui que ela foi não apenas a primeira mulher nua da literatura brasileira, mas também um corpo estranho em nossas letras. De fato, como se verá, o grande legitimador das ideias modernistas, Mário de Andrade, a princípio, desprezou e atacou sua poesia.

É preciso lembrar que Modernismo e Modernidade são conceitos irmãos, no entanto diferentes. Se historicamente, grosso modo, a virada dos tempos modernos encontra suas raízes culturais na Reforma Protestante, no século XVI, no Renascimento, no século XVII, desaguando no Iluminismo, no século XVIII – raízes que abrem caminhos para duas decisivas revoluções: a Revolução Francesa e a Revolução Industrial e consequente aceleração urbanística - a modernidade literária e artística é uma resposta crítica a essas mudanças e, segundo Alfredo Bosi, tem início a partir do Pré-Romantismo (1983, p.145).

Já o Modernismo é uma estética, uma vanguarda, que, no início da segunda década do século XX (mais precisamente em 1922), pretendeu renovar as artes brasileiras. Gilka Machado não aderiu ao movimento. No mesmo ano, publicava seu terceiro livro, *Mulher Nua*, vanguardista, mas à sua maneira.

Se ela não esteve entre os heróicos da revolução das letras nacionais nos badalados dias do evento, foi, apesar disso, intelectual importante, cujas ideias de vanguarda expressas em seus poemas revelavam um olhar crítico para um dos

momentos iniciais de nossa modernidade tardia. Filha da *belle époque* carioca, período caracterizado por intensas transformações na capital da República recém-proclamada, Gilka Machado foi testemunha de um dos ímpetus modernizantes de um país que buscava civilizar-se para se equiparar aos modelos de Estado Moderno europeus, mais especificamente à França. As mudanças, de ordem social, institucional, política, econômica, cultural e urbanística, como todo processo que intenciona ser civilizatório, trouxeram à tona diversas contradições.

Das transformações na Capital Federal, o cronista Brito Broca (2004) destaca a campanha contra a febre amarela, empreendida pelo sanitarista Oswaldo Cruz e o “Bota a Baixo”, apelido pelo qual ficou conhecida a empresa do prefeito Pereira Passos de reconfigurar a cidade, demolindo prédios antigos, abrindo novas avenidas, edificando o novo no lugar do velho:

Oswaldo Cruz inicia a campanha pela extinção da febre amarela e o prefeito Pereira Passos vai tornar-se o barão de Haussmann do Rio de Janeiro, modernizando a velha cidade colonial de ruas estreitas e tortuosas. Com uma diferença: Haussmann remodelou Paris tendo em vista objetivos político-militares, dando aos bulevares uma traçado estratégico, a fim de evitar as barricadas das revoluções liberais de 1830 e 1848; enquanto o plano de Pereira Passos se orientava pelos fins exclusivamente progressistas de emprestar ao Rio uma fisionomia parisiense, um aspecto de cidade europeia (2004, p.35).

Segundo Broca, as alterações da paisagem urbana refletiram na paisagem social e também na vida literária. Para ele, a decadência da boêmia, que se concentrava no cenário semiprovinciano da Rua do Ouvidor, se relaciona tanto ao crescimento da cidade, principalmente à abertura da Avenida Central, quanto à fundação da Academia de Letras. No primeiro caso, porque houve dispersão dos pontos frequentados por boêmios e também pela perda de popularidade desses personagens sociais: “A cotação de um tipo popular é tanto maior quanto menor o meio em que vive, nas amplas perspectivas da Avenida Central os boêmios inveterados já não desfrutavam do prestígio que os cercava nos estreitos limites da Rua do Ouvidor” (2004, p.40).

No segundo caso, porque a Academia de Letras desmotivava a vida boêmia, exigindo, a quem quisesse se candidatar a uma de suas cadeiras, boa conduta social, absoluta respeitabilidade o que, para Broca, significou “um crescente aburguesamento do escritor, na primeira década do século XX” (2004, p.40).

É, portanto, nessa atmosfera literária conservadora do início do século XX em que se esperava do escritor, ainda mais se fosse mulher, que tivesse atitudes de

“aristocrata das ideias”, como prescreveu Antônio Torres, que Gilka Machado cresce e, ainda muito jovem, publica seu primeiro livro de versos, amado e odiado, o polêmico *Cristais Partidos*. Além disso, é importante lembrar que o avanço das ideias feministas no Brasil, reforçado pelo desenvolvimento da imprensa feminista, sofre uma espécie de *backlash*⁷, com a disseminação, pelos meios de comunicação mais conservadores, de conteúdos, como os manuais da boa dona de casa, que exaltavam a imagem da mulher como anjo do lar e insistiam na ideia da maternidade como função natural do “belo sexo”. É também época do Código Civil de 1916 que, em vez de acompanhar as mudanças, acaba por sacramentar, na esfera jurídica, a submissão da mulher ao marido.

Por não estar em consonância com o *status quo*, por não responder positivamente a essa modernidade histórica que se anuncia, Gilka Machado reflete a modernidade enquanto atitude, à maneira de Baudelaire.

Alguns dos traços elencados aqui, como a experiência da negatividade, a postura revolucionária ou anárquica frente aos valores burgueses, a inadaptação entre o eu e o mundo, a recusa em refletir a ideologia vigente e outros, os quais irei expondo ao longo dos capítulos, já estavam presentes na primeira poesia de Gilka Machado. É o que será demonstrado no tópico seguinte.

1.2 Um concurso, dois poemas

Na apresentação de *Poesias Completas* de 1991, antologia editada por Léo Christiano Editorial, a bailarina Eros Volússia, filha de Gilka Machado, dá aos leitores algumas notícias biográficas da poeta. Em uma das notas, nos conta:

Começou a fazer versos nos trabalhos escolares. Todas as suas composições eram feitas em verso e prosa. Tinha treze anos quando venceu um concurso de poesias instituído pelo Jornal *A imprensa*. Havia prêmio para o 1º, 2º e 3º lugares. Ela ganhou todos os três: um com seu nome e com o poema “Falando à Lua” e os outros dois, com “Rosa” e “Sândalo”, sob pseudônimos. Quando foi receber os prêmios, acompanhada de uma tia, os redatores do jornal vieram lhe fazer perguntas para se certificarem que os versos eram mesmo de sua autoria (1991 p.5-6).

Embora tenham vindo de um parente tão próximo, essas informações possuem alguns exageros que têm sido repetidos na maioria dos artigos, acadêmicos ou não, sobre a vida e obra da escritora. Ao pesquisar na fonte, ou seja, no próprio jornal *A*

⁷ *Backlash*: reação contrária. O termo foi utilizado no livro da jornalista Susan Faludi para definir, no contexto dos anos 1970, o movimento reacionário às conquistas do feminismo. *Backlash, o contra ataque na guerra não declarada às mulheres, 1991*.

Imprensa, encontrei dados esclarecedores, tanto quanto à idade que ela tinha quando participou da referida competição, quanto aos poemas vencedores.

Na verdade, a jovem tinha dezoito anos, não treze, como foi informado, pois o concurso aconteceu em 1911. Aos dezoito, ela já estava casada (casou-se aos dezessete, com o poeta e jornalista Rodolfo Machado), embora tenha assinado a inscrição com o nome de solteira. Com essa idade também já participava do Partido Republicano Feminino. Ou seja, quando seu talento foi revelado pelo periódico, ela já era adulta e não a criança que o relato de Eros nos faz imaginar.

Figura 2: Gilka Machado (primeira à esquerda) e seu marido Rodolfo Machado (segundo à direita).



Fonte: *Caretta*. Ano X, nº 487, 20 de outubro de 1917.

Mais detalhadamente: o chamado “Concurso Literário entre Moças” foi anunciado, pela primeira vez, na página feminina do jornal *A Imprensa*, no dia 1 de outubro de 1911. Era destinado às leitoras do jornal, que deveriam, entre os dias 15 e 18 daquele mês, submeter trabalhos, acrescidos de quinze cupons, que a redação disponibilizaria nas edições de 1 de outubro a 15 de outubro⁸. Não houve, no mesmo periódico, outro concurso para moças antes deste. Na edição do dia 16, ao informar sobre o encerramento da publicação dos cupons, os editores deixam claro que se tratava da primeira concorrência com essas características⁹.

Para que Gilka tivesse vencido aos 14 anos, ele deveria ter ocorrido em 1907, já que ela nasceu em 1893. Outro dado da apresentação de Eros e que não confere com a fonte: a notícia de que a mãe teria vencido os três primeiros lugares. Para

⁸ “*A Imprensa* abre um concurso literário entre suas leitoras, no intuito de facilitar, às que tenham vocação literária, o meio de se fazerem conhecidas do grande público. As moças que quiserem participar deste concurso remeterão a esta redação do dia 13 deste mês, ao dia 18, os originais de seus trabalhos, fazendo-os acompanhar dos 15 cupons que, a partir de hoje inseriremos todos os dias na nossa 5ª página”. *A Imprensa*. Ano VIII, nº 1379. Rio de Janeiro, 01 de outubro de 1911, p.7.

⁹ “Ontem, 15, terminou o prazo para a publicação dos cupons para o nosso primeiro concurso literário para moças” *A Imprensa*. Ano VII, nº 1394. Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1911, p.5.

isso, ela teria usado o nome de batismo para submeter o poema “Falando à Lua” e mais dois pseudônimos para os poemas “Rosa” e “Sândalo”.

Conforme o jornal, havia duas categorias, poesia e prosa. Para cada uma delas haveria dois prêmios apenas, não três¹⁰. Dessa forma, Gilka Machado não poderia ter recebido três premiações. A verdade é que ela ganhou o primeiro prêmio e o segundo. Este também foi concedido a outra poeta, pois o periódico decidiu, ao fim do julgamento, conceder dois segundos lugares, um para poesia e outro para prosa. Ao contrário do que Eros informa, o pseudônimo (Pythonissa do Luar) foi utilizado para “Falando a Lua” e o nome de batismo para o poema “Beijo” (nem “Sândalo”, nem “Rosa”, outra informação que destoa).

Esses dados serão retomados no terceiro capítulo, em que discorro, entre outros aspectos, sobre a performance poética, que relaciona sujeito empírico e sujeito lírico, seja no texto poético, seja no texto autobiográfico, como traço de Modernidade. Se me adiantei apresentando este resultado de pesquisa foi para indicar quais foram realmente os primeiros poemas de Gilka Machado publicados antes de seu livro de estreia. Vale ainda acrescentar que os poemas “Falando à Lua” e “Beijo” foram incluídos posteriormente, em 1915, em seu primeiro livro. Embora as informações de Eros sobre o “Concurso Literário entre moças” da *Imprensa* não estejam de acordo com a fonte, como demonstrei, estes poemas foram escritos por uma poeta bastante precoce. A competição ocorreu em 1911 mas, nas páginas em que foi publicado o resultado da disputa, a autora informa, ao lado das assinaturas dos textos, as datas em que foram redigidos: “Falando à Lua” em 1908 e “Beijo” em 1910. Ou seja, ela contava, respectivamente, 15 e 17 anos.

¹⁰ “Encerrado o nosso concurso literário feminino e julgados os trabalhos recebidos por uma comissão de redatores d’ *A Imprensa*, foram classificados os seguintes: Em prosa: classificado em 1º lugar: Theopolis, de Judith de Barros Macedo; em 2º lugar: A lei do amor, de Maria da Conceição e “Uma História possível”, de Eugênia Doria. Em verso: classificado em 1º lugar: Falando à Lua, poesia assinada por Pythonissa do Luar e em 2º lugar as poesias: Ignotus, de Adahil Beatriz de Souza e Beijo, de Gilka Machado. Em nossa edição de domingo publicaremos, na ordem respectiva, os seis trabalhos classificados. A imprensa destinava apenas dois prêmios de 2º lugar, entretanto, porque resolvesse instituir dois trabalhos nesta classificação, conferiu dois prêmios. Pedimos aos autores premiados, a cuja disposição achar-se-ão, amanhã, os prêmios nesta redação, a fineza de nos mandar com a maior urgência, caso queiram e seja possível, os seus retratos para que sejam publicados na *Imprensa*. Outrossim, rogamos à autora que assinou Pythonissa do Luar, o obséquio de mandar com seu retrato, a indicação imediata de seu verdadeiro nome” *A Imprensa*, ano VIII, nº 1398. Rio de Janeiro, 20 de Outubro de 1911, p.4.

Figura 3-Abertura do primeiro Concurso Literário Para Moças do Jornal *A Imprensa*



Fonte: *A imprensa*, ano VIII, nº 1393, 15 de outubro de 1911, p.5.

Sua poesia de estreia já apresentava traços de Modernidade. Se Chrysanthème, em 1933, apontou para a melancolia e para a denúncia em poesia como sintomas do tempo, Nestor Vitor, logo após receber exemplar de *Cristais Partidos*, dezoito anos antes, o chamou de moderno: “É um livro de poeta, livro moderno, por isso mesmo sintomático, por isso mesmo capaz de concorrer para marcar a hora em que apareceu” (VITOR, 1973).

Os poemas de primeira lavra escolhidos por mim para a análise neste tópico foram os vencedores do prêmio da *Imprensa* em 1911. Passo agora a comentá-los, considerando as colocações destes seus contemporâneos sobre tal aspecto de sua escrita. Para isso, utilizarei duas importantes referências: *A Estrutura da Lírica Moderna* (1978), de Hugo Friedrich e *A verdade da poesia* (2007), de Michel Hamburger, trabalho que relativiza muitas das colocações consideradas generalizantes do livro de Friedrich.

Falando à Lua

Triste como a saudade, a dor suprema,
raias, ó Lua, do horizonte à porta!
Vens aureolada por luzente estema,
como uma virgem morta.

Como és formosa, minha Lua, quando,
esparzindo no céu teus raios lentos,
as almas de tristezas vais semeando,
para colher lamentos!...

Lua amiga, marmórea Lua cheia,
alma da Noite, mística lanterna,
à minha dor traz luz, de luz semeia
a minha noite eterna!

Rosa que em pleno azul desabrochaste,
rosa, rosa de luz, astro magoado,
pérola imensa no cerúleo engaste,
túmulo do Passado.

Ninho de minhas prófugas quimeras,
diadema que da Noite a fronte cinges,
sultana que, pompeando, do alto imperas,
com mistérios de esfinges!

Cofre do amor, ó inviolável cofre!
anjo que a minha solidão povoa,
consoladora amiga que de quem sofre,
irmã das almas boas.

Lua – fogueira dos jardins celestes,
que lança magas, malfazejas luzes,
e os nossos sonhos atraindo, prestes,
a cinzas os reduz.

Lua – reflexo da imortal e pura
alma da excelsa e celestial Maria,
fonte que entornas da estrelada altura
a tua luz sombria...

És a caçoula que no céu incensa,
de Deus o sólio, teu incenso é feito
dos ais que acolhes, ais de mágoa imensa,
que saem de algum peito.

Da misteriosa Noite és o mistério,
das almas é os livro, a triste história:
teu raio é para mim bálsamo etéreo,
ó Lua merencória!

Mas, dize: - por que sempre que te fito
-anjo ou demônio que no empíreo vagas-
fazes lembrar-me de um amor maldito,
lá, das cerúleas plagas?

Por que razão os raios teus não agem
contra esta mágoa, esta saudade crua,
e desse que amo vens trazer-me a imagem
na claridade tua?
Oh! Se possível, astro meu, te fosse
fazer esse ente dedicar-me afeto,
como viver, então, ser-me-ia doce,
de ventura repleto!...

Ao menos, Lua branca, Lua fria,
minora o mal que a minha alma oprime e invade,
nos raios teus um suspiro envia,
leva-lhe esta saudade...

Nada há que o teu silêncio desencante,
nem que atenues teu fulgor daninho
e foges- nívea pomba soluçante,
à procura de ninho... (MACHADO, 1991, p.84-86).

Em “Falando à Lua”, o primeiro aspecto que se observa, ainda mais se a leitura for feita em voz alta, é que se trata de um poema cujo ritmo é marcado tanto pela métrica, quanto pelas rimas, recursos, como se sabe, indissociáveis da poesia tradicional. Composto por quinze estrofes, cada qual formada por quartetos nos quais os três primeiros versos são decassílabos e o último hexassílabo, o texto também apresenta rimas alternadas, no esquema ABAB em toda extensão. Ainda como traços formais herdados do parnaso-simbolismo, observam-se as inversões sintáticas e aliteraões diversas, com destaque para as sibilantes e nasais. Logo, no plano da forma, o texto não apresenta ainda a liberdade métrica assumida, mesmo que timidamente, em alguns poemas de *Cristais Partidos* e, com mais segurança e desenvoltura, a partir de *Estados de Alma*.

É no plano do conteúdo que “Falando à Lua” é moderno. Primeiro, por seu caráter polifônico, uma vez que ecoa versos da geração anterior a sua, mais precisamente ressoando Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens. Tais ecos podem ser percebidos em diferentes pontos. Um exemplo é toda a primeira estrofe, que parece estar em diálogo com uma das luas do poeta negro: a voz lírica de Gilka Machado evoca o astro em primeira pessoa, dizendo que ele raia “como a saudade, a dor suprema” e compara sua auréola de luz a uma grinalda fúnebre de virgem falecida. O sujeito poético de Cruz e Souza, por sua vez, em poema denominado “Lua”, inicia em terceira pessoa, descrevendo uma paisagem onírica de luar, repleta de fantasmagorias, entre as quais uma procissão de virgens mortas, com grinaldas nos cabelos: “Entre os marfins e as pratas diluídas/ dos lânguidos clarões tristes e enfermos,/ com grinaldas de roxas margaridas/vagam as virgens de cismares ermos” (CRUZ e SOUSA, 2002, p.44-45). O poema prossegue em terceira pessoa até a nona estrofe. A partir da décima, a voz se dirige à lua em primeira pessoa. Na última, aparece a Dor Suprema da estrofe giliana: “A tua dor cristalizou-se outrora/Na dor profunda mais dilacerada/ E das dores estranhas, ó Astro, agora/És a suprema Dor cristalizada!” (CRUZ e SOUSA, 2002, p.44-45).

Alphonsus de Guimaraens atravessa o poema de Gilka Machado pelo menos de duas maneiras: a primeira está na oitava estrofe, em que a lua é nomeada como “reflexo da imortal e pura alma da excelsa e celestial Maria”. Como se sabe, o “Solitário de Mariana” tinha verdadeira obsessão pela temática da Virgem, chegando

a dedicar um livro de poemas a ela¹¹. Curioso é que às alvuras santas, tão referenciadas por Alphonsus, a poeta carioca acrescenta um forte contraste ao final da estrofe, com o oximoro “luz sombria”, que além de conter em si a contradição, ainda escurece todo o trecho, o qual vinha sendo marcado pelos signos de claridade “lua”, “pura”, “celestial”, “estrelada”.

A outra maneira se relaciona às personagens em cena e a forma como cada qual interage com o astro noturno. Em Gilka, uma mulher conversa com a lua, pedindo-lhe, como em oração, que ela interceda junto ao amado ausente, para que este retribua o amor. De Alphonsus, é difícil não nos visitar a lembrança de *Ismália*, poema cuja personagem homônima, enlouquecida, do alto de uma torre, vê o corpo celeste e o deseja a ponto de partir para um encontro transcendente com ele. No entanto, no poema de Gilka, não há transcendência. Ou há uma transcendência vazia, como se verá.

Concluindo os comentários sobre o caráter polifônico de “Falando à Lua”, ainda é possível dizer, sem exagero, que no plano do conteúdo ele parece ecoar também as cantigas de amigo galego-portuguesas medievais. Digo no plano do conteúdo apenas, pois no plano formal o gênero trovadoresco é mais rígido, contendo refrões, paralelismos e reiteraões, o que não ocorre no poema em análise. Além disso, seus autores eram homens, que escreviam a partir de uma perspectiva feminina. No entanto, aproximações podem ser feitas em dois pontos: o primeiro, temático, já que as cantigas de amigo basicamente eram confissões do sofrimento experimentado pela ausência do amado. O segundo, na variante dessas confissões: em muitos casos a voz lírica dialoga com um possível intermediário/intercessor, seja uma amiga, a qual se pede que vá procurar o namorado para dar-lhe um recado ou levá-lo de volta, seja um rio, o mar, o vento, as flores, em suma, elementos da paisagem natural. “Falando à Lua” tangencia esses dois pontos.

Além da polifonia, outro aspecto moderno no texto é a negatividade, não enquanto julgamento, mas como definição. Segundo Hugo Friedrich, a visão de mundo que antecede a modernidade, ao julgar o valor de um poema:

indicava, preponderantemente, as qualidades de conteúdo e as descrevia com categorias positivas. Das recensões de Goethe sobre a poesia, colhemos apreciações como: aprazimento, alegria, plenitude harmônica e afetuosa, “toda audácia curva-se a uma medida legítima”, as catástrofes

¹¹ *Centenário das Dores de Nossa Senhora*, publicado em 1899.

transformam-se em bênçãos, aquilo que é comum é exaltado; o benefício da poesia é que ela “ensina a compreender a condição do homem como desejável”. Ela tem a “serenidade interior”, “um olhar feliz para com o real”. (FRIEDRICH, 1978, p.20).

Dessa forma, o que destoasse desses valores positivos, educativos, edificantes, seria esteticamente depreciado. Para o crítico, a partir do século XVIII, signos negativos como a amargura, o gosto das cinzas, a melancolia, a angústia, a tristeza e outros, passaram a ser vistos de outra forma:

Para a civilização antiga e pós-antiga, até o século XVIII, alegria era aquele sumo valor espiritual que indicava a perfeição alcançada pelo sábio, ou pelo crente, pelo homem da corte, pelo erudito da elite social. A dor, a não ser que fosse passageira, era considerada valor negativo e pelos teólogos, uma culpa. A partir das tendências para a dor dos Pré-Românticos do século XVIII essas relações se inverteram. A alegria e a serenidade desapareceram da literatura. A tristeza e a dor cósmica ocuparam seu lugar (FRIEDRICH, 1978, p.30).

É importante lembrar que parte das proposições de Friedrich foi refutada ou, pelo menos, relativizada por outros pensadores da Modernidade literária. Michael Hamburger, por exemplo, discorda da premissa fundamental da obra, segundo a qual haveria um único movimento moderno, internacional da poesia “progredindo em linha reta, desde Baudelaire até a metade deste século” (2007, p. 43). Este movimento, conforme esta premissa, teria se desenvolvido de maneira homogênea e teria desaguado na poesia pura. Hamburger ressalta que, embora a Modernidade em literatura tenha sido um movimento internacional, se desenvolveu de formas diferentes em cada país, de acordo com as conjunturas locais. Por isso, o mais correto é falar sobre “Modernidades”.

Apesar disso, não se pode negar a contribuição de Friedrich para a reflexão sobre a poesia moderna. Sua proposta é válida, basta olhar com atenção para as generalizações. Afirmar, por exemplo, que a alegria e a serenidade desapareceram da literatura na modernidade é um exagero e também uma generalização. Mas não há dúvidas de que o valor da negatividade mudou a partir dos pré-românticos, de forma a ser considerado esteticamente desejável. Também é possível dizer que a serenidade e a alegria deixaram de ser os ideais buscados, mas isso não significa que tenham desaparecido. Na verdade, sua permanência nas mentalidades mais conservadoras, a meu ver, foi fundamental para que a modernidade, enquanto atitude, fosse considerada dissonante já que, para destoar, tem de haver um referencial de harmonia.

O poema “Falando à Lua” pode ser lido na categoria da negatividade, a começar pelo tema: a tristeza de uma mulher que lamenta o homem ausente. A escolha lexical é coerente com a temática e, no seu conjunto, expressa os estados depressivos e angustiosos das emoções: “triste”, “dor suprema”, “virgem morta”, “lamentos”, “Noite”, “magoado”, “túmulo”, “sofre”, “malfazejas”, “cinza”, “sombria”, “mágoa”, “demônio”, “maldito”, “Lua fria”, “mal”, “opreme”, “daninho”. O léxico, no polo positivo do poema, orbita em torno da negatividade e existe em função da atmosfera de estranhamento provocada pelas antíteses e oximoros. Nos dizeres de Friedrich, “dissonância lexical”, ou o que Massaud Moisés chamou de “barroquizante”, ao caracterizar a modernidade em Gilka Machado: “radica no jogo Bem x Mal, Prazer x Tédio, Amor x Ódio, em constante dualidade oximorônica” (1985, p.256). Para Moisés, tal dualidade, por expressar contrários irreconciliáveis, “é razão de uma persistente angústia” (1985, p.257). Ora, como tenho demonstrado, a angústia opera na semântica da negatividade de Friedrich.

De fato, se verifica um movimento crescente deste sentimento, conforme a lua, com quem a voz lírica procura, em vão, interlocução, vai sendo nomeada, de forma ambivalente. Na primeira estrofe, a palavra inicial dá o tom do poema: triste. E não é qualquer tristeza: a lua raia “triste como a saudade”, como a “dor suprema”. A luminosidade atravessa o trecho com os signos “aureolada” e “luzente”, mas ele torna a escurecer devido ao símile fúnebre do fechamento “como uma virgem morta”.

Na segunda estrofe, novamente o contraste inquietante: a lua é apresentada como uma espécie de vampira, pois quando derrama luzes sobre a humanidade, o faz para semear tristezas e conseqüentemente, “colher lamentos”. Sua beleza, em conformidade com o elogio poético feito pelo sujeito lírico, consiste em tal atitude negativa e ilustra bem o pensamento literário moderno sobre a melancolia como um ideal.

Na terceira estrofe a voz lírica inicia a oração à lua: chamando-a de amiga e transformando-a em confidente (eco das canções de amigo, como já observei) e pede que ela leve luz à sua “noite eterna”. Interessante observar que são duas noites diferentes. Uma é a escuridão do céu, da qual o astro é a alma e que está grafada com maiúscula alegorizante, de maneira tipicamente simbolista. Outra é

aquela grafada com minúscula, que metáforiza o estado melancólico que conduz os versos.

Basicamente o texto se desenvolve dessa forma: há uma nomeação gradativa da lua, ancorada em ambivalências que dizem respeito diretamente a ela, ou a algum elemento ligado a ela pelo léxico antitético. Os contrastes assim se estabelecem: na quarta estrofe, “rosa de luz” e “astro magoado”, fechando-se completamente na escuridão (túmulo do passado); na quinta, ela é “ninho de prófugas quimeras”, ou seja, para onde fogem os sonhos. Não nos esqueçamos de que ela encanta os seres, enche-os de tristeza, para colher lamentos, como foi dito em trecho anterior. Sendo assim, é também uma sugadora de sonhos. Como, então, pode ser amiga dos sofredores, ou o anjo consolador, apresentado na estrofe que segue? Tal aspecto não perdura muito, já que na sétima estrofe o lado obscuro torna a aparecer: ela é fogueira (destruição), suas luzes são malfazejas e, como o poema já havia sugerido, elas é que atraem os sonhos e os destrói (“a cinzas os reduz”).

As três estrofes que seguem (oitava, nona e décima) intensificam as ambivalências tanto entre as partes do poema, que alternam luz e sombra, quanto entre os signos. Em nítida oposição à sétima estrofe, em que a faceta da lua é má, a oitava, já comentada, traz no início a figura iluminada da Virgem Maria, mas fecha com o oxímoro “Luz sombria”. Na nona, novamente vemos a claridade ser evocada na figura do Trono Divino, incensado pelo perfume lunar, cuja matéria prima é a dor daqueles que lamentam sua “mágoa imensa” (que, não se pode esquecer, o próprio astro provoca, para depois acolher). Na décima, outras contradições: o corpo celeste é chamado de “mistério da noite”, “livro das almas”, “triste história”. A melancolia é sua essência (lua merencória). Ou seja, palavras todas carregadas de uma negatividade que não impede que os raios sejam “um bálsamo etéreo” para o sujeito lírico. Não nos esqueçamos de que são os mesmos raios lentos que semeiam tristezas, bem como são aqueles cuja luz sombria emana o mal, atraindo sonhos para destruí-los. A tensão entre claro e escuro é sugerida dessa forma, ao longo de todo o texto, até ser explicitada na décima primeira estrofe: “Mas, dize:- por que sempre que te fito/-anjo ou demônio que no empíreo vagas-”.

Os quatro conjuntos de versos que fecham o poema, apesar do polo positivo, que tem como metáfora o anjo, pendem para o negativo. Ainda na décima primeira parte, a lua, demônio ou anjo, sempre faz lembrar o amor maldito. Por sua vez, o

núcleo da décima segunda é uma negação: “Por que os raios teus não agem/contra esta mágoa, esta saudade crua”. Já a décima terceira é marcada pelo hipotético “Oh! Se possível, astro meu”. Na penúltima, novamente a voz lírica suplica que a lua amenize sua dor, levando ao amado suspiros de saudade. Na última, apesar dos clamores, que parecem ter durado uma noite inteira (a fuga do astro sugere seu recolhimento ao amanhecer), a única resposta possível é o silêncio, que não pode ser desencantado. Resta, além disso, a impressão da força, que não pode ser atenuada, dos malefícios dos raios lunares.

A angústia persiste e é tensionada a cada vez que luz e sombra se alternam e a face ambivalente da lua escapa do sujeito poético, cobrindo com as tintas do estranhamento e da melancolia a vazia paisagem noturna. Como escreveu um comentarista contemporâneo de Gilka, já citado¹², o que se percebe em “Falando à Lua” é uma atmosfera de mistério, “torva”, à maneira de um pesadelo em que o jogo de revelação e ocultamento de cada aspecto lunar causa terror e faz com que a voz poética se desfaça “na espumarada dos desprazeres desconsolados”.

No poema, em certa medida, parece ocorrer também o que Friedrich chama de despersonalização e uma variante do que ele denomina “transcendência vazia”. Segundo ele:

Com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido de que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos (1978, p.36).

O teórico afirma que a modernidade despersonalizou a poesia, apagando o sujeito empírico. Se para os românticos, poesia e biografia andavam juntas, a modernidade tratou de separá-los. Para ele, Baudelaire deu início a essa separação, na obra prima, *Flores do Mal*, que não é sua autobiografia, embora a grande maioria dos poemas tenha um ponto de vista subjetivo. Obviamente é uma proposição polêmica, já que sugere que a partir da modernidade o texto literário não tem relação nenhuma com a experiência do autor.

Hamburger relativiza esta teoria. Afirma que a imaginação unida à experiência sempre estão presentes na grande poesia e que por mais abstrato que seja um poema, dele não pode prescindir a presença humana. Propõe então a ideia de máscara, ou fingimento, que não é nem o sujeito empírico nem puramente a

¹² Ver página 19.

imaginação literária, e sim o desdobramento de um no outro. A máscara revela e oculta ao mesmo tempo, estabelecendo, dessa forma, um jogo poético.

Ao falar de Gilka Machado, essas noções são importantes, já que ela deixou a crítica de seu tempo intrigada: estaria se confessando nos textos, ou a voz lírica sensual e revolucionária que neles se expressa seria apenas construção de sua imaginação? Uns a acusavam por se confessar assim, acreditando que biografia e poesia eram uma coisa só; outros saíram em sua “defesa”, buscando separar autora e obra. Para estes, a voz erótica era exclusivamente literária e nada tinha da experiência da virtuosa mãe de família que a havia manifestado.

A dificuldade a respeito dessa complexa relação, no caso de Gilka, é que ela costumava confundir o leitor: em muitos poemas afirma que sua vida estava nos textos, que escrevia o que sentia. Em outros, parece estar respondendo aos críticos que a julgavam moralmente. Estaria sendo sincera, ou performando? Confissão ou encenação, sua poesia mexia com a imaginação do leitor. Um exemplo disso é a resposta desprezível e misógina que o editorial do periódico *O Furão* deu a ela sobre a possibilidade de publicação de um de seus poemas:

D. Gilka. M. Machado-Recebemos os seus versos, mas não podemos publicá-los. Os leitores e leitoras do *Furão* não se interessam absolutamente pelo sabor que V.Exa. encontra nos beijos do seu marido. Nós nos interessaríamos somente pelos beijos de V.Exa. se tivéssemos a ventura de os provar (CORRESPONDÊNCIAS, 1917, p.1).

Por mais que a despersonalização, como propõe Friedrich, pareça não ser possível, o desdobramento do sujeito empírico no sujeito lírico não deixa de, em certa medida, despersonalizar o texto. Neste sentido, concordo com a percepção de Massaud Moises, segundo a qual, Gilka praticava uma “sinceridade fingida, ou o fingimento sincero” (1985, p.257), o que ele considera também traço de modernidade. Sobre isso me deterei com mais profundidade no terceiro capítulo. Por hora, adianto que o poema em análise encena, na ambivalência lunar, o que Moisés chama de “cisão do eu em duplos, ou múltiplos” (1985, p.257) e o que Hamburger chama de “a verdade das máscaras” (2007, p.115). Como veremos, o caráter multifacetado da lua condiz com o da mulher inapreensível (ou das mulheres inapreensíveis) que se desdobra (ou que se desdobram) nos versos gilkianos.

Já a noção de transcendência vazia, para Friedrich, se relaciona à ruína do cristianismo, tematizada na obra de Baudelaire e à ideia de desrealização. Sobre a desrealização, o crítico afirma que os poetas modernos tencionam a linguagem ao

máximo, de forma que ela, no corpo do poema, seja capaz de transformar a realidade, ou “desrealizar o real”, a partir do sonho e da fantasia. Esse desejo de evasão aparece com frequência no Romantismo e, associado ao cristianismo em ruína, estaria na origem do tema da “elevação”, bastante recorrente no Simbolismo. Nos poemas de elevação, a voz lírica descreve a subida para um céu sem Deus, daí a ideia de transcender para o vazio.

O desconcertante de tal modernidade é que está atormentada até a neurose pelo impulso de fugir do real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido (FRIEDRICH, 1978, p.49).

Como a poesia de Gilka Machado é atravessada pela tradição, o tema da elevação aparece consolidado em outros poemas, sendo o mais expressivo deles “Ânsia de Azul”, que tem forte tom revolucionário e será analisado no segundo capítulo. Nele, o desejo de transcender para as alturas decorre da condição de opressão experimentada pelas mulheres na sociedade burguesa, com suas leis e costumes patriarcais. Diante de tal circunstância, a voz lírica sonha com o voo, com uma paisagem alternativa àquela da realidade opressiva: a natureza, o alto. Nesse sentido de sonho e de busca de alternativa ao real, o texto está, em certa medida, desrealizando essa condição.

A desrealização, no caso, está bastante relacionada à transcendência vazia de que fala Friedrich, pois nas alturas não há divindade, da mesma maneira em que não há nos poemas de voo de Baudelaire. Em “Falando à Lua”, tanto a desrealização quanto a transcendência vazia já estão presentes de alguma forma.

É claro que não se trata de um poema que tematiza o voo como alternativa a uma realidade socialmente hostil como em “Ânsia de Azul”. Mas há um olhar para o alto em busca de respostas que não são dadas. Além disso, a situação em que os olhos do sujeito lírico se voltam para a lua é predominantemente onírica: o único elemento que referencia a paisagem exterior é o signo “porta”, na primeira estrofe, quando o leitor infere que o astro se levanta, ao anoitecer, alcançando este enquadramento, a partir do qual pode ser contemplado pelo sujeito que enuncia.

Nas demais estrofes, acompanhamos a fixação do olhar no céu, de onde se derrama o fulgor ambivalente da lua, ou seja, o que é projetado nos versos é o universo interior do eu-lírico, cindido pelos contrários, impregnado de angústia. A realidade, ao redor, parece se apagar. Como já afirmei, embora não haja

necessariamente um movimento efetivo para o alto, há um ímpeto, representado por essa fixidez do olhar.

Tal ímpeto de comunicação com o divino é explícito, pois estamos diante de um poema que tem estrutura de oração religiosa em que se invoca a divindade em um primeiro momento, ao que se segue o louvor e, posteriormente, a súplica. Não obstante, ao que parece, estamos frente a uma oração blasfema, uma vez que é à Lua que a voz suplicante se dirige. Deus e a Virgem também aparecem, mas de forma secundária, ou distante: embora Maria, no poema, seja louvada como “excelsa”, não é a ela que o pedido é dirigido; embora o trono de Deus seja lembrado, não é ele que é invocado.

Como já sugeri, infere-se que o sujeito poético tenha passado toda a noite contemplando e buscando comunicação com o astro. Esta inferência se baseia nos dois verbos da primeira estrofe, que predicam o sujeito: “raias” e “vens”, bem como no verbo que estrutura semanticamente a última: “foges”. Tanto este último verbo, quanto o silêncio (um silêncio encantado, na acepção de “enfeitiçado”, no sentido de que “decorre de sortilégio”) que é atribuído ao corpo celeste, mesmo após intensa tentativa de comunicação, expressam o choque da voz lírica com o vazio, com o nada. O silêncio e o nada com os quais o sujeito poético se choca alargam ainda mais o vazio da ausência do outro. Todos, na verdade, estão ausentes e silenciosos: o amado, Deus, a Virgem, a Lua. O que paira é apenas a solidão e a angústia: negatividade.

Creio que seja relevante observar um detalhe que reforça a transcendência vazia, a partir da máscara/persona/pseudônimo utilizado por Gilka Machado para participar, com este poema, do Concurso Literário entre Moças, do jornal *A Imprensa: Pythonissa do Luar*. Como se sabe, Pythonissa era a sacerdotisa do Oráculo de Delfos, ou seja, a mediadora entre o deus Apolo e seus consulentes. Sua função, portanto, era ouvir a voz divina, para transmiti-la aos demais. Como boa poeta moderna, Gilka Machado se apropria da tradição, inscrevendo sua ruptura/subversão: a lua silencia esvaziando a função tradicional das sacerdotisas. Não há respostas, a humanidade está sozinha. Deus está morto, como afirmou Nietzsche, cuja filosofia é um dos pilares do pensamento moderno.

Já sugeri que em “Falando à Lua” há ressonâncias das canções de amigo galego portuguesas. Penso que os ecos podem ter vindo de ainda mais longe: da

poesia da grega Safo de Lesbos que, como é sabido, é considerada a mãe da poesia lírica ocidental. Não foram poucos os críticos e comentaristas que deram a nossa poeta epítetos como “Nova Safo” ou “A última Safo do século”, como Romeu d’Avellar que, em 1917, fez uma espécie de panegírico poético para ela, no jornal *Diário do Povo*, de Maceió. Em determinado trecho ele proclama: “Gilka é o polo da sensação, a quinta essência da sensibilidade, a última Safo do Século” (AVELAR, 1917, p.1).

A discussão sobre esses ecos será aprofundada no terceiro capítulo. Por enquanto, procurarei identificar de que modo a ideia da transcendência vazia é ampliada em “Falando à Lua”, se considerarmos que nele ecoa um dos poucos poemas completos de Safo, “Ode a Afrodite”¹³ (FONTES, 2003, p. 168-169).

Para Joaquim Brasil Fontes, o poema de Safo, por sua vez, atravessado por outra tradição: a da poesia épica. Segundo ele:

No fundo, a estrutura de Ode a Afrodite difere muito pouco das inúmeras preces que os heróis dirigem, no registro épico, às grandes divindades: as palavras de Safo, nesse famosíssimo poema demarcam algumas falas de Aquiles, Diomedes ou Agamenon, na *Ilíada* (FONTES, 2003, p.167).

No decorrer de sua argumentação sustenta que, ao se apropriar da estrutura e dos lugares comuns de tal registro, a poeta de Lesbos inscreve sua originalidade, resignificando as teofanias épicas em que a divindade, quando invocada, aparece para um herói, representante de uma coletividade, e guia seus caminhos. Como? Criando uma espécie de teofania pessoal, voltada, não para os grandes assuntos, como a guerra, mas para as dores do amor. São palavras do crítico:

Para registrar a irrupção de seus afetos, a poeta ousa convocar o grande aparato das declamações épicas: o vocabulário, o ritmo grandioso e opressivo das súplicas, numa desproporção entre palavra e evento, numa inquietante contaminação de registros discursivos. Observemos, contudo, antes de tentar compreender esse entrecruzar de vozes, outro detalhe que singulariza a *Ode a Afrodite*, quando comparada à prece do herói: emergindo dramaticamente na memória da Suplicante, a deusa manifesta-se no interior da própria oração; e fala (FONTES, 2002, p.170).

Ele prossegue lembrando que o que há em comum entre o texto tradicional e o sáfico é a estrutura de oração e a aparição da divindade (teofania) que dialoga com

¹³ “Aphrodite em trono de cores e brilhos,/ imortal filha de Zeus, urdidora de tramas!/ a dores e mágoas não dobres,/Soberana do meu coração;/mas vem até mim, se jamais no passado,/ouviste ao longe meu grito, e atendeste./ e o palácio do pai abandonado,/ áureo, tu vieste/ no carro atrelado; conduziam-te, rápidos, /lindos pardais sobre a terra sombria, / lado a lado, num bater de asas, dos céus/ através dos ares,/ e pronto chegaram; e tu, Bem-Aventurada,/ com um sorriso no teu rosto imortal,/perguntaste por que eu de novo sofria,/por que de novo eu suplicava,/e o que para mim eu mais quero,/no coração delirante. Quem, de novo, a Persuasiva/ para teu amor deve trazer? Quem,/ó Psappha, te contraria?/ Pois se ela foge, logo perseguirá;/se recusa presentes, presentes ofertará;/se não ama, logo vai te amar,/ embora não querendo./ Vem outra vez-agora! Livra-me/ desta angústia e alcança para mim/tu mesma, o que o coração mais deseja:/ sê meu Ajudante em Combates!

o suplicante. O que marca a diferença é o deslocamento do coletivo para o pessoal e dos grandes temas para a temática do amor, considerada banal. De fato, “Ode a Afrodite” inicia com uma invocação, em que os epítetos da deusa são proferidos, em seu louvor. Em seguida, há a súplica que, interrompida pela fala da deusa, é retomada ao final: “Vem outra vez agora! Livra-me/ desta angústia e alcança para mim/tu mesma, o que o coração mais deseja”.

Note-se que as estruturas de “Ode a Afrodite” e “Falando a Lua” também são parecidas, a começar pelos títulos. Embora a palavra “ode” seja um substantivo e “falando” um verbo, na prática, ambas representam ações de comunicação com o ser divino, ou divinizado (Afrodite e a Lua). A ação de comunicação é predicada pela preposição “a” e complementada pela palavra substantiva que designa o interlocutor. Além disso, os dois textos são orações em que há a invocação (“Aphrodite em trono de cores e brilhos,/ imortal filha de Zeus, urdidora de tramas!”, em Safo e “Rosa que em pleno azul desabrochaste; rosa, rosa de luz, astro magoado,/pérola imensa no cerúleo engaste”, em Gilka) e o mesmo tipo de súplica: “Vem outra vez-agora! Livra-me/ desta angústia” em Safo, e:

Oh! Se possível, astro meu, te fosse
fazer esse ente dedicar-me afeto,
como viver, então, ser-me-ia doce,
de ventura repleto!...

Ao menos, Lua branca, Lua fria,
minora o mal que a minha alma oprime e invade,
nos raios teus um suspiro envia,
leva-lhe esta saudade...

em Gilka Machado. Mas em Safo, como já foi dito, a divindade responde: “Quem, de novo, a Persuasiva/ para teu amor deve trazer? Quem,/ó Psappa, te contraria?/ Pois se ela foge, logo perseguirá;/se recusa presentes, presentes ofertará; /se não ama, logo vai te amar,/ embora não querendo”.

Em “Falando à Lua”, como já demonstrei, a entidade que habita nas alturas não se manifesta: ao contrário, silencia friamente diante da suplicante. Sendo assim, a voz lírica da poesia giliana rasura duas tradições, a da antiguidade clássica, em que deus não era apenas acessível, mas se deslocava até o suplicante para socorrê-lo, e a cristã, em que o movimento para o alto significava um encontro com o sentido. Em Gilka, não há resposta, apenas o vazio silencioso da noite desprovida de paisagem.

Terá a poeta lido Safo e os trovadores portugueses? Terá lido Baudelaire? Este último, com certeza, pois o referencia em diversos trechos da conferência *A Revelação dos Perfumes*. Quanto ao universo da antiguidade clássica, é possível afirmar que ela o acessou. Basta realizar um rastreamento inicial de imagens tomadas da mitologia grega, as quais são ressignificadas em seus poemas. Ademais, seus críticos não se limitaram a compará-la a Safo. Vejamos o que escreveu a esse respeito Stockler de Queiroz, em uma das edições da revista *Souza Cruz*, em 1922:

O caráter preponderante na poesia da Senhora Gilka Machado não é o amor à Beleza Clássica, ao sentimento abstrato do ritmo e da harmonia dos helenos. É mais o amor grego de Anacreonte, cantando o prazer divino, a paixão do gozo, a religião da carne. Rompendo a hipocrisia convencional, ela desnuda a beleza da mulher à luz de sua arte dionisiaca, entoando os cânticos do ritual grego ante a ara onde pousa a carne moça e palpitante que se oferece à volúpia sequiosa de seus crentes (QUEIROZ, 1922, p.30).

Mesmo com evidências de ser leitora precoce (não nos esqueçamos de que “Falando à Lua” foi escrito em 1908, quando ela tinha 15 anos) , tanto da tradição, quando dos contemporâneos, houve quem desmerecesse seu capital cultural, aconselhando-a a estudar mais e a ler Baudelaire, para com ele aprender. Não se sabe ao certo se Gilka Machado teve acesso à educação formal. Na apresentação à edição das *Poesias Completas* de 1991, já citada aqui, a filha, Eros Volúcia, afirma que a mãe “começou a fazer versos nos trabalhos escolares” ¹⁴. Daí infere-se que tenha frequentado a escola. No entanto, como já demonstrei, o texto, em alguns trechos, apresenta discordâncias com informações recolhidas da fonte. Logo, é arriscado afirmar o que quer que seja sobre a poeta, amparando-se apenas nessa referência. Some-se a isso o prefácio à edição de 2017, em que Maria Lúcia Dal Farra, afirma o contrário: segundo ela “Gilka nunca pode gozar de uma educação formal” (2017, p.28). A afirmativa, no entanto, aparece sem a devida referência, a não ser a citação, sem fonte, de um comentário de desconhecida, a qual teria dito que Gilka era “limitada, por circunstâncias diversas, a uma cultura quase exclusivamente intuitiva” (2017, p.28). Na sequência, o comentador escreve que o desenvolvimento intelectual/poético dela foi prejudicado por falta do auxílio dos “recursos maravilhosos de conhecimento claro da poesia universal” (2017, p.26).

Como pude demonstrar (e ainda continuarei, no decorrer desta tese) o que parecia não faltar à poeta era um conhecimento claro da poesia universal, fosse ela

¹⁴ Volúcia, Eros. Apresentação. In: *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1991.

antiga, medieval, ou moderna. Minha hipótese é de que “críticas” dessa natureza nada mais eram do que parte do “pacote” de misoginia com o qual ela teve que lidar enquanto publicou livros. Por ser mulher escrevendo sobre desejo e revolta, muitos comentaristas não hesitaram em depreciar suas habilidades técnicas e sua inteligência, atribuindo sua arte à expressão da intuição e, claro, repercutindo a falácia machista de que os homens são racionais e as mulheres, ao contrário, são apenas emocionais, intuitivas.

Suponho também que para estes soava tão escandaloso uma mulher escrevendo sobre o desejo sentido *em feminino*, que se recusaram a enxergar além de suas próprias convicções e se fizeram cegos para tal processo criativo, entrecruzado por vozes diversas e que são colocadas em diálogo de forma bastante consciente. Nessa perspectiva, prefiro acreditar que Gilka Machado teve acesso à educação formal, como afirmou sua filha e não que contou apenas com a educação materna, como acredita Maria Lúcia Dal Farra, que informa este dado biográfico também sem indicar as referências (2017, p.28).

Nestor Vítor também escreveu sobre a suposta pouca erudição da poeta e atribuiu sua genialidade a fatores puramente deterministas. A citação é longa, mas importante:

O crítico pergunta a si mesmo por que milagre esta autora, longe como está de ser erudita, consegue ser fiel assim ao gênio da língua. É que D. Gilka é a flórua de toda uma raça de artistas. Francisco Pereira da Costa, o violonista genial, que os parnasianos até celebraram em versos, seu avô materno foi o mais notável entre todos. Mais os dois Francisco Muniz Barreto. Dos quais o mais velho vem a ser o seu bisavô, e Rosendo Muniz, o repentista, também seu parente próximo, então na história das letras. Seu pai, Hortêncio da Gama Sousa e Melo, foi poeta; sua progenitora, artista de teatro, como todas as filhas de Pereira da Costa. Até acontece que D. Gilka é viúva de outro poeta, e poeta de merecimento, esse Rodolfo Machado que ainda há pouco faleceu. Desse modo, já pelo sangue, já pelo ambiente em que se criou e pela própria aliança que contraiu, ela, como talvez nenhum outro poeta no Brasil, já nasceu com todas as possibilidades naturais para ser quem é e desenvolveu-se em circunstâncias que só a favoreceram em tal sentido (VITOR, 1973, p.325).

O comentário era bem intencionado: Nestor Vítor tinha simpatia pela poesia de Gilka Machado. Tanto, que elogiou bastante o livro *Cristais Partidos*, bem como se indignou quando, em certa ocasião, ela sofreu censura editorial (1973, p.323-327). No entanto, penso que há algo de infeliz na visão explicitada. A meu ver, erudição e capital cultural são elementos diferentes e o primeiro não dá certificado de bom

poeta para ninguém. Penso também que associar seu talento ao sangue é diminuir-lhe o protagonismo.

Claro que um ambiente onde há incentivo para as artes pode ser importante para a formação de pessoas, mas não é determinante. É curioso também que, no trecho, o único nome feminino citado seja o da escritora. Não poderia ser diferente, pois é sobre ela que se fala. Mas não deixa de intrigar o fato de apenas seus ancestrais homens terem sido nomeados: o avô, o bisavô e até o Rosendo Muniz, "seu parente próximo". O nome do marido também é lembrado. Mas nem sua mãe, nem suas tias, irmãs dela, recebem o mesmo tratamento. Tereza Costa, por exemplo, é chamada simplesmente de "sua progenitora" e suas irmãs de "filhas de Pereira Costa". O que importa destes apontamentos é que independente de ter sido filha de artistas, esposa de artista, mãe de artista,¹⁵ foi uma poeta original, moderna, polêmica, precoce. Pioneira.

"Beijo", como já afirmei, foi o poema com que ela venceu, em segundo lugar, o Concurso Literário entre moças. Segue o texto, na íntegra:

Beijo

Beijo, beijo de amor - ave em cuja asa crespa
o espírito se eleva a paragens etéreas,
ignívoma, nervosa e zumbidora vespa,
que infiltra nas artérias
da volúpia o fervente e orgíaco veneno;
som que ao festivo som de um guizo se assemelha,
que a um só tempo é gemido, é gargalhada e é treno;
semente, que a vermelha
flor da luxúria vem plantar sobre o maninho
solo da alma; licor que se contém da boca
na ânfora coralina; espiritual carinho;
bala rubra que espoca
no lábio; arredondada e rútila e sonora
frase que vem narrar do amor todo o áureo poema
e que entender só pode o ente que ama, que adora.
Beijo de amor – suprema
delícia, original pomo da árvore da alma,
cujo galho, a subir, vai pender sobre a ameia
do lábio, pomo que ora excita e que ora acalma.
Dentro em nós, mais se ateia,
ao contato febril do lábio amado e amante,
das ânsias as fogueiras, e dos beijos o ruído
ser julgo o crepitar dessa fogueira estuante
Beijo, beijo de amor – olvido
para os males da ausência; astro canoro e rubro
que no horizonte arcoal do lábio humano aponta;
flor que adorna do afeto o suntuoso delubro;

¹⁵ Eros Volússia, no ano de publicação deste artigo, 1928, estava ingressando no curso de bailado do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, portanto ainda não tinha se tornado a grande bailarina de anos mais tarde. Caso já fosse famosa, o crítico teria também omitido seu nome?

aurifulgente conta
 que, Ó Alma! Vais enfiar no colar dos prazeres:
 rumor que, em si, contém cintilas policores,
 sonora confusão das bocas e dos seres;
 misto de sons e odores,
 beijo, beijo de amor, escandalosa loa,
 que, na festa pagã do luxuriante gozo,
 em louvor a Cupido a humana boca entoa;
 elixir delicioso,
 que ao paladar nos traz da saudade os ressábios;
 remédio com que, ó Ânasia! Esse teu mal ensalmas;
 beijo, beijo de amor-matrimônio dos lábios
 -concúbito das almas (MACHADO, 1991, p.44-45).

Há uma curiosidade sobre o concurso que julgo ser relevante, pois expõe a impressão, a meu ver, equivocada e preconceituosa, de uma leitora (ou leitor disfarçado) sobre a poesia de Gilka Machado e sobre a literatura feita por mulheres na época, de forma geral. Conforme já exposto, na categoria prosa, o conto “Theopolis”, de Judith de Barros Macedo, foi vencedor¹⁶. Uma leitora (ou leitor com pseudônimo), identificada por Esther Santos, enviou carta à redação questionando a autoria. Segundo ela, era preciso provar que a autora era mulher. Desconfiava de que um homem havia escrito, pois, segundo ela, aquele não era um texto feminino, devido ao seu vocabulário “ másculo” ¹⁷“Por mais erudita que seja a mulher, ainda não conseguiu em nossa terra afastar-se da linguagem ao alcance da sociedade feminina”. Ao levantar essa dúvida, elogia a escolha do poema “Falando à Lua”, o qual estaria adequado, já que tratava de tema em conformidade com universo considerado feminino. Finaliza exigindo à redação que solicitasse à Judith uma fotografia de seu rosto e que esta fosse publicada no jornal, a fim de sanar a dúvida. Não foi publicada a foto, mas a redação do jornal, em resposta, atestou que a vencedora era mulher: os funcionários se certificaram disso, pois ela foi pessoalmente buscar o prêmio.

O acontecimento chama a atenção por dois motivos: o preconceito contra escritoras que fugissem dos temas e dos recursos linguísticos considerados usuais entre mulheres e pelo fato de Esther ter feito leitura muito superficial do poema “Falando à Lua”. Parece não ter percebido o cruzamento de vozes que confirmam o conhecimento literário de Gilka Machado, tampouco parece ter notado a negatividade baudelairiana nos estranhamentos provocados pelos jogos de luz e sombra em um cenário de quase pesadelo em que o sujeito lírico se depara com o

¹⁶ *A Imprensa*, ano VIII, nº 1398. Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1911.

¹⁷ *A Imprensa*, ano VIII, nº 1402. Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1911.

silêncio e o vazio ao se dirigir a um astro distante e impassível. Ao que parece também não se interessou pelos segundos lugares, pois teria se escandalizado com “Beijo”.

De fato, se nos prendermos apenas à temática, “Falando à Lua” soa mais inofensivo para a moral religiosa da *belle époque* que “Beijo”. O primeiro aborda a ausência, o amor da mulher abandonada, a súplica aos céus pela intercessão junto ao amado que, como já pontuei, são topos literários tradicionais. Ao contrário, “Beijo” ousa na temática: escrito em 1910, por uma jovem mulher de 17 anos, é pura anarquia. Nele já se atravessam o anarquismo romântico e o sensualismo, destacados por Drummond na homenagem a Gilka Machado. Por anarquismo romântico entende-se, claro, aquele ímpeto revolucionário herdado do Romantismo, que no poema em questão se expressa no sentimento erótico/amoroso *em* feminino, que Massaud Moisés identificou como traço de Modernidade nesta lírica.

Uma leitura mais apressada poderia levar a considerações equivocadas a respeito do aspecto formal do poema: distribuído na página em monobloco, sem divisão de estrofes, passa a impressão de que a artista não estava muito preocupada com a métrica. Pelo menos foi o que me ocorreu quando o li pela primeira vez. Tal leitura desprovida de análise me induziu a sugerir que ali já se apresentava o verso polimétrico.

Mas não. A medida dos versos é regular: entre cada grupo de três dodecassílabos há um hexassílabo. Este, de certa forma, funciona como uma espécie de separação de estrofes, já que não há espaços entre as partes. Todos os conjuntos de quatro versos, metrificados da forma exposta acima, estão rimados no esquema ABAB (mesmo procedimento de “Falando à Lua”).

Após identificar o metro e as rimas, supus que a estrutura em monobloco tivesse sido um erro de edição e que originalmente o poema houvesse sido dividido em estrofes, com os devidos espaços, pois a regularidade dos versos e das rimas em toda sua extensão induzia a essa interpretação. No entanto, me enganei. Ao consultar tanto a versão de “Beijo” publicada no jornal *A Imprensa*, quanto a primeira edição de *Cristais Partidos*¹⁸, constatei que Gilka optou por não separar com espaços as “estrofes”. Logo, o que marca o início de outro conjunto de versos de mesmo tamanho que o anterior são os hexassílabos, que são dez ao todo. Mesmo

¹⁸ A única alteração feita no texto da *Imprensa* para publicação de *Cristais Partidos* é o verso 37, que estaria na décima estrofe, se o poema tivesse sido dividido dessa forma.

não havendo separação espacial entre os grupos, passo a chamá-los de estrofes para facilitar os comentários sobre especificidades do conteúdo.

Penso que a junção das estrofes foi uma estratégia utilizada para ampliar o sentido do texto e dialogar com o conteúdo: o louvor do beijo a partir da nomeação por meio de metáforas. A falta de espaço entre uma estrofe e outra, reforçada pelos *enjambements* que ligam cada hexassílabo ao primeiro dodecassílabo de cada estrofe parece tentar reproduzir, no corpo do poema, a dinâmica ansiosa do beijo, em que quase não há espaço para fôlego e em que as bocas se fundem, como as estrofes.

No plano do conteúdo, observo uma inversão da máxima simbolista de Mallarmé, segundo a qual o objeto poético precisa ser nomeado pouco a pouco, sugerido ao longo do poema, para ser revelado apenas ao final. Em “Beijo” o objeto é revelado no título. No entanto, ao buscar definir esse gesto humano com metáforas que vão se desdobrando em outras, de maneira surpreendente e convulsiva, o sujeito lírico estica a linguagem, explorando suas potencialidades de tal forma que produz efeito estético equivalente ao da prática mallarmeana, ou seja, provoca surpresa, estranhamento e deleite em que lê.

Como mencionei, apesar da forma tradicional, a estrutura engana por não haver espaço entre as estrofes e por inovar projetando o ritmo do beijo no ritmo do poema. Assim como “Falando à Lua”, “Beijo” é atravessado pela modernidade, manifestada, sobretudo pela negatividade. Que não nos enganem os signos luminosos, calorosos, rubros, luxuriantes e festivos do poema: eles se chocam o tempo todo, em uma dinâmica barroquizante, com signos de dor, de lamento, de perturbação, revelando a cisão do sujeito moderno, que busca o êxtase amoroso pagão, em uma tentativa de unir carne e alma, separados pelo cristianismo, do qual não consegue, de todo, se desvencilhar.

A primeira estrofe é uma imagem perturbadora: o beijo, apesar de elevar o espírito a paragens eternas, é comparado a uma ave de asa crespa (se o espírito ascende é por causa dessa asa estranha, áspera, rugosa). Os dois últimos versos se unem ao primeiro da seguinte, transfigurando o beijo em outro ser alado: uma vespa, nervosa, zumbidora e que expele chamas. O que este inseto assustador faz? Infiltra nas artérias (veias que levam o sangue do coração aos tecidos corporais) o veneno fervente e orgíaco da volúpia.

São signos de voo, de excitação, de prazer, mas também de asperezas, de dor, de adoecimento. A volúpia é prazerosa, mas é tóxica para o corpo e para o coração. O desejo é também ânsia e sofrimento. A segunda estrofe continua o movimento pendular do positivo para o negativo: o beijo é um som festivo, semelhante a um guizo e é *ao mesmo tempo* gemido, gargalhada e treno.

Destaquei a expressão “ao mesmo tempo”, porque o poema parece ir além das antíteses do desejo. Como? Expressando também suas ambivalências. Dito de outra forma: o poema funde opostos em uma coisa só. Dessa forma, ecoa o “contentamento descontente” de Camões e também o fragmento sáfico em que Eros, a divindade, é chamado de agridoce, que seria a qualidade de quem é doce e amargo *ao mesmo tempo* (FLORES, 2017, p.363) ¹⁹.

Retomando a segunda estrofe: nela, os três elementos “gemido”, “gargalhada” e treno, se tornam uma coisa só: o gemido, que pode ser de dor ou de prazer, a gargalhada (que se aproxima semanticamente do som festivo que é o beijo, semelhante a um guizo) e o treno, que nada mais é que um lamento fúnebre, um canto lacrimoso.

O guizo, embora esteja expressando a semântica do positivo, também pode sugerir, mesmo que vagamente, a serpente do Jardim do Éden bíblico. Como já pontuei, o poema não fala explicitamente de pecado, ou de culpa cristã, mas, a voz lírica que vislumbra o mundo pagão é uma voz contextualmente moderna. Outros signos, contidos em outras estrofes, como “árvore”, “pomo original” e “veneno”, acabam por atrair essa vaga sugestão. E também a palavra luxúria, que após a Súmula Teológica de São Tomás de Aquino remete quase que automaticamente à ideia de pecado capital.

A ambivalência da estrofe que segue se ancora nas ideias opostas de fecundidade e esterilidade: o beijo é uma semente plantada no estéril solo da alma. Quem planta? A flor vermelha da luxúria. Planta em vão, pois não produzirá frutos. O beijo é também um carinho espiritual, um licor recolhido da boca em uma ânfora de corais. Os opostos se atravessam e se misturam. Carinho espiritual se opõe e é, ao mesmo tempo, a luxúria vermelha, cuja cor escaldante, por sua vez, se choca e se funde com a calma marítima azulada evocada pela ânfora coralina.

¹⁹ “Eis que Amor Solta-membro estremece-me/agridoce, intratável reptício”.

O leitor quase não tem tempo para assimilar essas metamorfoses quando é surpreendido pelo brilho excessivo e o calor da cor vermelha no estouro de uma bala de revólver, que metaforiza o beijo. Ora, um tiro visa à ferida e, mais uma vez, o sentido pende para o negativo, para o perturbador. Na quinta estrofe, a semântica da fertilidade é retomada, invertendo a condição da alma, que anteriormente foi caracterizada como solo maninho. Neste trecho o beijo é “delícia suprema” e é fruto da árvore da alma, cujos galhos sobem e pendem na parte de cima dos lábios. Novamente verificamos o *topos* da elevação espiritual por intermédio da sensação física. Além disso, é reiterada a associação entre o beijo e os sentimentos contraditórios (calma e excitação).

Na sexta estrofe predominam os signos relacionados ao fogo: “ateia”, “febril”, “fogueira” e “crepitar”. Estes se ligam ao substantivo que expressa o núcleo do sentido deste conjunto de versos, ou seja, a palavra *ânsia*, de conotação negativa. O beijo ateia a fogueira das *ânsias*, quando os lábios entram em contato. Para a voz lírica, o barulho que resulta do contato é o crepitar da fogueira “estruante”, ou seja, que queima: uma redundância utilizada como recurso para reforçar a intensidade da ardência.

Na sequência, o beijo é esquecimento para os males da ausência e transfigura-se em um “astro canoro e rubro”, praticamente uma lua vermelha e musical nascendo da boca. A imagem seguinte evoca o universo pagão, antecipando a imersão completa, que acontece na penúltima estrofe: o beijo é uma flor que adorna o afeto, comparado a um templo luxuoso.

É na nona estrofe que o cenário pagão é colocado nitidamente diante dos olhos do leitor, quando o beijo é chamado de canto escandaloso de louvor a Cupido, entoadado pela boca humana, na “festa pagã do luxuriante gozo”. Chamo a atenção para os adjetivos “escandaloso” e “luxuriante” que parecem estar, a meu ver, atravessados pelo fantasma do cristianismo que assombra a modernidade.

Note-se que o sujeito poético coloca lado a lado duas palavras que deveriam se repelir, uma vez que o louvor a uma divindade, pelo menos em termos cristãos, deveria ser algo sagrado, piedoso e jamais escandaloso. O escândalo é da ordem do indecoroso, da imoralidade. Já “luxuriante” intensifica o sentido de “gozo”, palavra semanticamente próxima. Penso que a luxúria é também palavra empregada por uma voz consciente de que, na modernidade, que é o tempo desta fala, tem o peso

do pecado. Esta voz, embora evoque um cenário pagão, sonhando com o desejo sem culpa, fala a partir de um lugar já saturado de dogmatismo. Essa consciência se estende para o ímpeto de transgredir a moral religiosa, recuperando, pelo texto poético, um contexto alternativo em que o amor é puro gozo e luminosidade, mas diante da impossibilidade de escapar do presente, a culpa surge nas entrelinhas, nos signos de negatividade, em seu movimento barroquizante.

Interessante o fato de Cupido surgir como o deus a quem se louva com beijos de amantes. Cupido, ou Eros, o agridoce, aquele que funde o prazer e a dor, como observou a ensaísta Anne Carson:

Prazer e dor ao mesmo tempo se registram no amante na medida em que a desejabilidade do objeto de amor deriva, em parte, de sua falta. Para quem é a falta? Para o amante. Se seguirmos a trajetória de Eros, nós consistentemente o encontramos traçando o mesmo percurso: sai do amante em direção ao amado, então ricocheteia de volta para o próprio amante e para buraco nele, despercebido antes. Quem é o assunto real na maioria dos poemas de amor? Não é o amado. É aquele buraco (2016, p.52. Tradução minha).

Para Carson, o estado de falta em que de repente se encontra o amante gera uma nostalgia de totalidade já que, ao buscar a fusão com outro ser, o apaixonado acaba perdendo parte de si. Para ela, todo “amante à beira de Eros” sofre alguma perda vital. Não é aleatoriamente que na lírica grega, as metáforas do desejo estejam, em grande número, relacionadas ao sofrimento e à dissolução corporal: são ideias de derretimento, esmagamento, envenenamento, ferimento por corte, esquartejamento, queimadura, mutilação, guerra, etc. “Na poesia lírica grega, Eros é uma experiência de fusão. O próprio deus do desejo é chamado de “fundidor de membros”(2016.p.52. Tradução minha).

Será que Gilka Machado tinha conhecimento desse epíteto? Parece que sim. Não creio que tenha falado, aleatoriamente, do deus do desejo em um poema que é todo ânsia de fusão, seja pelas estrofes sem separação, seja pelos *enjambments*, ou pelas ambivalências e antíteses na tentativa de nomear o beijo com metáforas que se fundem. Toda essa movimentação provoca a sensação de prazer e, ao mesmo tempo, de ânsia, de angústia em que lê. Ou, “volúpia-angústia”, como denominou Homero Pinho em 1917, no periódico *A Realense*, do Rio de Janeiro.

O beijo cantado é para a voz lírica “sonora confusão das bocas e dos seres/misto de sons e odores” e seu deus é nada mais nada menos que aquele que funde membros, o responsável pelo buraco, pela perda de si que sofre o amante.

Logo, para a equação do desejo apresentada em “Beijo”, no choque entre fogueiras e mares, guizos e elegias, brilhos de ouro, flores, astros vermelhos e paragens eternas, luxúria e alma, fecundidade e esterilidade, veneno e remédio o resultado é a falta, o buraco, a negatividade da volúpia-angústia.

O poema finaliza com mais contrários: quando é chamado de “elixir delicioso”, o beijo é louvado como uma beberagem capaz de curar o mal das ânsias. O mesmo beijo, que no início do poema era veneno infiltrado nas veias. E ousado é o arremate, em que os polos carne/alma são cruzados pelos substantivos “matrimônio” e “concúbito”. O beijo é “matrimônio dos lábios” e “concúbito das almas”, ou seja, para o polo carne (lábios), o simbólico, ritual (o matrimônio); para o polo alma (almas), o carnal, luxurioso, (concúbito, cópula).

Vislumbrar as almas em coito, se penetrando, não seria levar o desejo de fusão ao extremo? Logo, não é demais afirmar que este é mais que um poema sobre o beijo. É também a respeito de Eros, sobre seu caráter ambivalente, bem como, sobre seu poder de fundir membros. Se a máxima simbolista foi invertida no caso do objeto poético “beijo”, revelado no início, o mesmo não ocorreu com “Eros”, que foi sugerido no decorrer de todo o poema, pelas ambivalências e sugestões de fusão, e foi nomeado apenas ao final.

Em beijo, a lírica amorosa da antiguidade grega ressoa, modernamente, pela voz de uma mulher poeta.

1.3 “O Poeta e a Dor” e “Tempestades”

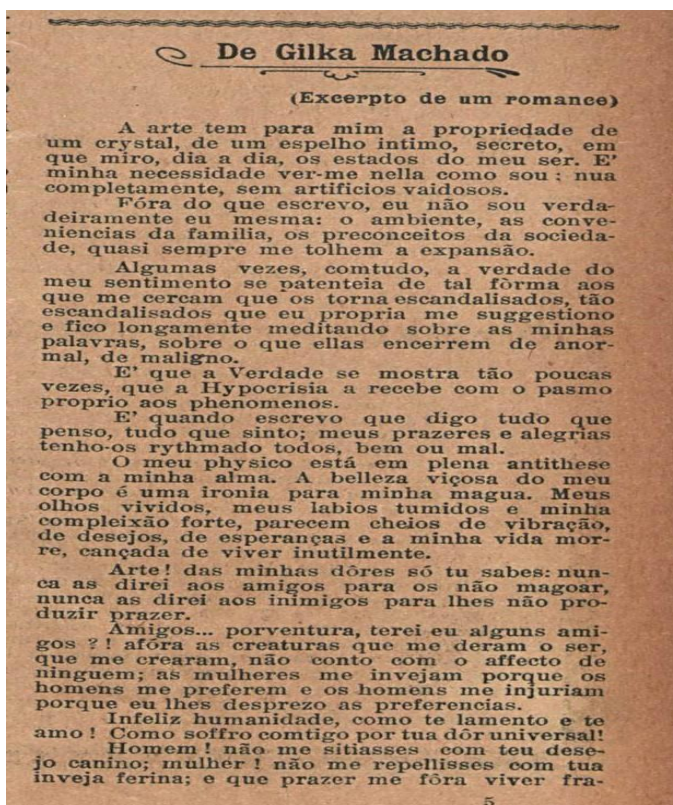
“Falando à Lua” e “Beijo”, salvo engano, revelaram, oficialmente, a nova poeta que surgia na cena literária carioca. Pouco tempo mais tarde, em 1915, ela publicaria seu primeiro livro, *Cristais Partidos*, fazendo estremecer a sociedade letrada do princípio do século XX, não apenas no Rio de Janeiro, mas em grande parte do país. No entanto, antes disso, a menina Gilka já aparecia nos jornais, sobretudo na *Gazeta de Notícias*, pelo menos desde 1907, quando tinha 14 anos.

Em uma sessão chamada “Gazeta das Crianças” ela aparece várias vezes ao longo de 1907, seja participando de concursos de decifração de charadas, seja assinando pequenos textos em prosa. Para isso, faz uso de um pseudônimo: Rosa do Surubiú. Encontrei também uma ocorrência dessa máscara literária em uma das

edições da revista *Tico-Tico*²⁰ do mesmo ano (uma resposta da redação sobre texto que ela havia enviado para apreciação e possível publicação).

Quem já leu a conferência *A Revelação dos Perfumes*, proferida em inúmeros eventos literários cariocas e depois publicada em plaquete, sabe que a poeta tinha também grande talento para a prosa. Conforme nos informam os principais jornais de meados do segundo decênio do século XX, ou seja, após a estreia em livro, ela ainda redigiu outras duas conferências (*Elogio ao Tato* e *A Poesia dos Sentidos*) e muitos artigos de prosa feminista. Em um deles, “O homem blague”, consta a informação de que se tratava de trecho de um romance em preparação, o qual, tudo indica, se perdeu. Além disso, conforme esses noticiosos, ela era oradora oficial do Partido Republicano Feminino, organização que foi fundamental para a conquista de direitos políticos para as mulheres no século XX.

Figura 4: Trecho de um romance de autoria de Gilka Machado.



Fonte: *Ilustração Pelotense*. Ano V, nº 21, Pelotas, p.7.

Embora esta tese seja sobre a lírica giliana, chamo a atenção para dois pequenos contos anteriores à estreia, mais especificamente, aqueles aos quais me

²⁰ Gaiola do Tico-Tico. *O Tico-Tico, Jornal das crianças*. Ano III, nº 102. 18 de setembro de 1907, p.10.

referi, publicados na *Gazeta de Notícias* em 1907: “O Poeta e a Dor” e “Tempestades”. Farei um breve comentário sobre eles, pois creio que já apresentam algumas ideias estéticas afinadas com a modernidade e que atravessarão a obra de poesia pouco tempo depois.

“O Poeta e a Dor” recebeu uma das doze menções honrosas de um concurso de contos para o público infantil, promovido pelo periódico. Dias após sua publicação na *Gazeta*, apareceu no *Jornal Oficial*, veículo informativo da imprensa capixaba. O texto começa descrevendo uma figura estranha: uma mulher branca, pálida como se estivesse morta, “bela como Vênus”, “trazendo em si a tristeza de um túmulo”. Ela veste uma túnica negra e, por isso, é chamada de “Dama Negra”. Seus olhos, muito pretos, estão sempre “orvalhados por lágrimas”.

Sua beleza atraía muitos rapazes, mas estes desistiam dela, pois eram contaminados por sua tristeza. Ela tem aura sagrada: em certo momento, é chamada de “sacrossanta figura”. Um poeta, ao vê-la passar, se enamora e começa a segui-la, curioso para saber “aonde ela ia todos os dias ao crepúsculo”.

A partir de então, a narrativa acompanha o poeta em sua trajetória no encalço da amada, cuja primeira ação é entrar em um castelo para rezar. Na sequência ela sai e se dirige a um cemitério. No caminho, o estado emocional do observador se altera: “Ele continuou a segui-la e, quanto mais se aproximava dela, mais triste e ávido sentia o coração”. No cemitério, a Dama Negra se ajoelha diante de uma cruz e chora serenamente.

A cena sombria é descrita como se pintura fosse: anoitece, cai um orvalho gelado. O vento é chamado de “Sopro de Zéfiro” (deus do vento do oeste, na mitologia grega); referencia-se também o asteroide Delia. A Bíblia é lembrada em um símile em que a Dama é comparada à Maria Magdalena chorando aos pés da cruz de Cristo. Uma coruja gargalha. Os vagalumes nos cabelos da mulher são comparados às “gôndolas douradas, no mar sublime de Veneza”. Pintores são chamados à narrativa: “Nem Parrhasio, nem Rubens, nem Apelles pintaram um quadro tão divino!”

Enquanto isso, o poeta observa entre um ramo de cipreste (árvore que compõem também a semântica descritiva do cemitério). Decide se aproximar e busca diálogo:

- São horas de abandonar este tristonho sítio.
A Dama negra respondeu:

- Poeta, aqui é minha casa.
- Como? Murmurou o poeta, pois moras no cemitério?
- Moro em todo lugar onde existe a tristeza (MACHADO, 1907, p.4).

O poeta se declara: “Então moras no meu coração”. Ela pergunta se ele ignora quem é ela e se apressa em revelar sua identidade. Cito o final do conto:

- Quem amar-me será o ente mais infeliz.
Me chamo Dor. Devasto desde o mais suntuoso palácio a mais paupérrima choupana! O lugar em que entro transforma-se num antro, onde passo deixo lágrimas.
- Que me importa? Eu era poeta e não tinha inspiração, faltava-me o amor. Amo-te! Sem ti não posso viver!
- Louco! Assemelhas-te às mariposas que, incautas, vão em busca de luz e queimam as asas. Já que assim queres, seja. O agulhão do sofrimento atormentará eternamente o teu coração.
E o poeta aliou-se à Dor.
Desde esse dia, os poetas tornaram-se infelizes porque não pode haver inspiração sem sofrimento (MACHADO, 1907, p.4).

Muito pode ser dito sobre o conto, em sintonia com o que tenho discutido até aqui. No plano biográfico, chamam a atenção, por exemplo, elementos que testemunham contra os comentários preconceituosos de críticos misóginos que tentaram diminuir a inteligência de Gilka Machado, afirmando que ela não tinha amplo conhecimento literário, nem erudição e, até mesmo, aconselhando que ela lesse mais antes de continuar a escrever. Note-se que, para compor seu texto, ela mobilizou conhecimentos de diversas áreas: mitologia grega (Vênus e Zéfiro) mitologia bíblica (Cruz de Cristo, Maria Magdalena), astronomia (o asteroide Delias), geografia (Gôndolas douradas no mar de Veneza) e pintura (Rubens, Parrhasio, Apelles). Essa mobilização é uma constante em sua escrita.

Além disso, a história atualiza signos de negatividade ultrarromânticos, em consonância com a Modernidade enquanto atitude: a palidez, a tristeza e toda a semântica da morte que costura o texto (túmulo, cemitério, cipreste, coruja, vestes negras, crepúsculo, cruz, Cristo crucificado, lágrimas, noite, frio) são indissociáveis da característica física da Dama, destacada nas primeiras linhas. Ela é “bela como Vênus”. Não nos esqueçamos de que a Dama é a própria Dor, logo, a ideia principal contida na narrativa é a de que há beleza no sofrimento.

E o pensamento estético manifestado se relaciona com essa ideia, já que quem se apaixona pela Dor a ponto de segui-la e se unir, irreversivelmente, a ela é um poeta. Qual seria esse pensamento estético? Aquele moderno, que valoriza as categorias negativas, como defendeu Hugo Friedrich. Aquele segundo o qual a arte poética e o sofrimento são inseparáveis, não podendo existir a primeira sem o

segundo. E o narrador de Gilka é taxativo: “não pode haver inspiração sem sofrimento”. Ou, como afirmou Friedrich: “A alegria e a serenidade desapareceram da literatura. A tristeza e a dor cósmica ocuparam seu lugar” (1978, p.30).

Essa ideia estética estará presente em toda obra poética de Gilka Machado, sobretudo na forma da volúpia-angústia, atração erótica ambivalente, com ênfase no sofrimento. Como demonstrei, essa concepção da poesia e do poeta se manifestava já nos primeiros poemas, tendo aparecido pela primeira vez na narrativa *O Poeta e a Dor*, de 1907, que é anterior a “Falando a Lua” e “Beijo”, poemas vencedores do Concurso Literário para Moças da *Imprensa*, em 1911.

Figura 5: Publicação de “O Poeta e a Dor”, menção honrosa no Concurso de Contos da Gazeta, em 1907.

GAZETA DAS CRIANÇAS

CONCURSO DE CONTOS

MENÇÃO HONROSA

O POETA E A DOR

Branca, tão branca como a neve, tendo no rosto a palidez da morte; bella, tão bella como Venus, trazendo em si a tristeza de um tumulo; de olhos negros, tão negros como a noite que não tem o reflexo da lua, era ella a dama Negra, como a chamavam, pois que trajava negra lúnia, com os cabellos caídos sobre as espaldas e tinha os olhos como as rossalinas, sempre orvalhados pelas lagrimas.

Quando ella passava todos admiravam-na porque tinha o rosto de uma belleza fóbrega, que o fazia assemelhar-se ao de uma santa.

Alguns rapazes ao vê-la passar seguitam-na; mas a sua tristeza fazia-os voltar taquinhos e arrependidos de ter profanado com a vista a sacrosanta figura.

Um preclaro poeta, ao vê-la passar no seu habitual passeio, amou-a e teve descejos de seguit-a para saber onde ella ia todos os dias à hora do crepusculo!

Seguit-a; vir-a entrar num sacello, orar e sair. Elle continuou a seguit-a, e, quanto mais se approximava della, mais triste e avido sentia o coração.

Depois de atravessarem diversas ruas, entraram no cemiteiro.

Ahi a dama Negra ajoelhou-se aos pés da cruz; lagrimas serenas deslisavam-lhe pelas faces!

Era já noite... o algente rosco começava a cahir.

Della surgia no aureo manto celeste, seguida de um enxame de estrellas!

Os galhos frondiferos das arvores ba-

Edmêa Wanderley, 139 a 142 Segun Feira, 153 a 145 Lu Lúna, 146 o 147 mezlinda Novaes, 148 Zilda de Olive 149 Djanira de Oliveira, 150 Vanda, a 157 Heloisa Gouveia, 158 a 162 Mai Gouto, 163 a 168 Naxr Soutinho, 169 a Yvonne Soutinho, 175 a 180 Elza Se nho, 181 Amélia, A., 182 Pequella 183 Olympia Montz, 184 Erella de vovra, 185 a 192 Jandira Chaves, 193 M Uby, 194 a 197 Maria do C. Lamego, 1 199 Bellinha.

200 a 201 Herminia M. Nelva, 2 206 Baby Faria, 207 e 208 Alda Faria, Lygia Martini, 210 Olivia Martini, 211 bolinha, 212 a 215 Yura, ..., 216 a Carluda S. G., 220 Judith V. L. F., Alice V. L. F., 222 a 228 Nadidi, 2 234 Gadonhlo, 235 Luiza Masson, 236 munda Masson, 237 Heloisa Masson, 2 243 Famula Pinto, 244 a 248 Estrella d'A 249 a 251 Celula Lobo, 252 Lydia Cam 253 Sophia Caneco, 254 Alice Caneco, a 263 Stella Silva, 264 a 269 Alice Ro gues, 270 a 275 Noza, 276 Adella Antui 277 Bellinha, 278 Bibi Lemos, 279 Cari Lemos, 280 Wandêa, 281 Alice V. L. 282 Helena V. L. F., 283 Zulmira V. F., 284 e 285 Carmen L. Boisson, 28 295 Idalia Djanira Soares, 296 Alda, Gioconda, 298 Abigail Correia, 299 I Martins,

300 Dagmar Cruz, 301 Vera Carne 302 Hilda Cruz, 303 a 307 Stella Faria, e 309 Odette (P.), 310 Zella (P.), 311 guar (P.), 312 e 313 Eurydice (P.), Arminda (P.), 315 a 322 Famula Pi 323 a 330 Malourda, 331 a 333 Nalhei Carvalho, 334 e 335 Ilka de Carval 336 Estrella Vesper, 337 a 343 Maria M des, 344 Maria A. V. L. Lassance, 31 351 Bellinha F., 352 Edmêa Machado,

Fonte: *Gazeta de Notícias*, ano XXXIII, nº 161, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1907, p.4.

“Tempestades” é o outro conto publicado na *Gazeta de Notícias* no mesmo ano e que também antecipa temas e características desenvolvidos mais tarde na lírica. Se “O Poeta e a Dor” relata uma atração espiritual, em forma de alegoria, para manifestar uma ideia estética, com uma concepção de poeta e poesia, “Tempestades” trata da atração física que uma adolescente sente por um rapaz e revela um pouco da dinâmica do tratamento de um dos aspectos do amor erótico que estará presente na poesia de Gilka Machado.

É uma narrativa ousada, pois o narrador empírico é uma pessoa do sexo feminino e a personagem que protagoniza o desejo também. Além disso, o pequeno conto foi publicado, apesar do tema, em uma sessão destinada a crianças e jovens, para os quais o assunto deveria ser tabu na época. De forma resumida, o texto pode ser assim apresentado: narrado em terceira pessoa por voz onisciente, transporta o leitor para um “vasto salão azul”, decorado com tapeçarias, tomado por perfumes, onde uma orquestra toca uma valsa, em cujas “asas jovens voavam”.

Além da plasticidade empregada na descrição desse ambiente, a narradora cita a mitologia grega (como fez em “O Poeta e a Dor” e em diversos poemas) como recurso intertextual, promovendo um entrelaçamento entre o antigo e o moderno: o cenário da dança é moderno. Sua marca temporal é a valsa, criação do século XIX, e a presença de uma orquestra, invenção também moderna, mais especificamente do período da renascença.

A antiguidade é chamada à cena pela evocação das musas Terpsícore e Euterpe, representando, respectivamente, a dança e a música (ou a poesia lírica). No voo da dança, os jovens “rendem culto a Terpsícore” e são guiados por “Euterpe”. Após a visualização panorâmica do salão, o olhar do leitor é direcionado a um canto do cenário em que a protagonista, Pérola Marina, “uma formosa morena”, está sozinha observando tudo: “Era a alegria das festas, mas estava triste”. “Naquela noite, porém, bastara um olhar para entristecê-la. Assim como o relâmpago anuncia as tempestades da Natureza, o olhar de um belo mancebo anunciava-lhe as tempestades do coração”. (MACHADO, 1907, p.4.)

Outras reflexões sobre a relação de Marina com o amor e o desejo são acrescentadas, demonstrando que o que houve com ela foi a invasão de Eros, como retratada comumente na lírica amorosa da antiguidade clássica: uma invasão negativa, que derruba, massacra, adocece, perturba, sinaliza para a desordem. A tristeza da protagonista decorre de uma “paixão repentina” e da não reciprocidade, pois o rapaz por quem se apaixonara já estava encantado por outra jovem. A narradora registra algo importante: a transformação negativa que o desejo provoca. Marina era “a alegria das festas”, mas estava triste, deslocada a um canto. Ela adorava as festas, mas estava aborrecida. Considerava-se “precavida contra o Cupido”, mas ele se apoderou de seu coração.

Eros é nomeado, como em “Beijo” e surge como aquele que se apodera, que violenta contra a vontade, que abate sua vítima. Como na lírica de Safo ou de Anacreonte.

O baile termina e Marina volta para casa. O leitor é então conduzido para o cenário da intimidade do quarto da protagonista, que veste um roupão branco e olha por uma janela que tem vista para o mar. Ouve o canto dos pescadores, vê as velas dos barcos. Um pouco depois, outro recorte: Marina está dormindo, a lua surge “iluminando o leito”. Sonha com Álvaro, o amado, que “estava ao seu lado, murmurava-lhe aos ouvidos palavras incendiadas de paixão!” (MACHADO, 1907, p.4). A lua, que surge e repousa sobre o corpo excitado da protagonista, seria o mesmo astro ambivalente do poema “Falando à Lua”? A luz que lança sobre a cama de Marina seria a mesma luminosidade estranha e nociva dos versos da Pythonissa?

A perturbação sexual é pontuada por contrastes: o roupão branco, simbolizando a pureza da donzela, digladiada com o canto viril dos pescadores, ao longe, e com a visão do mar que eles atravessam e que pode estar simbolizando a excitação feminina. Além disso, durante o sonho com um beijo, os seios são ebúrneos (brancos como o marfim) e impolutos (sem mácula, sem pecado), mas “tremem oprimidos sob as rendas”.

No momento exato do beijo, Marina acorda. O desejo, causa do sofrimento, não pode ser saciado nem na realidade, pois há um elemento entre a amante e o amado (a outra jovem) e nem no sonho, já que a realidade dolorosa se impõe no justo instante do encontro. A lua cede lugar a uma agitação das forças da natureza: nuvens negras, ondas violentas e relâmpagos anunciam uma tempestade lá fora. A história termina assim, com o desejo insatisfeito de Marina.

A insatisfação amorosa é topos que atravessa a lírica amorosa ocidental desde Safo e foi cantada intensamente nos textos modernos, a partir dos pré-românticos. Tal sentimento casa bem com a negatividade moderna, com a tonalidade cinzenta de uma época em que o crescimento das cidades faz diminuir o coração humano, que se torna mais ansioso por sentido.

Gilka Machado, nos textos que antecederam a publicação de seu primeiro livro, já estava atenta à atmosfera de negatividade, expressando-a prematuramente a partir de uma alegoria em que poeta e dor se unem em matrimônio e enfatizando a

face amarga do desejo, seja no também prematuro "Tempestades", seja nos poemas que a revelaram para o público leitor, "Falando a Lua" e "Beijo", cuja temática é também a angústia da volúpia nunca satisfeita.

Figura 6: O conto "Tempestades", publicado na Gazeta das crianças sob o pseudônimo de Rosa de Surubiú.

minutos daquela orque os a grande ão hont-iro. Tiva m extra-collar es-mocinha

u estou fosse ca-mita uma i, sugeição ia redon-assoalho. a da aula, ei? Se eu A mamãe toda não estudar? isto, chefe ministro, que eu ia mais. Eu le...

CORRÊA.

os

ncia, a vi-ens con-ã nos têm neurso de ões: que cinco las de um

r o genero

naes, e não leturas; im pseudo-nome den-seudonymo

o dia 31 do

ara os con-os logares; r tres reda-

IRECÇÃO

CRANÇAS

tes - musica

averá mais estão muito t, pensou, e gria da pe-s. hontem que

verdadeiro brinquedo como tambem uma utilidade.

CONTOS E FANTASIAS

TEMPESTADES

Ao Pafazinho

Em um vasto salão azul, illuminado e coberto por custosas tapeçarias, onde os espelhos reflectiam, onde as flores confundiam-se nas jarras exhalando os seus suaves perfumes, muitos jovens pares que rendem seus cullos a Topsychoe, guiados por Euterpe, voavam nas azas da valsa.

Ninguém reparara a um canto isolado do salão uma formosa morena, de olhos que pareciam penetrar no mais recondito dos corações para saber os seus segredos. Chamava-se Perola Marina. Era a alegria das festas.

Naquella noite, porém, bastara um olhar para entristecel-a. Assim como o relampago annuncia as tempestades da natureza, o olhar de um bello mancebo annunciava-lhe as tempestades do coração.

Não era somente aquella paixão repentina que a entristecia; é que outra mais heila do que ella asseihoreara-se do coração do formoso rapaz.

A festa, que ella tanto adorava, chegava agora a aborrecel-a; o ciuime já despon-tava no seu triste coração, para arremes-sal-o no barathro infernino da inel-cidade.

E ella que se julgava prevenida contra o travesso Cupido, não foi preciso mais que um olhar, para que como das suas amigas, de quem zombava, elle se apoderasse do seu coração para offerecel-o a outrem.

Como ella desejava ver o baile terminado!

Felizmente os convidados começaram a retirar-se e sua mãe procurava.

Marina levantou-se e, despedindo-se tristemente das suas amigas, retirou-se, nada mais valendo pois que deixara alli o coração.

Penetremos na alcova de Marina e ve-la-mos envolta em um branco roupão, recostada a uma janella que dá para o mar.

Ao longe ouvem-se os descantes dos pesadores. O vento agita libtamente as velas dos barcos. A lua magestosa distingue-se perante um céu nublado, illumina-do com os seus raios as alvissimas roupas do leito da donzella, tudo depois desappa-recer no oceano.

Fatigada, Marina adormeceu. Começou a sonhar. Oh! que formoso sonho!... Al-varo, aquell- que amava, estava ao seu lado, murmurava-lhe aos ouvidos pala-vras incendidas de paixão!...

Ella, confusa, sorria de prazer; os selos eburneos e impollutos, opprimidos por sob as rendas niveas de um corpinho, tremiam qual duas perolas boiando sobre a espuma das vagas; e quando elle ia se approxi-mando para lhe depôrna fronte um fervido osculo, despertou.

A lua desapparecera, o céu estava co-berto de nuvens negras, as ondas enca-pelladas gemiam de encontro à praia, o relampago de vez em quando illumina-va o rosto da donzella e ouvindo o constante sibilar do vento Marina murmurou:

—La fora, as tempestades da natureza; cá dentro, as tempestades do coração.

(Enviada pela concorrente

Rosa do Surubiú).

ANECDOTAS

pele Revdmo. mousenner Eutipeus e o drinha.

Matriz de S. Christovão. — A's 6 horas da tarde, pelo Revd. padre Ricardino Arthur Sève.

Matriz do Engenho Novo. — A's 9 1/2 ho-ras da manhã, pelo Revd. padre Dr. Ur-bano Cecilio Martins.

Curato de Santa Cruz. — A's 6 horas da tarde, pelo Revd. padre Florenço Dubois.

Confraria da Lampadosa. — A's 6 1/2 ho-ras da tarde, pelo Revd. padre Clementino Mendes Contente, e via-sacra, pelo Revd. Felipe Nery.

Matriz do S. José. — A's 3 horas da tarde, via-sacra, e benção do Santissimo Sacra-mento, pelo Revdmo. conego Antonio Jeronymo de Carvalho Rodrigues.

Matriz de Santa Rita. — A's 6 1/2 horas da tarde, pelo Revdmo. conego Antonio Boucher Pinto.

Matriz da Luz. — A's 6 1/2 horas da tarde, com via-sacra, pelo Revd. padre Jaco-o Vicenzi.

Senhor do Bomfim. — Em S. Christovão, via-sacra, às 7 horas, pelo Revdmo. Fran-cisco de Paula Ayneto.

Asylo Izabel. — A's 7 horas da noite, com via-sacra, pelo Revdmo. conego Amador Bueno de Barros.

Veneravel Ordem Terceira da Peniten-cia. — A's 5 1/2 horas da tarde, pelo Revd. padre Alvaro Antunes Coelho.

Veneravel Ordem Terceira do Senhor Bom Jesus do Calvario. — A's 7 horas da noite, pelo Revd. padre Alvaro Coelho, com via-sacra; ás segundas-feiras, ás mesmas horas.

No convento de Nossa Senhora da Con-ceição da Ajuda, haverá exercicio de via-sacra, todas as sextas-feiras, ás 3 horas da tarde.

Matriz de Irajá. — A's 5 horas da tarde, sermão, pelo Revd. conego Januario Thomey.

Senhorio feroz

Em má hora se lembrou Evangelina Evarista da Motta, de ir morar na casinha n. 3, a estalagem do mesmo numero da rua Barcellos.

Em má hora, porque deu com um se-nhorio, de nome Antonio, que nem mesmo nos fins de mez, depois de plugos os alu-gueis, condescende em ser um poucochi-nho amavel.

De sua bruteza foi victima a pobre Evangelina, apezor de estar em dia com as suas obrigações para com o seu pro-prietario.

O homem entrou-lhe pela casa a dentro e, depois de lhe pôr os cacarões no meio da rua, deu-lhe uma valente sova de pão, que a deixou escoriada e ferida no braço esquerdo.

Evangelina deu queixa contra o feroz senhorio, á policia da 11ª.

ESPERANTO

Na nossa edição de 2 do corrente vieram publicadas as bases do concurso aberto pelo *Brazila Klubo*. Consta elle da traducção do conto *O Baptismo*, de Coelho Netto, sendo que aos concorrentes são offerecidos varios premios de valor.

O concurso encerrar-se-á a 30 do cor-rente. Para maiores explicações de-vem os interessados se dirigir ao secretario do Brazila Klubo.

Está d'innivamento resolvida a publi-cação da *Brazila Revuo Esperantista*, que será editada pela livraria Luso It-leira, de M. Piedade & C., á rua da Assembléa de Nossa casa encontrarão os Inter-ssados á

Patroão, Hippolyto I Pereira da Costa; si-vier de Costa; soti-da Costa; proa, Ed-Jurá—Club de Patroão, Humberto Colman; sota voga, Alherio Auler; proa, 3º pareo (às 2 h daulha Guarany— a 4 remos—Premio de bronze.

Cy.—Club de Rey Manuel Fonseca; sota voga, Euclide Arthur Vergueiro; Jussarina.—Club —Patroão, Annibal Cunha; sota voga, proa, José Pires de Freitas.

4º pareo (às 2 Levi Calvert—1.00 remos—Premios: bronze:

Barigui.—Club Patroão, Claudemir Inuol Pacheco; s proa, Clodoaldo d Puryan.—Club Patroão, Izidoro Moreira Santos; vares; sota proa, Domingos Pinto F Jurá.—Club de Patroão, Annibal Botliti; sota voga proa, Manuel Gou Souza.

5º pareo (às 3 de Regatas Pirac lectras a 2 remos de bronze

Etami.—Club Patroão, Sam-el cedo; proa, Fern Leá.—Club de trão, José M. I gueiro; proa, Ad Zul-ika.—Club Patroão, Augusto Israel B. Coutini Pereira.

Iza.—Club de trão, Humberto proa, Diomedes G

6º pareo (às Club de Regatas —Baleiras a 4 lhas do prata e d Barigui—Club Patroão, Manuel Diniz; sota voga proa, Arthur Ve seca.

Jurá.—Club de trão, Annibal T sota voga, Au proa, Angelo Regueira.

7º pareo (às 4 ves M-reira—1 remos—Premios: bronz.

Cy.—Club de F Fernando A. G; chero; sota voga Gnesio Camara Moraes.

Jussarina—Cl —Patroão, Alber Botliti; sota vo proa, Manuel de Calves.

8º pareo (às

Fonte: Gazeta de Noticias. Ano XXXIII, nº 67, Rio de Janeiro, 8 de março de 1907, p.4.

A Modernidade enquanto atitude é, sobretudo, crítica. Logo, além de explicitar os conflitos e ânsias humanas, também se volta para o social, pois tem compromisso com a história. Esta característica está presente na poesia de Gilka Machado e foi chamada por Carlos Drummond de Andrade de anarquismo

romântico. Ela se manifesta, predominantemente, em uma poesia de teor feminista, que questiona os papéis de gênero a partir da visão da mulher, e também, na rearticulação crítica e estratégica de recursos estilísticos utilizados pelas máscaras escolas literárias de seu tempo, demarcando os territórios da identidade feminina em sua escrita. É o que veremos no capítulo que segue.

Capítulo 2

Anarquismo Romântico: ou o sentimento *em* feminino

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

(Ânsia de Azul- Gilka Machado)

2.1 Território Selvagem

Para Alfredo Bosi, “toda grande poesia moderna, a partir do Pré-Romantismo, é uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes”. O nível da consciência histórica, segundo ele “tende a subir e a ocupar a mente do poeta moderno” (1983, p.118), o qual exerce poder sobre a imagem: o poder de “afirmar, duvidar, perguntar ou negar”. Nessa perspectiva, o tempo do discurso é sempre social. Nele, poeta e coisa são indissociáveis.

O que já foi discutido sobre a questão da negatividade, se enriquecido pelo pensamento de Bosi, conflui com a ideia de resistência. São palavras do crítico:

A negação move-se para o campo da possibilidade: “oferecendo”, “esperando”. Sem esse movimento parece impossível fundar o conceito de resistência. Resistir é subsistir no eixo negativo que corre do passado para o presente; e é persistir no eixo instável que do presente se abre para o futuro (1983, p.191).

Neste sentido, o confronto com a realidade empreendido pela poesia moderna, manifestado desde a crítica aos valores burgueses até o desejo de evasão para outra realidade imaginada (tão presente nos românticos e simbolistas) não significa alienação. Ao contrário. O polo negativo reclama sempre o positivo, mesmo que implicitamente. Nega-se o que oprime e o que provoca (e tem provocado) sofrimento, para evocar a liberdade e o bem-estar. Se o presente do canto é injusto, o grito de protesto se ergue rumo ao futuro aberto à possibilidade de renovação. “O gemido da criatura oprimida não se cala por infanda que seja a espera da libertação”, afirma o crítico (1983, p.172).

Carlos Drummond de Andrade (1980) se referiu a Gilka Machado como “corpo estranho da literatura brasileira” e afirmou que sua poesia expressava, além do sensualismo, uma espécie de “anarquismo romântico”. Anarquismo no sentido de crítica à moral burguesa, principalmente às condutas prescritas para as mulheres, sobretudo no campo da participação social e da sexualidade. Romântico no sentido de evocação do Romantismo enquanto estética de rebeldia.

De fato, sua vida e obra se fundiram num corpo estranho se movimentando por uma sociedade para a qual parecia inadequado. Muitos dizem que ela foi uma mulher à frente de seu tempo, mas se concordamos com Giorgio Agamben (2009), que afirma que o contemporâneo é aquele que consegue ver as sombras de sua

própria época, Gilka Machado viveu no momento certo, em uma sociedade que precisava da rasura que foi sua poesia.

Para rasurar, ela precisava dialogar. Nesse sentido, sua percepção da cultura, conquistada pela análise crítica da própria experiência enquanto mulher em uma sociedade machista, bem como pelas muitas leituras que fez, resultou em uma escrita potencialmente intertextual. Sobre a intertextualidade na lírica moderna, o ensaísta João Alexandre Barbosa afirma que “lendo ao escrever, o poeta refaz o nó das circunstâncias apontando para as intersecções da cultura” (1986, p.17). Essas intersecções são históricas e sociais, logo, determinantes das circunstâncias de leitura e escrita que marcam o roteiro do poeta. Dito de outra forma: o poeta moderno lê a cultura (as ações práticas e a letra) e essa leitura só pode ser crítica. E seus textos são resultado do jogo intertextual entre a leitura crítica e a escrita.

Logo, escrever sobre a poesia anárquica do sentimento **em** feminino, se relaciona, necessariamente, às noções de reflexividade e crítica, às quais, para Barbosa são: “sintomas e síndromes culturais [...] que apontam para uma nova concepção, não só da poesia, como do poema e do poeta, vinculados ao mesmo processo intertextual de meditação e leitura” (BARBOSA, 1986, p.17).

Processo intertextual, meditação e leitura: três expressões fundamentais, já que, neste capítulo, tentarei apresentar um aspecto importante da lírica giliana: o de uma escrita consciente do lugar discriminado que as mulheres ocupam na história dos homens e na história da literatura. Ou seja, Gilka Machado foi uma poeta cujo posicionamento questionador e anárquico foi explicitado nos textos que escreveu, englobando, de forma ampla, as problemáticas relacionadas a essa postura: submissão *versus* insubmissão, a mulher na história da humanidade, história da literatura e a interdição da participação feminina na vida literária e pública, de forma geral. E também uma poeta reflexiva, que lê outros poetas, homens, na maioria das vezes, e conspira, medita contra as proibições e privilégios que os textos masculinos sugerem, estabelecendo, dessa maneira, o ponto de vista **em** feminino, como sugeriu Massaud Moisés. Nessa perspectiva, recortei alguns temas para discutir o ponto de vista na poesia de Gilka Machado que, ao dialogar com textos escritos por homens, estabelece, em seu discurso, uma postura crítica e revolucionária, típica da poesia moderna. O primeiro deles se refere a como ela lê e

escreve Baudelaire, rearticulando-o **em** feminino. Para isso, analiso o poema “Cabelos Negros”, publicado no segundo livro, *Estados de Alma* (1917).

Aprofundo a análise comentando alguns trechos da conferência *A Revelação dos Perfumes* (1916), a qual confirma leituras, não só de Baudelaire (que se manifesta na quase obsessão pelo perfume como filtro mágico e pelas sinestésias e correspondências), mas também de poetas brasileiros contemporâneos dela, bem como de textos de cientistas, médicos e da Bíblia. Na sequência, analiso o poema “Aranhol Verde” (publicado em *Cristais Partidos*, em 1915) que, a meu ver, rearticula as sinestésias e os filtros mágicos baudelairianos em potente defesa da expansão do desejo feminino, sobre o qual, como se sabe, era aconselhável que as mulheres se calassem.

O segundo tema decorre do primeiro. Confronta o texto de Gilka Machado com os primeiros baudelairianos brasileiros, assim denominados por Antonio Candido. Os poemas analisados são “Símbolos”, de *Estados de Alma*, “Quem és tu” e “Meu amor”, ambos de *Meu Glorioso Pecado* (1928). Finalmente, na terceira abordagem, desenvolvo o argumento de que a mirada da poeta a partir das restrições impostas às mulheres que escreviam em circunstâncias de proibições misóginas resultaram em uma reelaboração de traços da estética simbolista (Gilka Machado considerava-se a única mulher simbolista das letras brasileiras) pelo viés de resistência da poesia **em** feminino. Os poemas analisados são: “Ânsia de Azul”, de *Cristais Partidos*, para discutir a “evasão”, traço romântico que o Simbolismo aprofunda; “Ao som de um sino”, do mesmo livro, para discutir o “vocabulário litúrgico”; e “Esfolhada”, de *Mulher Nua* (1922), para discutir o traço “Crepúsculo/Outono”.

Já foi dito que o poeta moderno está em confronto com muitos dos valores da sociedade burguesa, ancorados nos aprisionamentos morais e sustentados pela crescente industrialização. Se Baudelaire se posicionava como crítico da reificação da vida dos indivíduos aprisionados pelo frenesi das grandes cidades, perdidos em galerias de comércio, sufocados por fumaça industrial, pela multidão e pela solidão, a mulher poeta moderna combate em duas frentes: nesta, de todo intelectual consciente das contradições de seu tempo, e em outra, mais específica: a luta por um lugar digno em um contexto de dominação masculina.

O direito ao voto e à educação, a luta por igualdade civil e o direito à expressão artística são apenas algumas das pautas defendidas. No que se refere à expressão literária, sabe-se que, no fim do século XIX e início do XX, as mulheres enfrentavam muitas dificuldades neste meio dominado por homens, devido à desigualdade histórica provocada por uma sociedade misógina que, por muitos séculos, negligenciou a necessidade de uma educação efetiva de meninas e mulheres.

Nesta conjuntura, às brasileiras que conseguiam aprender a ler e a escrever eram impostos outros limites, como o de escreverem com o pudor que se esperava delas. Segundo Constância Duarte e Kelen Benfenatti Paiva (2009), havia duas vertentes do que era considerada poesia feminina no Brasil: esta pudica, autorizada pelos costumes, e a do desnudamento, sobre a qual a ferocidade da crítica avançava com violência. A esse ambiente hostil, não apenas no Brasil, mas em todas as sociedades patriarcais em que as mulheres lutaram pelo direito à literatura, a crítica literária Elaine Showalter (1994) chamou de “Território Selvagem”.

Ao desenvolver o conceito, a pesquisadora discute a questão da diferença da escrita feminina como estratégia de ocupação de tão agressivo território. Portanto, como a anárquica Gilka Machado representou um dos pontos mais altos dessa disputa em nossas letras, o que lhe rendeu a fama de imoral e muitos desgostos; e como a ideia de diferença dialoga com estratégias da escrita giliana (que também são as mesmas do poeta moderno, no entanto, potencializadas pelo ponto de vista **em** feminino, como já expostas: a leitura meditativa, a reflexividade e intertextualidade crítica), creio ser importante abrir parênteses para apresentar, grosso modo, o pensamento de Showalter sobre a diferença. Em seguida, antes de iniciar as análises dos textos poéticos, apresento alguns dados sobre a trajetória de Gilka Machado que ilustram bem a selvageria dessas relações.

Conforme Elaine Showalter:

Ver os escritos femininos como assunto principal força-nos a fazer a transição súbita para um novo ponto de vantagem conceitual e a redefinir a natureza do problema teórico com o qual nos deparamos. Não é mais o dilema ideológico de reconciliar pluralismos revisionistas, mas a questão tão essencial da diferença. Como podemos considerar as mulheres como grupo literário distinto? Qual é a diferença nos escritos das mulheres? De que forma os escritos das mulheres têm sido diferentes, como a condição mesma da mulher moldou a expressão criativa feminina? (SHOWALTER 1994, p.30).

A teórica chama de ginocrítica a vertente que se debruça sobre o que é realmente importante, ou seja, os textos das mulheres, a questão de sua diferença e o que resulta dela. Apresenta também alguns modelos de abordagem da diferença: o biológico, o linguístico, o psicanalítico e o cultural. O biológico teria como eixo a máxima: “anatomia é textualidade”. Muito sabiamente, ela adianta os problemas teóricos que envolvem tal pressuposto: “A simples invocação da anatomia arrisca um retorno ao essencialismo cru, às teorias fálica e ovariana da arte, que oprimiam a mulher no passado” (SHOWALTER, 1994, p.32).

Concordo com a ensaísta, sem descartar a ideia de que a anatomia possa interferir na textualidade feminina, pensando, no entanto, na condição dos corpos das mulheres, no seu posicionamento nas estruturas de poder. Não é o que a biologia define e sim como o poder interpreta e aloca esses corpos pelo critério do determinismo biológico e como a reação feminina a isso aparece na escrita. Pensar dessa maneira seria uma forma de fazer, a contrapelo, uma leitura biológica da diferença.

Já o modelo puramente linguístico estaria limitado à tentativa de dar respostas às seguintes perguntas: há diferenças sexuais no uso da língua? Fala, leitura e escrita são todas marcadas por gênero? Mulheres podem criar novas linguagens próprias? As diferenças no uso da língua podem ser teorizadas em termos da biologia, da socialização ou da cultura?

Após apresentar algumas premissas desse modelo, tais como o fato de a linguagem marcar a ideologia do opressor e de que se origina dessa angústia a necessidade de as mulheres inventarem uma linguagem, uma vez que são obrigadas a usar uma língua estrangeira para falarem de si, a teórica mostra as armadilhas de uma abordagem meramente linguística:

A defesa de uma linguagem das mulheres é, portanto, um gesto político que também carrega uma força emocional enorme. Mas apesar de seu apelo unificado, o conceito de uma linguagem das mulheres está crivado de dificuldades. Ao contrário do galês, do bretão, do suaíli ou do amárico, ou seja, línguas de minorias, ou de colônias, não existe língua materna nem dialeto falado pela população feminina em uma sociedade que difira significativamente da língua dominante. Os linguistas ingleses e americanos concordam que não há absolutamente qualquer evidência que sugira que os sexos estejam pré-programados para desenvolver sistemas linguísticos estruturalmente diversos. (SHOWALTER, 1994, p.38).

Ela conclui as observações sobre a abordagem linguística, afirmando que por esse viés só é possível escrever uma crítica feminista consistente se o modelo, em

vez de considerar aspectos estruturais e sistêmicos de uma possível língua feminina, se concentrar na problematização de como se dá o acesso das mulheres à língua, ao campo lexical “disponível, a partir do qual as palavras podem ser selecionadas, nos determinantes de expressão ideológicos e culturais”. E completa, afirmando que o problema não é que a língua seja insuficiente para expressar a consciência das mulheres, mas o fato de que tem lhes sido negada, historicamente, a totalidade de seus recursos, o que as forçou ao “silêncio, ao eufemismo ou ao circunlóquio” (SHOWALTER, 1994, p.38).

Trata-se, portanto, de fazer as seguintes perguntas: o que os homens podem dizer/escrever/ler e o que as mulheres podem, ou não? Quais territórios verbais podem ser ocupados pelas mulheres? Dos quais elas estão excluídas? Questões como essas são pertinentes à minha análise sobre a poesia de Gilka Machado, mas é evidente que elas vão além do meramente linguístico, ao considerar o fator cultural. Assim como também o modelo anteriormente citado (biológico) pode ser lido a contrapelo, se assim considerado. Restam ainda dois modelos de abordagem da diferença pelo viés da ginocrítica: o psicanalítico e o cultural.

Elaine Showalter expõe que a via psicanalítica, além de incorporar os modelos biológico e linguístico, procura situar as diferenças na psique do autor e na relação do gênero com o processo criativo. E, claro, não deixa de apontar sua grande dificuldade: Freud, se não for continuamente revisado, estará sempre inadequado para uma crítica ginocêntrica. De fato, um modelo que se oriente por uma perspectiva que é coordenada pelo foco no falo ausente, na inveja do pênis, no complexo de castração e fase edipiana, que desaguam na noção de falta, não poderia harmonizar-se com uma crítica que segue no caminho oposto: o de ler os textos das mulheres como potência, como presença e não como ausência.

Para a pesquisadora (com a qual concordo), a abordagem mais completa para uma crítica feminista seria a cultural. Quando nos apresenta as possibilidades de análise dessa modalidade, conceitua o Território Selvagem:

O conceito de texto da mulher na Zona Selvagem é um jogo de abstração: uma realidade à qual devemos nos dirigir como críticos. A escrita da mulher é um discurso de duas vozes, que personifica as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado, quanto do dominante [...]. Uma crítica feminista agressiva deve equilibrar-se nesta fronteira e ver a escrita das mulheres em sua relação histórica e cultural variável com aquele outro corpo de textos identificados pela crítica feminista não simplesmente como literatura, mas como escrita dos homens. A diferença da escrita das mulheres então só

pode ser entendida nos termos desta relação cultural complexa e historicamente fundamentada (SHOWALTER, 1994, p.50).

Ver a escrita feminina em relação ao corpo de textos que a escrita dos homens compõe e investigar como a condição da mulher molda a expressão criativa feminina é o que nos permite identificar o anarquismo romântico em Gilka Machado, sua resistência. Ou seja, é a partir do que é negado às mulheres (educação, autorização para acessar a totalidade dos recursos da língua, a apropriação do espaço público das trocas culturais) que a diferença (desejo/sentimento *em* feminino, que marca sua poética) é moldada.


Um exemplo interessante das disputas de gênero no “Território Selvagem” foi a segunda (1925) e a terceira edição (1937) do Concurso Príncipe dos Poetas Brasileiros, promovido pela Revista *Fon-Fon*. A primeira havia ocorrido em 1913 e foi a que consagrou Olavo Bilac com o título. Gilka Machado ainda não havia sequer publicado o primeiro livro. Em 1918 o parnasiano falece. Em 1924 a revista decide realizar a segunda edição do concurso, para substituí-lo. Gilka participa. Na lista com os nomes dos concorrentes ela figura quase só em meio a dezenas de nomes masculinos. Quando as apurações são iniciadas, o poeta Alberto de Oliveira abre o placar. Gilka Machado, em todas, aparece entre os dez primeiros, muitas vezes ocupando a quarta ou quinta posição. No final, Alberto de Oliveira foi confirmado como vencedor.

A terceira edição, de 1937, lançada após a morte de Alberto de Oliveira, não foi diferente: na lista de nomes, dominada por homens, Gilka Machado é novamente uma das poucas mulheres concorrentes. Da mesma maneira, surge sempre entre os dez primeiros em todas as contagens. Vale destacar que em uma das últimas ela aparece melhor colocada que poetas atualmente canonizados, como Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida e Jorge de Lima. O grande vencedor foi Olegário Mariano.


Em 1924, mesmo ano da segunda edição do Concurso Príncipe dos Poetas, a *Fon-Fon* lança outra competição: quais seriam os maiores brasileiros vivos? A votação seria por categoria profissional. Foram diversas, entre médicos, advogados, inventores, escritores, etc. Na categoria “poeta”, Gilka Machado, a princípio, era a única mulher da lista, ao lado dos considerados grandes, como Alberto de Oliveira, Hermes Fontes, Augusto de Lima, Faria Neves Sobrinho e Catullo Cearense.

Figura 7: Abertura da terceira edição do Concurso Príncipe dos Poetas Brasileiros.

PRINCIPE DOS POETAS BRASILEIROS



OLAVO BILAC



ALBERTO DE OLIVEIRA

A eleição para Príncipe dos Poetas Brasileiros está despertando, como esperavamos, o maior interesse nos círculos intellectuaes, onde a escolha do successor de Alberto de Oliveira tem sido objecto dos mais suggestivos commentarios.

Mesmo fóra das rodas legitimamente literarias se nota uma certa curiosidade pública em torno do nosso concurso, que vai coroar, dentro das condições já divulgadas, o maior poeta vivo do Brasil.

Repetimos, hoje, accrescida de novos nomes, que nos occorreram ou que nos foram lembrados, a lista dos eleitores dessa eleição esthetica de tão expressiva e palpitante actualidade.

Continuamos a receber suggestões de nomes de intellectuaes que ainda não figuram nesta lista.

Na proxima edição de FON-FON já publicaremos os primeiros votos que nos chegaram ás mãos.

<p>Affonso Taunay Alcantara Machado Aquilino Correia Affonso Schmidt Antonio Távares Bastos Aristides Rabelio Alvaro Freire Alves de Souza Andrade Muricy Amando Fontes Affonso Varzea Affonso Ferrelre Adaucto Fernandes Alvaro Moreyra Austregesilo de Athyde Anna Amella de Queiroz Carneiro de Mendonça Ada Macagel Assis Memória Affonso Celso Afranjo Peixoto Alcides Maya Aloysio de Castro Antonio Austregesilo Ataulpho de Paiva Agrippino Grieco Abbadie Faria Rosa Almachio Diniz Affonso Lopes de Almeida Abner Mourão Affonso Costa Arnaldo Damasceno Vieira Alcibiades Delamare Adelmar Tavares Annibal Freire Atilio Milano Alvaro Sodré Americo Facó Abgar Renault Alberto Deodato Alberto Ramos Andrade Furtado Antonio Salles Assis Chateaubriand Angyome Costa Aristeu Seixas Apriglio dos Anjos Araujo Jorge Augusto Frederico Schmidt Adalberto Marroquim Annibal Amorim Adelino Magalhães Aben Attar Netto A. Saboia Lima Alba Valdez Augusto Linhares Arthur de Salles</p>	<p>Assis Cintra Augusto B. Gonçalves Alexandre Passos Andrade Bezerra Austro Costa Annibal Fernandes Augusto Rodrigues Alberto Rangel Americo Falha Adeolpho Monjardim Augusto Lins Asdrubal Soares Antonio Chaves Afranjo Coutinho Alfredo Pimentel Alvaro Mala Antonio Soares Athos Damasceno Ferreira Adhemar Vidal Abelardo Araujo Jurema Americo Falcão Adriano Jorge Anisio Jobim Antonio Lopes Adonias Lima Antonio Vianna Alfredo Ladislau Astrô Sintra Anisio Britto Alfredo de Assis Alceu Marinho Rego Alvaro Marinho Rego Asterio de Campos Aloysio de Moura Azevedo Amaral Adonai de Medeiros A. Marrocos de Araujo Adaucto Fernandes A. E. Lassance Cunha A. Balthazar da Silveira Albertus de Carvalho Agamemnon Magalhães Alde Sampaio Augusto Lins Armando Vieira da Silva Astorlpho Serra Armando Peixoto Armando Mesquita Alfredo Mesquita Antonio Constantino Alvaro Guerra Affonso José de Carvalho Armando Soares Caluby Amador da Cunha Bueno Adherbal de França Augusto Meyer Altamirando Requião André Carrazoni</p>	<p>Annibal Martins Alonso Augusto de Lima Junior Anisio Teixeira Anibal Bruno A. Carneiro Leão Antonio Guimarães Americo Novaes Antonio Tenorio Abgar Soriano Antonio Augusto Covello Alcizo Zarur Affonso Costa Aurelio Domingues Antiogenes Chaves Agrippino Silva Avio Brasil Armindo Rangel Assis Garrido Altair Cunha Amadio Sobral Amadeu Nogueira Affonso de Carvalho Alberto Rabello André Braga Accioly Netto Annibal Netto Adriano Pinto Alfredo Horcades Ari Dandrad Amilcar Quintella Junior Armando de S. Oliveira Armando Brussolo Alfredo Ellis Junior Aureliano Leite Armando Prado Antonio Faria Aplecina do Carmo Alexandre Correia Altino Arantes Almir Bomfim de Andrade Aluizio Napoleão Aurelio Pinheiro Alcides Bezerra A. Cumplido de Sant'Anna Alvarenga Fonseca A. Austregesilo Filho Augusto Accioly Carneiro Affonso Louzada Avelino Duarte Almeida Cousin Alexandre da Costa Arlette Corrêa Netto Affonso Alberto</p>	<p>Baptista Pereira Bastos Portela Barreto Filho Bernardino Vieira Belmiro Braga Benjamin Lima Beni Carvalho Benedicto Merlin Breno Arruda Bento Ernesto Bica de Almeida Bandeira Duarte Beatriz Ribeiro Barros e Vasconcellos Bruno de Menezes Basilio de Magalhães Benedicto Lopes Bastos Tigre Berilo Neves Bernardino Vianna Branca Mauá Benedicto Mergulhão Benedicto Costa Barreto Campello Britto Broca Barros Wanderley Barros Vidal Bertho de Campos Bento Ferraz Bacy Popowsky Clovis Bevilacqua Carlos Maul Caio Mello Franco Costa Rego Candido Campos Castro e Silva Claudio de Souza Claudio Ganns Carvalho Guimarães Catulo Caerense Cypriano Lage Carlos Pontes Carlos Rubens Clementino Ritz Ceomenes Campos Castro Pinto Correia de Araujo Carlos Dias Ferrandes Celso Vieira Cruz Filho Casper Libero Celestino Silveira Carlindo Lellis Cecilia Melrelles Carlos S. de Mendonça Almerio da Fonseca</p>
---	---	--	---

Figura 8: Gilka Machado, um dos poucos nomes femininos na lista de concorrentes.

<p>Clovis Monteiro Cesário Ambroggi Cassiano Ricardo Cyro Vieira da Cunha Cyro dos Anjos Carlos Ramos Colombina (Yde Schloembach) Clotilde de Mattos Cesar de Vasconcelos Chermont de Britto C. Paula Barros Candido Juca Filho Carlos D. de Andrade Carvalho Netto Cesario Netto Costa Filho Coriolano de Medeiros Celso Mariz Celso Calmon N. da Gama Carlos Madeira Celso Pinheiro Carlos Chiacchio Carolina Wanderley Carlos Duarte de Moraes Correia Lima C. Susskind de Mendonça Clementino Fraga Custódio Viveiros Candido Motta Filho Correia Junior Correia de Mello Cyro Costa Costa Rego Junior Carlos Rios Cello Meira Cicero Dias Caio Pereira Claudio Nascimento Carlos X. Paes Barreto Cyllene de Araujo Clodomiro de Oliveira Cunha Junior Carlos Estevam Castro Barreto Celso Kelly Castro Nery (Padre) Cornelio Pires Castilhos Goycochea Cordeiro de Andrade Christovão de Camargo Carlos Devinelli Caçy Cordovil Corinto da Fonseca Carvalho Netto Cornelio Penna Caio de Freitas Corina Rebuá Cincinato Braga Carvalho Franco Cid Franco Carlos de Araujo Lima Cardillo Filho</p> <p>Da Costa e Silva Diniz Junior Domingos Ribeiro Filho Djalma de Andrade Domingos Barbosa Darcy Azambuja De Souza Junior Djarcy Menezes Deraldo Dias Daltro Santos Daniel de Carvalho Deborah Marinho Rego Domicio Rangel Dunchees de Abranches Dicesar Flaisant Danilo Bastos Didi Caillet Dionysio Garcia Dante Costa.</p> <p>Eloy Pontes Elcias Lopes Eurico de Góes Esther Ferreira Vianna Eduardo Salamonde Eduardo Faria Eurico Sodrê Esdras Farias Evaristo de Moraes Eloy de Moura Edvard Carmilo Eduardo Tourinho Elmano Cardim Eseragnolle Doria Edgar Braga Edgar Prouença Emilio Moura Euclides Cesar</p>	<p>Na opinião de V. ex., a qual dos nossos poetas cabe o titulo de</p> <p>PRINCIPE DOS POETAS BRASILEIROS ?</p> <p>Nome do poeta</p> <p>.....</p> <p>Assinatura do eleitor</p> <p>.....</p>	<p>José Augusto de Lima Julio Mesquita Filho Jorge de Lima João Guimarães João da Matta João Neves da Fontura João Paulo de Medeiros Julio Novaes J. Passos Cabral J. Leal Guimarães João Alfredo Pereira Rego José Caetano Jayme dos G. Wanderley Jones Santos Neves Julia Penna Judith Leão Castello Jorge Hurley Jader de Carvalho Jeronymo de Queiroz José Augusto da Rocha Jonathas Serrano José Americo de Almeida Judás Isgorogota José Soares de Mello José Torres de Oliveira João Dente João Luso Joaquim Pimenta J. Carlos José Alves de Abreu Jenny Pimentel de Borba J. G. de Araujo Jorge Joaquim Ribeiro Jayme de Barros José Lins do Rego Joracy Camargo José Firmo Julio Bello José Maria Bello José de Castro Julia Galeno João Duarte Filho Joaquim Cardoso José M. de A. Mello José Carlos Dias José Sette João Costa Jeronymo Gueiros José Pereira Alves (D.) João Barreto de Menezes José Campello José de Barros Lima J. H. Sá Leição José Duarte Julio Barbosa João Vancocellos Julio Porto Carreiro José Cesar Borbu José de Barros Lima J. A. Correia de Araujo Jorge Azevedo Jorge Carneiro João Calmon Jayme de Sant'Iago J. Claudio José Victorino J. C. de Macedo Soares J. M. de Azevedo Marques Julio Barata Jayme Tavora J. Eduardo Macedo Soares J. Soares Maciel Filho José Benedicto Cursino Jorge Abreu João Lyra Filho Jayme Cardoso Jugurtha de C. Branco João de Minas Joaquim Thomaz Jacques Raymundo Joaquim Laranjeira</p> <p>Levy Carneiro Laudelino Freire Luiz Guimarães Filho Luiz Edmundo Luiz Cedro Leopoldo Teixeira Leite Leonicio Correia Leal de Souza Lindolpho Azevedo Lindolpho Xavier Lindolpho Color Laura da Fonseca e Silva Luiz Franco Luiz da Camara Cascudo Luclio Varejão Lindolpho Gomes Lafayette Cortes Licínio Cardoso Filho Leal Guimarães Laurita Lacerda R. Dias</p>
---	--	---

Fonte: Revista *Fon-Fon*. Ano XXXI, nº10, Rio de Janeiro, 6 de março de 1937, p.27.

A lista de candidatos foi crescendo. Aos poucos outras mulheres foram incluídas, entre as quais Rosalina Coelho Lisboa, Maria Eugênio Celso²¹ e Adalzira Bittencourt²². No final Gilka Machado ficou em sétimo lugar, perdendo apenas para Alberto de Oliveira, Olegário Mariano, Hermes Fontes, Catullo Cearense, Luiz Carlos e Múcio Teixeira.

Ou seja, apesar da predominância masculina e do contexto que polarizava as opiniões sobre sua poesia, Gilka Machado resistia, não só participando dos concursos, como marcando posição entre os melhores, na disputa com os homens.

Figura 9: Declaração de voto em Gilka Machado



Fonte: Revista *Fon-Fon*. Ano XXXI, nº18, Rio de Janeiro, 1º de maio de 1937, p.30.

²¹ Maria Eugênia Celso Carneiro de Mendonça nasceu em São João Del Rey, Minas Gerais, a 19 de abril de 1886, filha do Conde e Condessa de Afonso Celso, neta do Visconde de Ouro Preto que presidia o Gabinete Imperial, quando da deposição do Imperador D. Pedro II. Sua família radicou-se em Petrópolis e a menina cursou o Colégio Sion. Escreveu: poesia "Em Pleno Sonho" (poemas de amor), "Vicentinho", "Fantasias e Matutadas", "Desdobramento", "Alma Vária", "Jeunesse", "O Solar Perdido" e "Poemas Completos", este no ano de 1955; o romance "Diário de Ana Lúcia"; crônicas no livro "De Relance"; uma peça de teatro "Ruflos de Asas"; biografia: "Síntese Biográfica da Princesa Isabel".

²² Adalzira Cavalcanti de Albuquerque Bittencourt Ferrara (Bragança Paulista, 2 de novembro de 1904 - Rio de Janeiro, 28 de outubro de 1976) foi uma advogada, poeta e escritora brasileira. Como escritora, publicou contos, romances, novelas, poemas, muitos deles traduzidos para o espanhol ou alemão. Sob o pseudônimo de Alba Maguary, também contribuiu em jornais e revistas brasileiras. Sua extensa obra permaneceu praticamente desconhecida, até que, na década de 1990, grupos de estudos feministas em universidades brasileiras começaram a utilizá-la como base.

Figura 10: Apuração final: Gilka Machado em melhor colocação que poetas consagrados atualmente.

<p>ADELMAR TAVARES — 18 votos</p> <p>Votantes: Olegaria Maranhão, Getúlio Amaral, Ida Uchôa, Adelaide Fernandes, Benedito Mello, Alcino Chaves Xavier, Wairêda Machado, João Lyra Filho, José Bastos, Augusto de Lima Junior, Olympia Fernandes, Roberto Lyra, Lucurgo Costa, Oswaldo Santiago, Carlos Domingos, Uilida Gomes Jardim, M. de Toledo Piza, Julio Porto Correia.</p>	<p>GUILHERME DE ALMEIDA — 9 votos</p> <p>Votantes: Prado Maia, Cacy Cordovil, Manoel Carlos, Harold Daltro, Padre Assis Memória, Pinheiro de Lemos, Walter Sequeira, Armando F. Peixoto, Casar da Silva.</p>
<p>CASSIANO RICARDO — 15 votos</p> <p>Votantes: Laurindo de Brito, J. G. de Araújo Jorge, Cesário Ambrósio, Lygia Fumagalli, Maria Vilalva, Jenny Pimentel de Barbo, Candido Matta Filho, Menotti Del Picchia, Edgard Braga, Yvonne Stamato, Nobrega de Siqueira, Amílcar Toledo, Ilka Labarthe, Luiz Horto Lisboa, João Doliveira Toledo.</p>	<p>MENOTTI DEL PICCHIA — 9 votos</p> <p>Votantes: Nancy Villar, Cassiano Ricardo, Jorge Carneiro, Cesílio Carneiro, Guilherme Figueiredo, Alvoros de Oliveira, Elisabeth Bastos, Maurício Pinho, Mario Gagliardi.</p>
<p>RAUL MACHADO — 14 votos</p> <p>Votantes: Seraphim França, Rodrigo Junior, Francisco Leite, Romário Martins, Lindolpho Pessoa, Angela Guarinello, Leonidas Loyola, Oscar Martins Gomes, Octavio de Sá Barreto, Alcega Cicharro, Pereira de Macedo, Heitor Stockler, Hugo Simas, Duceor Placant.</p>	<p>MURILLO ARAUJO — 8 votos</p> <p>Votantes: Adelino Magalhães, Jorge Azevedo, Padua de Almeida, Andrade Muricy, Silveira Netto, Paula Chaves, Soledad Borges dos Reis, Arthur Caspar Viana.</p>
<p>GILKA MACHADO — 13 votos</p> <p>Votantes: Altair Zorur, Newton Sampaio, Almeida Cousin Netto, Maria Junqueira Schmidt, Flexo Ribeiro, Carlos Ramos, Raulino, Padre Miguel Gomes da Silva, Cláudio Pinto, J. J. de Fontes Vieira, Dólar Barreto, Martins de Aguiar, Ermirio Assis e Silva.</p>	<p>PEREIRA DA SILVA — 7 votos</p> <p>Votantes: Barros Vidal, Heloisa Lentz de Almeida, Roberto Gil, Mario Casassanta, Abadie Faria Rosa, Fernando Mello, José Maranhão Filho.</p>
<p>LEÃO DE VASCONCELLOS — 13 votos</p> <p>Votantes: Aldo Prado, A. D. Tavares Bastos, Sebastião Fernandes, Joaquim Ribeiro, Antonio Furtado, Carlos Studart Filho, Padre Miguel Gomes da Silva, Cláudio Pinto, J. J. de Fontes Vieira, Dólar Barreto, Martins de Aguiar, Ermirio Assis e Silva.</p>	<p>JORGE DE LIMA — 6 votos</p> <p>Votantes: Edson Lins, José Firme, Newton Belleza, Cypriano Jucá, Arnon de Melo, Djalma Nunes.</p>
<p>DA COSTA E SILVA — 4 votos</p> <p>Votantes: José Auto de Abreu, Othoniel Belleza, Mario Martins, Antonio Pinheiro.</p>	<p>CATULLO DA PAIXÃO CEARENSE — 5 votos</p> <p>Votantes: Carvalho Guimarães, Alfredo de Assis Castro, Gastão Pereira da Silva, Oséas Martins, Ulysses Costa Fernandes.</p>
<p>MANUEL BANDEIRA — 4 votos</p> <p>Votantes: Osório Barbo, João Calmon, Orlando Sette, Edgard de Alencar.</p>	<p>BASTOS PORTELA — 5 votos</p> <p>Votantes: Paulo Freitas, Nair Soares, Avelina Duarte, Afonso Alberto, Lina da Costa Nunes.</p>
<p>RAUL FEDERNEIRAS — 2 votos</p> <p>Votantes: Augusto Accioly Carneiro, Eduardo Matta.</p>	<p>BASTOS TIGRE — 5 votos</p> <p>Votantes: Petronício Maranhão, Damiano Rangel, Mozart da Gama, J. Claudio, Urquiza Valença.</p>

Fonte: Revista *Fon-Fon*. Ano XXXI, nº29, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1937, p.32.

Figura 11: Território Selvagem: Gilka Machado, a única mulher entre os que mais receberam votos.



Fonte: Revista *Fon-Fon*. Ano XXXI, nº29, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1937, p.33.

Muitos trabalhos acadêmicos atuais se debruçam em reflexões sobre como a crítica literária de seu tempo foi responsável pelo seu silenciamento. De fato, é intrigante e nos impulsiona a procurar o motivo (ou motivos) que levaram uma escritora conhecida do meio literário nacional nas quatro primeiras décadas do século a ter seu nome apagado da história nos decênios posteriores. Ela era atuante na movimentada vida cultural do Rio de Janeiro, participava de saraus com regularidade, apresentava palestras sobre a arte poética, escrevia para jornais e revistas em todo o país, causava polêmica toda vez que publicava, era oradora do Partido Republicano Feminino, seu nome aparecia sempre nos jornais...

E, além disso, um passeio pelas páginas dos periódicos, cariocas ou não, daquele tempo, nos leva a uma constatação que parece absurda: essa crítica moralista, de que os artigos atuais mencionados falam, quase não está lá. Predominam, sem dúvida, as resenhas elogiosas, que discorrem sobre sua genialidade, sobre a potência de sua poesia e sobre seu pioneirismo.

Os comentários depreciativos aparecem em menor número de forma direta e indireta: na direta, como alguns já mencionados no primeiro capítulo, em pequenos textos jornalísticos que confundiam maledicências com crítica literária. Indiretamente, em muitos comentários elogiosos, como subtexto: o resenhista, ou a resenhista, ao comentar o livro ou poema, geralmente fazia defesa das acusações de valor moral. Essas, ao que parece, predominavam nas conversas, não nos textos.

Em 1924, a cidade de Queluz de Minas realizou uma festa literária, chamada de “Festival de Gilka Machado”, no Centro Literário e Recreativo Napoleão Rays. Na ocasião, a escritora foi convidada para apresentar uma conferência. Assim, lemos no *Correio da Semana*, informativo da cidade: “Queluz hospedará, no dia 15 de novembro, a maior poetisa do Brasil e, segundo a opinião de muitos críticos de arte, a maior da América do Sul” (CORREIO DA SEMANA, 1921, p.1). Queluz de Minas a tratou como celebridade porque ela era, de fato: opiniões sobre sua relevância e grandiosidade são as que mais encontramos ao folhear os jornais de sua época. Por que então apagamento? Como se deu?

Figura 12: Queluz de Minas anuncia a ilustre visita



Fonte: Correio da Semana. Ano XI, nº498, 6 de novembro de 1924, p.1.

Figura 13: A excelsa poetisa Gilka de Mello Machado honra Queluz com sua visita



Fonte: Correio da Semana. Ano XI, nº503, 12 de dezembro de 1924, p.1.

Tenho uma hipótese: apesar de haver mais leitores simpáticos à sua escrita que o contrário, era lá, no lado oposto, que estavam os poderosos, os que efetivamente ditavam as regras. Refiro-me não somente à Academia Brasileira de Letras, cujo caráter moralista e conservador é de conhecimento de todos, mas também à figura central do Modernismo, estética que definiria os rumos da literatura brasileira a partir de 1922: Mário de Andrade.

Como se sabe, a Academia Brasileira de Letras demorou muito a aceitar mulheres em suas cadeiras. Com um regimento misógino, que rejeitou as duas primeiras candidaturas femininas (de Amélia Beviláqua, em 1930 e Dinah Silveira de Queiroz, no início de sua carreira. Esta última só foi admitida em 1980), apenas em 1977 a instituição abriu suas portas para escritoras, com a eleição de Rachel de Queiroz. Antes disso, muito já se discutia sobre o machismo da entidade. Feministas, escritoras e jornalistas esquentavam o debate no meio cultural. E quando se falava sobre o assunto, o nome de Gilka Machado sempre surgia. Um exemplo foi o plebiscito “Levemos a mulher à Academia de Letras”, promovido pela Revista *O Malho* entre 1936 e 1937. O periódico, durante meses, enriqueceu a discussão, realizando votações e criando listas de mulheres que o público gostaria de ver na Academia. Ao final da campanha, a escritora Maria Eugênia Celso (também esquecida pelas gerações futuras), ficou em primeiro lugar. Em segundo, com apenas 148 votos a menos, estava Gilka Machado, que, no ano anterior, havia sido eleita a maior poetisa do Brasil através de votação também organizada por *O Malho*. Nomes de mulheres que foram, posteriormente consagradas pelo Modernismo também aparecem nesta lista, como Henriqueta Lisboa, que ficou em quinto lugar, e Cecília Meireles, na trigésima posição.

Gilka Machado nunca se candidatou. Se havia tanta hostilidade em relação às escritoras de forma geral, com ela era ainda pior. Ainda em 1921, no início de sua carreira, participou de uma premiação de poesia da Academia, mas perdeu. Dois intelectuais da época, Chrysanthème e Stockler de Queiroz, se manifestaram com indignação a esse respeito. O que escreveram é bastante relevante, pois evidencia não só a má vontade dos “imortais” para com ela, mas também a diferença entre a recepção crítica acadêmica e a do público leitor:

Gilka Machado, a divinal e talentosa autora de tantos gritos rimados e consagrados, como clamores da mais fina alma poética foi esquecida! Ela, porém, que se console: o Brasil inteiro tem-na como a sua primeira e ilustre poetisa. E o Brasil inteiro é sempre maior que a sala da Academia de Letras. (Chrysantheme, 1921, p.3).

O comentário de Stockler tem tom parecido e, como o de Chrysanthème, prevê a imortalidade de Gilka Machado, que seria garantida pela sua popularidade:

Estados de Alma, seu segundo livro, veio confirmar-nos o valor poético e o oportunismo da poesia da Senhora Gilka Machado que, agora, com *Mulher Nua* nos autoriza a asseverar afoitamente ser ela o mais soberbo poeta dos nossos dias e o único nome que com o de Olavo Bilac, marcará a nossa verdadeira poesia deste começo de século. Está fora dos moldes deste

estudo crítico apreciar as razões que levaram a Academia de Letras a recusar o prêmio de poesia em 1921 ao livro da Senhora Gilka Machado. Seu julgamento, porém, é relativo porque não aceitamos para essa agremiação literária o valor que lhe atribuí. A única razão plausível é de haver a autora publicado, antes do concurso, um dos sonetos do livro; as demais, o público que as julgue ((QUEIROZ, 1922, p.32).

Infelizmente, os prognósticos tanto de uma quanto de outro foram equivocados. A sala da Academia de Letras, no que diz respeito à legitimação de escritores, parecia ter mais poder do que a jornalista pensava. E, contrariando o que escreveu Queiroz, a história preferiu que Bilac não formasse dupla com Gilka: é como se ela tivesse sido recortada da fotografia imaginária em que ambos estariam marcando a importância daquela poesia de início de século. Ele, apesar de muito combatido pelos modernistas, por representar a “velha poesia”, sempre foi lembrado. Ela, ainda no começo da carreira, já começava a sentir as violências do território. E as sentiu até o fim.

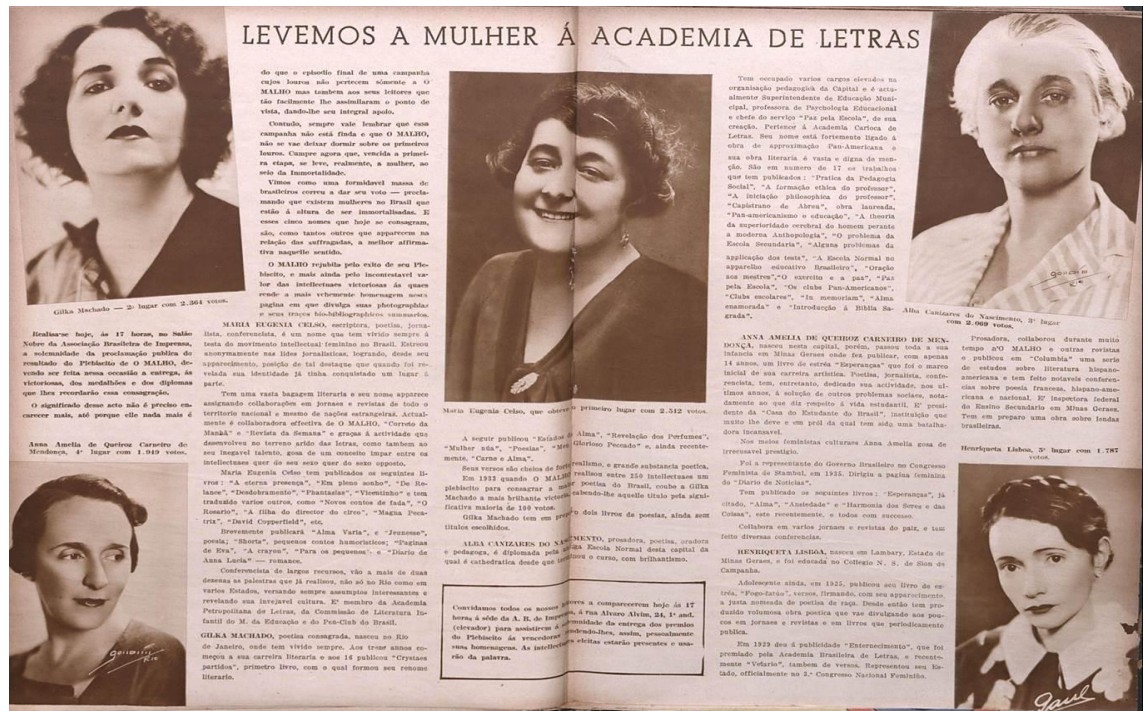
A partir de 1922, o Modernismo é o movimento que vai definir os rumos da poesia nacional: critica-se o velho, representado pela poesia parnasiana, cujo expoente era o já falecido Olavo Bilac. Neste ano, definitivo para as letras brasileiras, Gilka Machado publicava seu polêmico *Mulher Nua*, livro moderno e ousado na temática, mas fora dos requisitos estéticos valorizados pelos manifestos modernistas lidos durante os eventos da Semana de Arte Moderna. Ela tampouco parecia fazer questão de aderir ao grupo. Pelo pouco material disponível para pesquisa, é possível apenas sugerir que havia um mal-estar entre ela e Mário de Andrade, antes mesmo da eclosão modernista. Arthur Soffiati (1993), no artigo “Gilka e Mário, dois centenários”, nos dá algumas pistas e informações sobre a hipotética antipatia que ele nutria por ela.

Figura 14: Campanha da Revista *O Malho* para levar as mulheres à Academia de Letras



Fonte: *O Malho*. Ano XXXV, nº 182, Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1936, p.20.

Figura 15: Campanha O Malho. Gilka Machado e escritoras de seu tempo.



Fonte: O Malho. Ano XXXVI, nº 190, Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1937, p.22.

O ensaísta inicia o texto lembrando que naquele ano, 1993, os dois poetas, se vivos, fariam cem anos. No entanto, as homenagens a Mário eram muitas e Gilka sequer era lembrada. Em seguida, informa:

Em 1915, com 22 anos, Gilka Machado, a menina prodígio, lançava seu primeiro livro de poesias, Cristais Partidos. Mário a lê atentamente e emite opinião nada favorável, expressa em notas marginais. Aos juízos estéticos, o escritor paulista acrescenta julgamentos de ordem moral e comentários irônicos, mas deixa escapar, de quando em quando, uma expressão subjetiva de aprovação (SOFFIATI, 1993, p.160).

Segundo Soffiati, nas notas marginais encontradas na edição de *Cristais Partidos* de Mário, em comentários depreciativos ele a chama, o tempo todo, de “menina”, o que demonstra certo ar de superioridade, como se fosse um adulto comentando os textos de uma pessoa imatura. Vale lembrar que Gilka Machado era sete meses mais velha que ele, por isso tal tratamento só pode ser interpretado como resultado de um comportamento machista por parte do autor de *Paulicéia Desvairada*.

O ensaísta afirma também que os poemas eróticos foram demais para a mentalidade moralista e machista de “moço de família” e “congregado mariano” de

Mário de Andrade (SOFFIATI, 1993, p.160). E ainda, na mesma citação, registra a irritação dele ao ler o poema “Ânsia de Azul”, manifestada da seguinte maneira: “E ainda diz esta senhora que lhe foi a mãe a melhor das amigas: inimiga pior deveria ter sido, pois que não lhe ensinou sequer moral. Ademais, todas essas filosofias junqueirescas são ridículas em poesia”.

Logo, não era apenas a moral que o incomodava. Era também o estilo, o tom, que ele, como se vê, deplorava. Essa tonalidade, que ele denominou “filosofias junqueirescas”, referência explícita ao poeta, padre e monge beneditino, supostamente homossexual, Junqueira Freire, de fato está presente nos poemas mais feministas de Gilka Machado, principalmente “Ser Mulher”, “Ânsia de Azul” e “Aspiração”. Além do tom declamatório, utilizado recorrentemente pelo ultrarromântico, Gilka também se apropria de sua ideia de claustro religioso como aprisionamento das ideias e do desejo. Lemos em Junqueira Freire os seguintes versos: “Sim! Para os claustros não nasceu tua alma!” (...) “Neste vasto palor que te orna a fronte/-sinal dos homens de profundo gênio/ eu leio a grande e destemida ideia/ que não cabe nos claustros” (JUNQUEIRA FREIRE, 1897). Na poesia dela, o claustro é o lar, a “ronda da velha sociedade”, o emparedamento a que as mulheres estavam submetidas. Para Mário, esta pauta, se tematizada em poesia, indicava um menor valor estilístico.

Soffiati, após esta exposição, procura relativizar a postura de Mário de Andrade: salienta que no princípio ele teria dado mais atenção às inovações estéticas da poesia em detrimento das questões políticas, que as causas feministas ainda estavam restritas a vozes isoladas, que o modernista teria vivido em um mundo povoado por mulheres e que, mais tarde, reconheceu a importância de Gilka Machado e de Hermes Fontes como preparadores do Modernismo. Ele teria também, em 1939, em artigo sobre Eros Volússia, filha de Gilka Machado, chamado a poeta de “ilustre autora dos mais ardentes versos de nossa língua” (1993, p.161).

Acredito que estar mais atento às questões estéticas não seria por si só motivo para tal menosprezo. Além disso, as ideias feministas já tomavam conta dos jornais e provocavam polêmicas. Se Mário de Andrade não deu atenção a elas é porque lhe incomodavam. Nessa perspectiva, não escapou à Constância Duarte a percepção do poeta a respeito das mulheres intelectuais, registrada em um de seus textos: “Em quase todas as mulheres que tomam a forma de intelectuais sempre

alguma coisa me desagrade, algum abuso de si mesmas, algum excesso, algum esquecimento igualmente falsificado” (ANDRADE, 1941, apud DUARTE, 1997, p.105).

Sendo assim, penso que a justificativa segundo a qual Mário de Andrade vivia em um mundo povoado por mulheres também não o isentava de posturas misóginas, ao contrário, parecia reforçá-las. Conforme Constância Duarte e Kelen Benfenatti Paiva (2009), em correspondência entre Mário e Drummond, o paulista, mais uma vez expõe sua opinião: a mulher, para ele, é um “vir a ser”, até que encontre alguém que a “faça ser”. As autoras ainda demonstram como essa visão reverberou nas correspondências trocadas com mulheres escritoras, nas quais ele desempenhava sempre o papel do mestre, enquanto suas interlocutoras deveriam se portar como discípulas. Manter diálogo epistolar com Mário de Andrade poderia significar visibilidade, já que ele possuía uma das vozes mais importantes do Modernismo. Ainda no mesmo artigo, Duarte e Paiva destacam a correspondência com Henriqueta Lisboa que, para elas “significou um importante passo em sua trajetória intelectual” e completam: “Henriqueta Lisboa se colocou como discípula em seu discurso com o escritor paulista, alguém que estava pronta para ouvir os ensinamentos do mestre, o que certamente contribuiu para estabelecer o diálogo, pode ter sido um artifício usado pela escritora” (DUARTE e PAIVA, 2009, p. 17-18).

Além da troca epistolar como estratégia para criar vínculos no meio literário e, conseqüentemente, alcançar visibilidade, as autoras ainda enumeram outros artifícios utilizados por mulheres intelectuais para criação de redes: a participação em saraus de poesia nos moldes dos salões, o periodismo e a publicação de livros. Gilka Machado fez uso dos três, mas, ao que parece, não aderiu ao quarto, o epistolário. Pelo menos não de forma tão intensa como Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles. E, ao que parece, de forma nenhuma com Mário de Andrade, figura de indiscutível relevância na dinâmica da socialização literária naquele contexto. Nesse sentido, Soffiati provoca:

Mário de Andrade falou pouco sobre Gilka, mas falou. E Gilka, teria emitido alguma opinião mais perene sobre Mário? Segundo sua filha, Eros Volússia, não há nenhuma palavra da poetisa a respeito do poeta. Nenhuma carta sequer do poeta para a poeta. De qualquer forma, o assunto continua aberto a investigações (SOFFIATI, 1993, p.163).

Não parece ser mera coincidência que ele tenha comentado bastante a respeito de Cecília Meireles e de Henriqueta Lisboa, poetisas com as quais

estabeleceu intensa troca de correspondências. Esses escritos certamente foram fundamentais para que continuassem sendo lidas e resenhadas pela crítica, o que não aconteceu com Gilka Machado. Ao que parece, o diálogo estabelecido com o “mestre” foi um dos passaportes para embarque no Modernismo e na posteridade.

Pode ser que a crítica de Mário de Andrade tenha sido uma das responsáveis pela imortalização de Cecília Meireles que, até bem pouco tempo atrás, aparecia como única mulher poeta nos livros didáticos de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira. Nada mal para uma escritora que era ainda desconhecida quando Gilka Machado já causava estrondo. Vejamos essa nota jornalística da *Gazeta de Notícias*.

O Brasil conta já duas poetisas que são dos seus maiores poetas: Dona Gilka Machado e Rosalina Lisboa (...). Agora surge uma nova poetisa, que ainda ontem nos era completamente desconhecida, mas que já nos parece ficar muito bem ao lado daquelas duas, sem se assemelhar com nenhuma, ou com outro poeta brasileiro (1923, p.2).

Mário nutria verdadeiro fascínio pela escrita de Cecília Meireles. Leila V.B Gouvêa, em estudo sobre a “poeta do transitório”, escreve que as avaliações positivas, muitas, de sua obra, partiram de modernistas e considera, neste sentido, a leitura de Mário de Andrade seminal. Para ela, por exemplo, a opinião dele em relação ao livro *Vaga Música*, segundo a qual se tratava “da melhor coisa de lirismo puro que se produziu neste país”, foi um desabafo de grande impacto. E acrescenta: “ao longo de toda a sua vida de crítico, perseguiu o ‘lirismo puro’ na poesia do Modernismo brasileiro, isto é, aquele brotado da conexão com o inconsciente no instante de criação poética” (GOUVÊA, 2008, p.18). Ou seja, para esta voz tão importante na dinâmica das relações literárias, Cecília Meireles, com quem estabeleceu vasto diálogo epistolar, era única em nosso Modernismo.

Sobre as relações com Henriqueta Lisboa, creio ser relevante a lembrança de um dos textos críticos de Mário de Andrade em que, ao elogiar a poeta mineira, no subtexto deprecia Gilka Machado, como propõe Constância Duarte (1997, p.104). Durante a leitura tem-se a impressão de que foi a forma encontrada para fazer crítica negativa a *Cristais Partidos* (que não se restringisse ao privado, como nas notas marginais de seu exemplar), de forma implícita, mas nem tanto.

O artigo, intitulado “Coração Magoado”, foi publicado no vigésimo volume das obras completas de Mário de Andrade, que recebeu o nome de *O empalhador de passarinho*, pela Martins Editora em 1946. Todas as crônicas que o compõem

saíram, a princípio, em periódicos como *O Estado de São Paulo*, *Diário de Notícias* e *Revista do Brasil* entre os anos de 1938 e 1942. “Coração Magoado” é de 1941. Quando da publicação, Mario e Henriqueta trocaram cartas: ele para informar sobre o texto e para perguntar se ela concordava com tudo o que foi comentado; ela, em resposta agradecida (SÁ, 2013, p.32).

O primeiro parágrafo parece existir apenas para estabelecer uma comparação entre o que o escritor considerava a boa poesia feminina e a desprezível. Ou melhor: parece usar os elogios que faz a Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles e Oneyda Alvarenga para dizer, de forma subliminar, o que pensava da poesia feita por mulheres de forma geral. Para ele, Henriqueta é “prisioneira da noite”, pois:

Mas justo o que há de mais sensível, de mais emocionante na psicologia lírica de Henriqueta Lisboa é repudiar de instinto e também por grandeza de espírito, qualquer confissão diurna. Nenhum desses gritos e dessas antíteses violentas, muito comuns em nossa poesia feminina de agora e a que só escapam Cecília Meireles e Oneyda Alvarenga (ANDRADE, 1972, p. 257).

Note-se o que é elogiado: o repúdio da “confissão diurna”, ou o que ele chama de “gritos e antíteses violentas” da comum poesia feminina de seu tempo. Tal repúdio acontece por instinto (deveria ser natural à mulher), mas também é fruto de bom senso, ou seja, para Mário, as mulheres poderiam escrever poesia, contanto que fossem discretas, noturnas, delicadas.

E é assim que o crítico vai construindo seu pensamento sobre a poesia ideal feminina, de forma tão sutil, que, a princípio, não damos muita importância ao subtexto. Mas um pouco mais de atenção nos revela que a forma genérica com que critica os gritos e violências da “atual poesia feminina”, na verdade, visava um alvo: Gilka Machado.

Não é gratuitamente que ele, ao longo do artigo, escolhe bem as palavras que serão contraponto do que repudiava nos versos gilquianos: o tempo todo insiste em classificar a poesia de Henriqueta como “noturna” e insiste bastante também na ideia de “prisioneira” que aceita delicadamente sua prisão: “Faria de sua prisão aquele mesmo idílio, delicado sempre, mas violentamente amargo” e “ Há que se buscar na escapatória lunar das imagens as queixas íntimas da prisioneira que resolveu aceitar sua prisão intocada” (ANDRADE, 1972, p. 257).

Não passa despercebido o fato de que Mário de Andrade exaltou, nos poemas analisados, apenas signos de resignação: a renúncia ao grito, o aprisionamento consentido com delicadeza, a descrição noturna. Em determinado momento a crítica à poesia de Gilka Machado se torna mais explícita em uma nova comparação em que ele não tem coragem de citar o nome dela, mas se esconde atrás da perífrase “Poetisa de *Cristais Partidos*”:

Outra imagem também símbolo multissecular, a ação epitalâmica do vento, a poetisa reinventará nesses mesmos dois poemas. Aliás, nada mais local e sensível nesta mineira das Alterosas batida diariamente pelas ventanias de Belo Horizonte. Porém nada de grosseiro na poetisa nova. Ela seria incapaz da imagem fortíssima que teve sobre o mesmo símbolo a poetisa dos “Cristais Partidos”. Antes, a prisioneira consentida pedirá “forças para se desvencilhar dos afagos numerosos do vento” (ANDRADE, 1972, p. 258).

Duas coisas chamam a atenção neste trecho: primeiro, o fato de o artigo ter sido escrito em 1941, data em que, segundo Arthur Soffiati, Mário de Andrade já teria superado a antipatia que sentiu por *Cristais Partidos*, livro de 1915. Vale lembrar que em 1938 Gilka Machado publicou *Sublimação*, seu último livro. Ao que parece, pelo comentário, as anotações feitas nas margens da página de “Ânsia de Azul” ainda eram válidas. Segundo, mais uma vez a exaltação de uma mulher para diminuir a outra: ao comentar a maneira como Henriqueta Lisboa mobiliza a metáfora do vento, lança mão de uma expressão adversativa que revela o subtexto: “porém, nada grosseiro na poetisa nova” (ANDRADE, 1972, p. 258).

E, porque haveria de ser grosseira uma poetisa nova, me pergunto durante a leitura. A resposta, implícita, é: porque, para ele, a maioria era. Então exemplifica depreciando a maneira como a “autora de *Cristais Partidos*” mobilizou o símbolo do vento “com imagem fortíssima”. Volta de novo a Henriqueta, ainda comparando: a poeta mineira pede forças para se desvencilhar dos afagos do vento. Ou seja, pede forças para se livrar da sensação. Ser casta, discreta, resignada: esta eram as condições para que Mário de Andrade aplaudisse uma mulher escritora.

Após ler este artigo, retornei a *Cristais Partidos* em busca de ocorrências do símbolo “vento”, para identificar o que incomodou tanto o modernista. Encontrei a primeira em “Ânsia de Azul”, justamente aquele em que o desejo de liberdade é cantado aos gritos, em tom “junqueiresco” e que tanto irritou o crítico. No poema, solar ao extremo, a mulher está toda entregue à manhã azul, exposta ao vento, desejante e lamentando a condição de aprisionamento imposta pela sociedade patriarcal. Na sequência, outras ocorrências: em “Sempre viva” a planta, que é

metáfora da mulher, está “exposta ao sopro rijo e inclemente do vento”, no entanto nem ele, nem o sol torturante lhe roubam o “fulgor opulento”.

Na série “Noturnos” é que parece estar o verso criticado implicitamente em “Coração Magoado”. Trata-se do “Noturno VIII”, que é pura lascívia: como o nome diz, não é um poema diurno como “Ânsia de Azul”. A atmosfera escura é “uma alcova sombria onde tudo repousa unido, acasalado”. A brisa é “sutil, úmida, fria, lassa”. A poeta não foge da sensação: está dentro da noite e sente que “há por tudo um sensual arrepio”. E arremata, no último terceto do soneto, com os escandalosos versos: “Sinto pelos no vento... É a volúpia que passa/flexuosa, a se roçar por sobre todas as coisas/como uma gata errando em seu eterno cio”. O vento roça em tudo e provoca a sensação na pele da mulher entregue aos arrepios do desejo, à volúpia do cio. Note-se que, ao contrário de Henriqueta, no poema de Gilka não há nenhuma resistência aos afagos da ventania. Se a poeta mineira mantém um idílio casto com o vento, Gilka Machado permite que este lhe penetre a pele, sem pudor algum.

Ainda nos “Noturnos”, o símbolo aparece outras vezes, ora em uma roupagem mais casta “o vento reza como a voz de um monge” (Dentro da noite), ora de forma inquietante: “Há um frêmito no espaço: a noite se arrepia/ Passa o vento agitando a asa nervosa e fria” (Noturno V). E também com violência: “Em seus dedos o vento as árvores tritura” e “o mato arqueja, o vento geme, a chuva chora” (Temporal).

Fato é que em nenhuma dessas ocorrências, principalmente no Noturno VII, há um desejo de se desvencilhar da sensação, como Mário julga ser o ideal, quando se trata de poesia feminina. Ao contrário: corpo feminino e natureza se fundem na violência do desejo. Mas para Mário poesia feita por mulher precisa apenas churriar, com “discrição de espírito”, com uma “felicidade sufocada com altivez”. E exemplifica com os versos do idílio de Henriqueta com a ventania das Alterosas:

O vento passou na noite
Apenas ouvi rumores
Tenho paredes espessas
Guardam de ventos como esse
O vento passou de longe
(Imaginei coisas loucas:
Eu e ele... Bati na boca!)
E tudo está como dantes. (ANDRADE, 1972, p. 261)

O que encontramos nestes versos? Exatamente o oposto do que lemos em Gilka Machado. Não se sente pelos no vento, ele não roça o corpo provocando

arrepios: ouve-se apenas o seu rumor, pois o eu lírico está guardado, protegido por paredes grossas que garantem o distanciamento, o equilíbrio apolíneo, ou seja, a segurança em face da desmedida. Mesmo assim, a tentação se faz presente pela imaginação. Mas o gesto de auto repressão (bater na própria boca) preserva a integridade casta deste corpo aprisionado por vontade própria.

A meu ver, está nítido que o artigo “Coração Magoado” trata menos da poesia de Henriqueta Lisboa do que era tolerado, ou não, na escrita de expressão feminina. Penso que o último parágrafo é definitivo nesse sentido e escancara a visão misógina de Mário, que vinha sendo semeada ao longo de todo o texto. Cito na íntegra:

Porque Henriqueta Lisboa é tão meiga e cômoda em suas qualidades, que soube ultrapassar a dor viva dos ideais e das ânsias, completamente mulher, perdoando sem esquecer. Muitas são suas compensações, está claro. E entre elas este lirismo que a extenua, uma carícia simples, dor recôndita em sorriso leve e a frase contida. Coisas raras na poesia nacional (ANDRADE, 1972, p. 261).

Como não pensar em Gilka Machado ao ler essas palavras? Ela, que gritava nas estrofes as dores de seu idealismo e de suas ânsias, ela que não perdoava a sociedade que lhe tolhia. Ela, de frase sonora, vísceras expostas. Seria uma mulher incompleta, na visão de Mário? Parece que sim.

Como se vê, a selvageria do território da escrita não poupava as mulheres que rasurassem os mapas estabelecidos pelos homens. Gilka é, talvez, o exemplo mais contundente dessa violência em nossas letras: poeta de fama em sua época, sempre disputando espaço com os homens, ficando, muitas vezes, melhor posicionada que eles em concursos, indicada para a Academia de Letras, maior poetisa do Brasil, fenômeno editorial, elogiadíssima por parcela significativa da crítica, mas para os “moralistas da Avenida e os castos da boa imprensa, pedra de escândalo”, como bem observou José Oiticica (1916, p.4). Entre golpes desferidos e recebidos, ela acabou excluída (e se excluindo, pois ignorou os modernistas como estes a ignoraram) por muito tempo, da nossa história literária. Foi neste cenário que se manifestou seu anarquismo selvagem.

Retomo, portanto, às perguntas mais relevantes da ginocrítica de Elaine Showalter: o que os homens podem dizer/escrever/ler e o que as mulheres podem, ou não? Quais territórios verbais podem ser ocupados pelas mulheres? Dos quais elas estão excluídas? Para responder a essas questões, no caso Gilka Machado, a

coloco em confronto com os textos masculinos com os quais dialogou em sua obra e finalizo este tópico citando ainda Elaine Showalter, segundo a qual: “Nenhuma teoria, por mais sugestiva que seja, pode ser um substituto para o conhecimento direto e extensivo dos textos das mulheres, que constitui nosso assunto essencial” (1994, p.54).

Vamos, portanto, aos textos.

2.2 Gilka Machado, leitora de Baudelaire

Quando conheci a obra de Gilka Machado, eu já havia lido *Flores do Mal*, de Charles Baudelaire. Ao ler o poema “Cabelos Negros”, de *Estados de alma*, tive de imediato a impressão de que ela tivera contato com o texto baudelaireano e que esse poema estava em diálogo intertextual com ele.

Cabelos Negros

A Rodolfo Machado

Se, do torço retroz de tua coma escura,
meu beijo, como um passarinho
gorjeando, célere, procura
o morno e fofo ninho,
que cheiro verde meu olfato sente!
-Cheiro de resedá que em flores esgorgita...
E meu olhar mergulha, e meu rosto se esconde
em tua cabeleira redolente...
Tenho a impressão de que és uma árvore esquisita,
sonho que em teu cabelo há verduras de fronde...

A tua cabeleira bipartida
em curvas curtas, suaves,
tem a mesma ânsia indefinida
ânsia de voo, de amplidão, das aves,
mesmo ao crânio retida,
ela, às vezes, se anima,
e, na realização de algum sonho remoto,
fica, de asas e almas²³, para acima,
tentando uma subida
para o éter, para a luz, para o azul, para o ignoto.

Quando te acaricio,
e meu desejo teu desejo ateia,
teu cabelo aromal, noveloso e macio,
pelo meu rosto sutilmente passa...
Tua cabeça, então, que em meus braços se enlaça,
tua cabeça, de essências cheia,
É uma caçoula que perfumes incendeia...
O teu cabelo queima... É vapor... É fumaça...

²³ “espalmas”, conforme a edição.

Quando pela fadiga molentada
sobre o leito me estiro, em completo descuido
(talvez loucura minha, uma obsessão talvez),
passo a sentir, Querido, o teu cabelo em tudo:
na paina da almofada,
nas mãos, nos lábios, no próprio ar que é fluído,
sobre a minha nudez,
cobrindo-a, qual um manto de veludo,
da tua ausência na viuvez.

Então meu corpo ganha
uma volúpia estranha,
e teu cabelo, como por encanto,
avulta, cresce tanto
que largo, longo, perfumado e quente,
da forma em curvas me acompanha,
ondulando, lentamente...
E, sem senti-los, sem ao menos vê-los,
subjetivamente, durmo enrolada em teus cabelos.

Pelos silêncios amplos e sombrios
tua coma me vem
em longos, aromais, sonoros fios,
na renda frouxa, tremulante, fina,
de uma surdina...
O teu cabelo musical contém
todos os sons velosos e soturnos
dos lânguidos *noturnos*
de Chopin. Ah! Pudesse em meus versos contê-los,
-esses mágicos sons, de etéreas melodias,
que desprendem as cordas luzidias
dos teus cabelos.

A tua cabeleira é uma negra urdidura
onde reteve o adejo,
e tomada ficou por lúbrica tontura,
a mariposa do meu desejo.
Fujo de vê-la, mas em tudo a vejo,
ela me segue e me circunda,
ela, dentro do dia, é uma noite profunda
onde minha alma cisma e em mil sonhos se enleva,
e, quando a Terra vai mergulhando na treva,
eu cuido mergulhar em tua cabeleira.

De onde vem esse odor com que ela me quebranta,
esse odor vegetal,
de essência dormideira,
odor que delicia e que faz mal,
narcotizante odor de maléfica planta?

.....

E, meditando, assim, no silêncio, com calma,
tiro uma conclusão da origem desse aroma:
é a essência venenosa da tua alma

que anda a se evaporar por tua negra coma (MACHADO, 1991,p.116-118).

Nítido está que “Cabelos Negros” dialoga com pelo menos dois textos de Baudelaire: “La Chevelure” (A Cabeleira)²⁴, poema de *Les Fleurs du Mal* e “Un hémisphère dans une chevelure” (Um hemisfério em uma cabeleira)²⁵, dos *Petits poèmes en prose*.

Publicado no segundo livro, *Estados de Alma*, o poema se afasta das formas fixas ao variar a métrica, o que configura polimetria. As estrofes (sete, na edição de 1917 e oito, na de 1991), também são irregulares, pois cada uma possui um número diferente de versos. Da mesma forma, as rimas são empregadas com mais liberdade: sem esquemas fixos, são mobilizadas em profusão e de maneira nada óbvia.

Como nos versos de Baudelaire, o poema de Gilka Machado se concentra nas sensações provocadas pela lembrança do contato com os cabelos da pessoa amada, com ênfase em seu perfume, capaz de evocar sonhos, delírios e lembranças. No caso de “Cabelos Negros”, há um elemento a mais, bastante transgressor, especialmente pelo fato de a voz lírica ser feminina: a volúpia sentida na nudez ante a lembrança dos cabelos do amado na pele, nos sentidos todos.

²⁴ A CABELEIRA

“Ó tosão que até a nuca encrespa-se em cachoeira!/Ó cachos! Ó perfume que o ócio faz intenso!/Êxtase! Para encher à noite a alcova inteira/Das lembranças que dormem nessa cabeleira./Quero agita-la no ar como se agita um lenço!/Uma Ásia voluptuosa e uma África escaldante./Todo um mundo longínquo, ausente, quase morto./Revive em teus recessos, bosque trescalante!/Se espíritos vagueiam na harmonia errante,/O meu, amor! Em teu perfume flui absorto./Adiante irei, lá, onde a vida a latejar,/Se abisma longamente sob a luz dos astros;/Revoltas tranças, sede a vaga a me arrastar!/Dentro de ti guardas um sonho, negro mar./De velas, remadores, flâmulas e mastros:/Um porto em febre onde minha alma há de beber/A grandes goles o perfume, o som e a cor;/Lá, onde as naus, contra as ondas de ouro a se bater/Abrem seus vastos braços para receber/A glória de um céu puro e de infinito ardor./Mergulharei a fonte bêbada e amorosa/Nesse sombrio oceano onde o outro está encerrado;/E minha alma sutil que sobre as ondas goza/Saberá vos achar, ó concha preguiçosa!/Infinito balouço do ócio embalsamado! (Baudelaire, 2012)

²⁵ Deixa-me aspirar durante muito tempo, muito tempo, o odor de teus cabelos e mergulhar neles todo o meu rosto, como um homem com sede na água de uma fonte, e agitá-los com minha mão como um lenço perfumado para dispersar as lembranças no ar.

Se pudesses saber tudo o que vejo! Tudo o que sinto! Tudo o que percebo em teus cabelos! Minha alma viaja sobre esse perfume como a alma de outros homens sobre a música.

Teus cabelos contêm todo um sonho, cheio de velas e mastros; eles contêm os grandes mares para onde as monções me levam, os climas charmosos onde o espaço é mais azul e mais profundo; onde a atmosfera é perfumada pelas frutas, pelas folhas e pela pele humana.

No oceano de tua cabeleira entrevejo um porto formigando de cantos melancólicos, de homens vigorosos de todas as nações e de navios de todas as formas recortando suas finas e melancólicas arquiteturas sob um céu imenso onde se espreguiça o eterno calor.

Nas carícias de tua cabeleira reencontro langores das longas horas passadas sobre um divã, no quarto de um belo navio, embalado pelo imperceptível balanço das águas do porto, entre vasos de flores e bebidas refrescantes.

No ardente ninho de tua cabeleira respiro o odor de tabaco misturado ao ópio e ao açúcar; na noite de tua cabeleira vejo o infinito resplendor do azul tropical; sobre as margens cheias de penugem de tua cabeleira embriago-me com os odores de alcatrão, de almíscar e de óleo de coco.

Deixa-me morder, demoradamente, tuas tranças pesadas e negras. Quando mordisco teus cabelos elásticos e rebeldes parece-me que estou comendo lembranças”. Disponível em : <http://pequenospoemasemprosa.blogspot.com/2011/01/um-hemisferio-em-uma-cabeleira.html>. Acesso: mar/2022.

A primeira estrofe, iniciada pela conjunção temporal “se”, indica que a ação de beijar os cabelos do amado e tudo o que decorre dela estão no plano da memória. O “se”, funciona, nesta primeira parte, como “quando”, ou “toda vez que”, indicando, além da memória, um desejo de continuidade do acontecimento. O beijo é um passarinho que mergulha na copa de uma frondosa árvore, que metaforiza o homem de abundante cabeleira. Embora seja um texto sensorial, que evoca os cinco sentidos, o olfato é central, como nos poemas de Baudelaire e tem seu representante no perfume: neste cenário imagético repleto de aves, asas, gorjeios, se destaca o cheiro de flores de resedá que se desprende daquela cabeça.

A segunda estrofe parece abrir parênteses para enriquecer a composição com outra temática muito presente em Baudelaire, a qual Gilka Machado dedicou poemas inteiros: o tema da elevação, que no poeta francês, como já discuti no primeiro capítulo, expressa uma espécie de ânsia pelo alto, por uma transcendência sem Deus, ou vazia, como afirmou Hugo Friedrich. Em “Cabelos Negros” são os cabelos que tentam se elevar, apesar de estarem presos à cabeça. A estrofe mantém as imagens aladas e reforça o mergulho no sonho, que, aos poucos, vai se tornando perturbação, angústia, volúpia-angústia, como no poema “Beijo”, estudado no capítulo anterior. Neste trecho é possível imaginar o movimento ondulatório de ascensão dessas “curvas curtas e suaves”,²⁶ para cima, como se o azul exercesse algum eletromagnetismo, deixando “em pé” os cabelos adorados. Uma imaginação mais contida nos faria pensar nos arrepios causados pelo toque e pelos beijos da amante.

E é sobre a carícia e o que resulta dela que a terceira estrofe trata. Iniciada mais uma vez com uma conjunção temporal, “quando”, que mantém a ideia de memória e continuidade, esta parte tem como núcleo semântico o calor do fogo, que as palavras “ateia”, “incendeia”, “vapor” e “fumaça” expressam. A carícia é a fagulha que faz com que o desejo da amante provoque o desejo do amado. Ao toque, ele

²⁶ A simbologia dos cabelos é ampla. No que se refere à relação amorosa, representam tanto a virilidade, quanto o enlace matrimonial: “Na maior parte das vezes, os cabelos representam certas virtudes ou certos poderes do homem: a força e a virilidade, por exemplo, no mito bíblico de Salomão [...] O conceito de força vital traz consigo, forçosamente, os de alma e destino. Ora, Dom Talayesva, ao descrever os ritos de casamento dos índios *hopis*, especifica que as mulheres parentes dos jovens prometidos, após lhes terem lavado os cabelos, colocam-nos juntos dentro de uma mesma bacia com espuma de “yuca” (aipim) (purificadora e fertilizante) e depois enrolam-lhe os cabelos misturados numa única torcida, porque (dizem eles), nós acreditamos que assim ficarão ligados, um ao outro, tal como a polpa adere ao caroço de alperche [...] Nesse mesmo sentido, a poesia iraniana compara as mechas ondulantes da cabeleira a um arco, cuja corda retesada religa as duas extremidades desse arco: imagem do laço tecido entre dois seres que se amam. Os cachos de cabelo simbolizam o selo de aliança que os amantes se comprometem a não trair jamais” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2001, p.153-155).

responde, roçando os cabelos no rosto da amante. Note-se que o desejo se associa ao fogo e ao perfume, condensados no substantivo caçoula, que é metáfora da “cabeça de essências cheia” que incendeia perfumes.

A quarta estrofe destaca a mulher só, excitada com a lembrança dos cabelos do homem. Nela, a perturbação do desejo é explicitada quando a voz lírica supõe ser louca e obcecada, ao se dar conta de que nos momentos de solidão, enquanto está deitada, nua, passa a sentir os amados cabelos em tudo: as sensações são muitas e nesta estrofe o tato é nuclear: os cabelos masculinos estão na paina da almofada, nas mãos e nos lábios do sujeito lírico. Além disso, cobrem sua nudez, como um manto aveludado.

A parte seguinte (que continua a quarta estrofe na primeira edição, mas que na de 1991 se torna quinta) acentua a inquietude do sujeito lírico: tomada por uma “volúpia estranha”, a voz poética vê o cabelo “como que por encanto” crescer tanto, “largo, longo, perfumado e quente”. Esses adjetivos estariam evocando a excitação e o gozo masculino? Pode ser que sim. Também são sugestivos disso os versos “da forma em curvas me acompanha/ondulando lentamente”, que tanto podem indicar o devaneio dessa invasão capilar no quarto da mulher, bem como o movimento da cópula. Fato é que a mulher dorme enrolada nos cabelos do amado, após ser tomada por intensa volúpia.

Antes de comentar as últimas estrofes, chamo a atenção para a ousadia de Gilka Machado em relação aos poemas nos quais buscou inspiração: Baudelaire, considerado um sensualista, não foi tão longe. Em “A Cabeleira” e em sua versão em prosa “Um Hemisfério em uma cabeleira” ele fala dos perfumes que os cachos exalam e que fazem sonhar, sugere a ambientação íntima do quarto, quando afirma que o perfume dos cabelos poderá encher a alcova por uma noite inteira, evoca a sensualidade dos exóticos continentes, africano e asiático (compreendida a partir de um ponto de vista europeu), encontra mares profundos e conchas ao aspirar o perfume que provoca febre (o que bem poderia ser metáfora para o mergulho sexual na umidade do corpo feminino), mas neles não encontramos nem a nudez, nem o deleite feminino por ter o corpo tomado pela parte de outro que a excita.

São bem conhecidas algumas colocações misóginas do poeta francês a respeito das mulheres. Destaco uma delas: aquela em que afirma que a mulher deve causar repulsa por ser sempre, segundo ele, natural e instintiva: “A mulher tem fome

e quer comer, tem sede e quer beber. No cio quer comida. Que glória! A mulher é natural, isto é, abominável. Por isso mesmo ela é sempre vulgar, ou seja, o contrário do Dândi” (BAUDELAIRE, 1995, p.525). É conhecido também texto de sua autoria cujo tema é o elogio à maquiagem, que se relaciona claramente com sua repulsa ao natural: a mulher só é exaltada como astro, divindade, se adornada, ornamentada, maquiada, devidamente comportada dentro de uma indumentária (BAUDELAIRE, 1993, p.244).

Gilka Machado parecia admirar Baudelaire. Além de citá-lo em sua conferência, *A Revelação dos Perfumes*, escreveu outros poemas em que se percebe a inspiração, como “Negra, desse negror”, também em diálogo com “A Cabeleira” e “Tu passaste a sorrir”, que lembra o famoso poema de *Flores do Mal*, “A uma passante”. A poeta carioca terá conhecido a faceta misógina de Baudelaire e sua repulsa à nudez feminina? Não posso afirmar. Mas é curioso que justamente em um poema que homenageia o mestre, ela tenha despido assim a mulher e a tenha colocado sobre uma cama, sonhando e desejando, possuída por volúpia e gozo. A meu ver, não se trata de mera coincidência.

De volta a “Cabelos Negros”: na estrofe seguinte o sujeito lírico continua só, trazendo para perto as lembranças das sensações provocadas pelos cabelos de seu homem. Para isso mobiliza sinestésias, acrescentado também o sentido da audição, pela inserção de signos da música. Os cabelos do amado chegam a ela “pelos silêncios amplos e sombrios, em longos, aromais, sonoros fios”. Cabelos musicais, surdina, noturnos de Chopin, marcam o compasso dos mágicos sons que, na festa dos sentidos, se desprendem iluminados dos cabelos melódicos, das “cordas luzidias de seus cabelos”, nas palavras da poeta. As sinestésias, usadas em profusão, ao lado da evocação de perfumes como filtros tóxicos, recurso muito utilizado pelos simbolistas, são centrais na poesia de Baudelaire e evidenciam também o diálogo entre os dois poetas.

Na penúltima estrofe, a inquietude, a angústia e a perturbação do desejo, que vinham sendo sugeridas ao longo do poema, se tornam explícitas. Note-se como a voz lírica se refere à cabeleira (que na primeira estrofe evocava voos de pássaros e cheiros de flores): negra urdidura. A palavra trama talvez soasse mais suave que urdidura, substantivo endurecido tanto pela terminação (dura), quanto pela opressão dos “us”, que fecham a palavra sobre si mesma e ajudam a ecoar a aspereza

sugerida pelos erres. A cena é de captura: a cabeleira, trama escura, rede, reteve o bater de asas da mariposa do desejo, que ficou “tomada por lúbrica tontura”, ou seja, o que está sendo sugerido no verso é uma espécie de envenenamento, que será revelado na estrofe final. No decorrer do poema, o envenenamento/enfeitiçamento é lento, mas a transformação do desejo em volúpia-angústia se percebe, sobretudo, pela metáfora das asas: no início, o beijo é passarinho que sobe célere para o topo da árvore cheirosa. O verso destaca o movimento rápido da ave, atraído pelos verdes perfumes, em busca do ninho “morno e fofo”. Já nesta penúltima estrofe as asas da mariposa do desejo estão retidas pela negra urdidura: o movimento foi interceptado, e o que era verde escureceu.

E mais: a voz lírica confessa seu desejo de fuga. Foge de ver a cabeleira em tudo, mas em vão. Os verbos utilizados exprimem semanticamente a ideia de aprisionamento: a cabeleira a segue e a circunda. A loucura da obsessão tomou por completo a vida da mulher enfeitiçada: os dias, cuja claridade é símbolo do pensamento racional, se tornaram “uma noite profunda” (porque possuídos pela negra cabeleira), “onde a alma cisma e em mil sonhos se eleva”.

Na estrofe final, o caráter ambivalente do desejo, após ser sugerido ao longo de todo o poema é, enfim, revelado de forma explícita: o odor que “quebranta” (que influencia maleficamente, como se feitiço fosse), confessa a voz lírica, “delícia e faz mal” é narcótico e a planta da qual se desprende é “maléfica”. Após a confissão, uma conclusão: o aroma enlouquecedor é nada mais que a essência venenosa da alma do homem amado, que exala pelos cabelos.

O tema da ambivalência do desejo já estava presente desde os primeiros escritos de Gilka Machado. Surge no poema “Beijo” de maneira semelhante: como uma perturbação prazerosa que vai, aos poucos, tomando conta do corpo e dos pensamentos do sujeito da enunciação, que se expressa por meio de imagens e oximoros que desenham a atmosfera estranha de um pesadelo. O mesmo ocorre em “Falando a Lua”, em que o desejo é projetado no astro que ora se oculta, ora se mostra, revelando uma natureza contraditória.

O mesmo pode ser dito dos primeiros textos em prosa, que são anteriores aos poemas citados. “O Poeta e a Dor”, por exemplo, que expõe, ao que parece, um pensamento estético sobre a criação poética: sua associação com a dor, mesmo quando há o prazer. Disso resulta a volúpia-angústia, nota de negatividade que, em

diálogo crítico com elementos baudelairianos, tornam a modernidade da lírica de Gilka Machado ainda mais evidente.

É interessante lembrar que parte dos moralistas de seu tempo, ao comentar sua poesia, muitas vezes, de forma preconceituosa, julgou que ela não tinha conhecimento literário. Um deles, Antônio Torres, até a aconselhou a ler Baudelaire para aprender “os processos de dissecação da alma”²⁷. No entanto, sua leitura do poeta francês foi muito bem feita e se manifesta não só no poema aqui citado e nos temas que ela recria em sua lírica, como também em texto em prosa, um dos poucos que chegou até a atualidade em suporte que não seja o dos jornais antigos: a conferência *A Revelação dos Perfumes*, realizada em 12 de outubro de 1914, na Associação dos Empregados do Comércio do Rio de Janeiro, conforme consta no documento, publicado em 1916. Nela, além de dissertar sobre o perfume, sobre as sinestésias, ainda cita diretamente Baudelaire.

Esse texto é de grande valor, pois além de revelar o talento da escritora para a prosa poética que, no caso, afronta os limites entre os gêneros, uma vez que se apresenta em modelo de conferência, ainda torna nítido seu vínculo com a estética baudelairiana, já que o elogio ao perfume é também uma espécie de tratado sobre a sinestesia. A importância de *A Revelação dos Perfumes* não finda aí. Além do exposto, o texto é um registro de algumas de suas leituras. E é, sobretudo, devido a esses dois últimos aspectos que mais me interessa. Passo a comentá-lo para discutir a maneira como Gilka Machado leu anarquicamente não apenas Baudelaire, rearticulando temas e recursos linguísticos direcionando-os para a escrita do desejo **em** feminino, mas também todo um discurso masculino de sua época, sobretudo o científico, de forma geral, e o poético, principalmente o nacional.

De fato, a conferência nos faz conhecer a versatilidade de seus percursos de leitura, os quais não se limitam ao texto literário. É verdade que há predominância de citações de poetas, excetuando-se ela própria, todos homens (o território é selvagem, a poeta precisa se mover com cautela). São eles: Olavo Bilac, em sua dicção mais simbolista; Alberto de Oliveira, este também em sua expressão mais musical e sinestésica; o marido Rodolfo Machado e Charles Baudelaire, como eu

²⁷ “Estude os clássicos gregos, os latinos, os alemães, os ingleses, os franceses, muito e muito os franceses, os italianos e não se esqueça dos portugueses. Leia Racine e Corneille, minha senhora, para conhecer a majestade de um idioma habitualmente grandioso; leia Baudelaire, não para lhe assimilar as ideias de decadência, mas para aprender com ele os processos de dissecação da alma; leia Emile Verhaeren, que lhe ensinará a espiritualizar as sensações”. TORRES, Antônio. In: *A Gazeta de Notícias*. 21 de Maio de 1916, página 2.

havia suposto. Mas não é raro vermos a conferencista poeta mobilizando leituras da linguística, da narrativa histórica, da literatura médica, da ciência e do texto bíblico, para sustentar seus líricos argumentos.

Já no início, determina o gênero textual que apresentará a seu público: dissertativo. Além disso, registra sua concepção de perfume, dando a ele *status* de linguagem, aproximando-o, dessa forma, da música, evocada pela maioria dos poetas simbolistas e também tema de dissertações e manifestos escritos por alguns deles:

Para dissertar de um modo satisfatório sobre o perfume ser-me-ia necessário decifrar o enigma dessa linguagem que se acha, vaporosamente, gravada na esfinge da Natureza; ser-me-ia indispensável decorar esse poema bucólico e selvagem, misteriosamente escrito em pétalas e que só os favônios, na sua expressão sutil, sabem dizer, quando vão, num beijo, folhear as corolas (MACHADO, 1916, p.7).

Ainda no universo dos estudos da linguagem, prossegue, evidenciando conhecimento adquirido através de leitura de teoria linguística, mais especificamente dos estudos morfológicos e também dos significados das palavras:

A palavra “perfume”, como sabeis, sendo composta da partícula superlativa “per” e “fumo” ou “humo”, que quer dizer exalação, odor, significa sempre muito cheiro, muito odor. Não ignorais, certamente, que odor e olor foram palavras antônimas, odor dizia-se quando o cheiro era agradável e olor quando desagradável (MACHADO, 1916, p.8).

Nos registros de leituras feitas por Gilka Machado possíveis de mapear em *A Revelação dos perfumes*, citei como exemplo também o texto bíblico, da literatura médica e da ciência. De fato, após apresentar um panorama histórico-poético dos usos dos perfumes, ela cita a Bíblia, mais especificamente o livro *Cântico dos cânticos*:

Pois, até na poesia bárbara da Bíblia, veremos que, no Cântico dos cânticos, entoava Sulamita: “Beija-me com os beijos de tua boca, porque melhor é o teu amor que o vinho. Para cheirar são bons os teus unguentos, como o unguento derramado do teu nome é. Por isso as virgens te amam” (MACHADO, 1916, p.9-10).

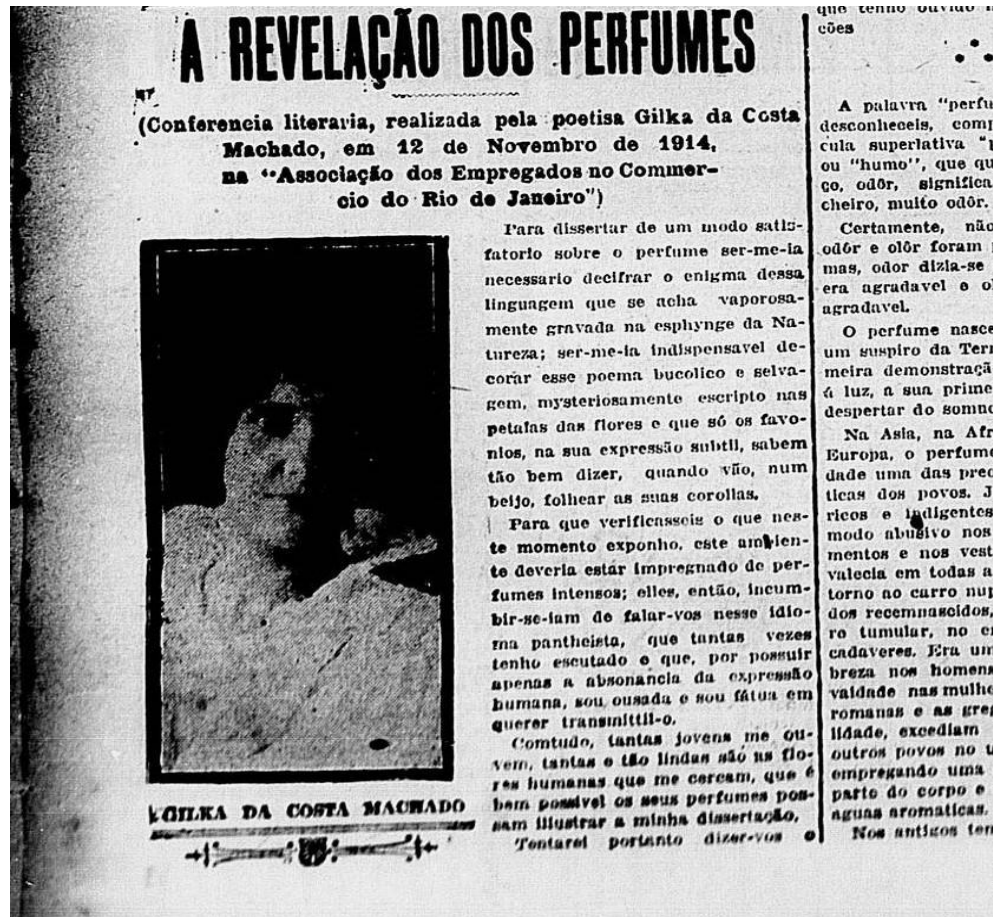
Quanto à literatura médica e científica, cita nomes que parecem ser de acadêmicos lidos na época: Dr. Monin, Gamberine, Gassicourt, Fèvre, Burows e, finalmente, um tal Dr. Hammond.²⁸ Quanto ao primeiro:

A exalação do cheiro não é mais que um desprendimento da matéria de que compõem os corpos, afirma a Ciência. Diz o Dr. Monin, num estudo sobre os cheiros do corpo humano: “As individualidades, os estados patológicos, os próprios sentimentos, se manifestam, se traem por um cheiro

²⁸ A edição de *A Revelação dos Perfumes* consultada não possui referências bibliográficas, o que me impossibilitou de registrar aqui mais informações sobre a vida e a obra desses estudiosos.

imperceptível quase ao olfato de quem o possui. As enfermidades, as excitações psíquicas, os pesares acabrunhantes exalam sempre ou modificam os cheiros naturais das criaturas” (MACHADO, 1916, pp.12-13).

Figura 16: A conferência A Revelação dos Perfumes em jornal do início do século XX.



Fonte: *Gazeta de Notícias*, ano XL, nº 199, Rio de Janeiro, 18 de julho de 1915, p.2.

Logo em seguida cita Gamberine de forma indireta: “Gamberine expõe o fato de um mancebo que em seguida a uma desilusão amorosa exalava um fétido medonho...” (MACHADO, 1916, p.13). Retoma a forma de citação direta com Gassicourt, dando continuidade, com outra referência indireta, dessa vez parafraseando Fèvre e Burows:

Diz Gassicourt: “todas as moléstias tem a sua exalação característica; as letargias emanam cheiros semelhantes aos da decomposição da matéria, que tem dado ocasião a que muitos médicos se iludam com esse sintoma letal”. As alienações mentais desprendem um fétido igual ao do rato ou caça brava (afirma Fèvre e Burows confirma, dizendo que esse cheiro é tão infalível, que se o sentisse em alguém, mesmo sem outra prova, não hesitaria em atestar a loucura de quem o possuísse) (MACHADO, 1916, p.13).

Finalizando esta exposição de leituras acadêmicas feitas por Gilka Machado sobre a temática do perfume e referenciadas em sua conferência de 1914, vejamos o que ela ainda nos informa a esse respeito: “O Dr. Hammond atesta ter observado que um jovem hipocondríaco expelia odor pronunciado de violeta” (MACHADO, 1916, p.13).

Acredito que sua relação com o texto científico mereceria um estudo à parte, que possibilitaria inúmeras reflexões, entre as quais, uma, no mínimo, instigante: como dialoga com os pressupostos científicos uma escritora cujos laços com a estética simbolista (que tende a negar a ciência e sua objetividade) são tão estreitos? Como está evidente, sua postura não é de negação, pois ela usa todas as afirmações que expus para respaldar suas ideias.

No entanto, não se trata de um uso da ciência à maneira naturalista, ainda em voga em seu contexto. A própria Gilka Machado deixa isso claro logo após a extensa explanação científica: “E, como esses, há inúmeros casos que me abstenho de narrar, temendo que se imprima na leveza de minha palestra a feição enfadonha e pesada de uma tese científica” (MACHADO, 1916, P.14).

Este seria, a meu ver, um dos cortes sutis, uma transgressão de quem escreve **em** feminino: note-se que só homens são citados. O discurso da ciência era, à época, território quase exclusivo deles. Nessa frase curta, após longa demonstração de conhecimento sobre a área e da maneira adequada de mobilizá-lo para a articulação de um texto de gênero dissertativo, ela assume postura “anárquica” quando opõe à “leveza de sua palestra” (um aspecto que valoriza o discurso proferido por uma mulher) à “feição enfadonha e pesada de uma tese científica” (aspectos que depreciam o discurso proferido por homens).

Sobre a presença desse gênero em a *Revelação dos perfumes*, paro por aqui, já que o foco deste tópico é como Baudelaire reverbera em sua poesia. Mas não sem antes demonstrar que a transição para o elogio do gênero poético, em trecho no qual fica explícita sua conversa com este poeta, é marcada por um posicionamento que submete a ciência à poesia. Ou seja, apesar de usar as informações mobilizadas como ferramenta argumentativa, ela o faz sem acreditar na superioridade de sua suposta verdade, como fizeram muitos escritores do século de seu nascimento. Ela afirma, reforçando a frase depreciativa registrada acima: “A

Poesia, melhor que a Ciência, sente estas questões osfresiológicas, analisando-as com particular beleza” (MACHADO, 1916, p.15).

E aqui acontece algo bem interessante: ela cita um poema, a título de exemplo. Um poema *dela*. Exatamente aquele com o qual iniciei este tópico: “Cabelos Negros”, texto que, como já afirmei, rearticula “*La Chevelure*”, de Charles Baudelaire. Mas não é uma citação ingênua, bem como não é ingênuo o diálogo com o poeta francês, assumido logo na sequência.

É preciso acompanhar com atenção tudo o que a conferencista veio fazendo, do primeiro parágrafo de sua apresentação, até agora: conceituou o perfume como linguagem, apresentou os discursos dos homens sobre o tema, ou seja, a história, a linguística e a ciência. Em seguida, sutilmente, confrontou a leveza que pretendia sua palestra ao peso e fastio dos trechos referenciados.

E na transição para uma apresentação mais poética do tema, submete a ciência à poesia e exemplifica com um poema escrito por mulher, marcando a identidade de gênero: “São de uma poetisa os seguintes versos”, ao que se seguem quatro estrofes de “Cabelos Negros”.

A referência a Baudelaire vem depois da auto citação, ou seja, o “original”, o texto referenciado, aparece depois do dela, o que, a meu ver, é uma primeira demonstração, mesmo que na entrelinha, de um questionamento crítico dos fundamentos da cultura, conforme os pressupostos de Barbosa (1996), já apresentados. Nesse sentido, é importante lembrar também que embora Gilka Machado cite vários poemas, todos de poetas homens, contemporâneos seus, no decorrer de seu texto, o primeiro é dela e surge à página 12.

Na citação, rápida, de uma das estrofes de *La Chevelure*, ela faz um elogio do poeta francês, mas sem se colocar em posição inferior:

Esse cheiro vegetal é frequente nos cabelos, pois já tenho lido comparações idênticas em vários poetas consagrados, inclusive Charles Baudelaire, que na sua admirável poesia “*La chevelure*”, disse:

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
 Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
 Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!
 Comme d’autres esprits voguent sur la musique,
 Le mien, ô mon amour! Nage sur ton parfum (MACHADO, 1916, p.16).

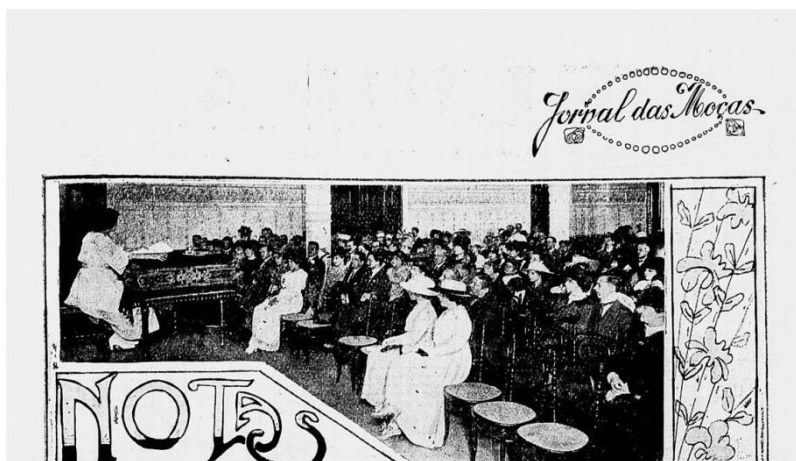
Ela volta a mencioná-lo, se alongando um pouco mais, páginas adiante. Dessa vez, explicando para seus ouvintes sobre a importância do perfume tanto na obra, quanto na biografia do poeta.

Não há poeta, não há mesmo literato algum que não se tenha ocupado, embora ligeiramente com os perfumes. Charles Baudelaire, nos seus versos, demonstra, a cada instante, uma paixão extraordinária pelos mesmos; a sua percepção olfativa assume sempre sintomas extravagantes. O poeta das “Fleurs du Mal” foi apossado de um violento amor por certa mulher, devido ao perfume exótico que ao seu olfato ela exalava. Diz Felix Gautier, num dos números do “Mercure” da França: “Por Jeanne Duval, uma negra de S. Domingos, Baudelaire chega até ao sacrifício de sua elegância: vende, hipoteca, endivida-se; a sua sensualidade é exasperante, tem crises ao vê-la e aspira cheiro de mosto na lã de carneiro da sua cabeleira”. Jeanne Duval era, afinal, para Baudelaire, um turbulo humano, onde ele, constantemente, aspirava ao aroma da sua inspiração; quando ela passava o poeta permanecia a flutuar no seu “perfume negro”, no seu “perfume de ébano” (MACHADO, 1916, p.21).

Nessa perspectiva, claro está que Gilka Machado leu Baudelaire no original, e que os poemas dela transcritos neste tópico estão mesmo em diálogo com os dele, bem como o é toda a conferência *A Revelação dos Perfumes*. E me parece que, um dos resultados do processo intertextual estabelecido, foi o destaque do tema perfume, uma vez que este elemento é tão central em sua obra como é o erotismo, do qual não pode ser dissociado.

E mais: o perfume, além de atuar em parceria com o erótico, também exala pelos versos quase que se confundindo com outro tema caro ao texto baudelairiano: o das correspondências. Disso, depreende-se o uso constante da sinestesia, como figura poética principal, ao lado do olfato, eleito o mais importante dos sentidos. E me parece, como tentarei demonstrar mais adiante, que a articulação entre perfume, olfato, erotismo, correspondências e sinestesia sinalizam para a liberação do desejo feminino, até então proibido de figurar no território de uma literatura ainda amordaçada pelo discurso patriarcal.

Figura 17: Gilka apresentando a conferência *A Poesia dos Sentidos*



Fonte: *Jornal das Moças*. Ano IV nº 120. Rio de Janeiro, p.25.

Antes, no entanto, de prosseguir com esse argumento para analisar o poema “Aranhol Verde”, (e comentar rapidamente outros trechos de poemas de *Cristais Partidos*), demonstrando como as sinestésias são mobilizadas em função do desejo feminino, me deterei nas correspondências baudelairianas e na questão da sinestesia.

Gloria Carneiro do Amaral, autora de *Aclimatando Baudelaire* (1996), em que analisa as primeiras repercussões da obra do poeta francês no Brasil na segunda metade do século XIX, relaciona uma mudança na recepção de sua poesia ao surgimento do Simbolismo. Segundo ela, se antes a atenção de seus leitores e críticos se voltava para o aspecto do macabro em seus versos, o Simbolismo ajudou a deslocá-la para o tema das correspondências:

Com o advento do Simbolismo, “Une charogne” cede lugar a “Correspondances”, talvez o mais antológico de seus poemas e Baudelaire é o primeiro a ser citado quando se fala em estética simbolista. Além desse poema, que expõe certa filosofia simbolista, inspirada em Swedenborg, o livro apresenta poemas como “Harmonie du Soir”, que se desenvolve no mais puro clima simbolista, como nos mostra a bela análise de Anna Balakian (AMARAL, 1996, p.18).²⁹

Sobre Baudelaire, o Simbolismo e as correspondências, esclarece o estudioso da escola, Álvaro Cardoso Gomes:

Se as fontes remotas do Simbolismo se encontram no esoterismo de Emanuel Swedenborg, no transcendentalismo e no controle da emoção poética, conforme as lições de Edgar Allan Poe, as fontes próximas se encontram em Baudelaire, cuja poesia é caracterizada por uma dupla tendência. De um lado, ela renega o idealismo romântico, a poesia bucólica do passado, o mundo dos bons sentimentos e, de outro, inaugura a modernidade quando instaura o grotesco e canta a beleza do mal (2016, p.27).

Notemos que as referências de Amaral e Gomes trazem algo em comum: a lembrança de Swedenborg como inspiração para a ideia de correspondências. Gomes vai além ao fazer uma comparação entre o esotérico e o poeta. Segundo ele, as correspondências, na obra do primeiro são fiéis a uma tradição platônica, metafísica. E se pergunta, retoricamente: “como um poeta que rejeita o idealismo cristão pode se apegar aos princípios místicos de um Swedenborg?” (GOMES,

²⁹ Correspondências

“A natureza é um templo vivo em que os pilares/ deixam filtrar não raro insólitos enredos;/ o homem o cruza em meio a um bosque de segredos/ que ali o espreitam com seus olhos familiares./ Como ecos longos que à distância se matizam / numa vertiginosa e lúgubre unidade,/ tão vasta quanto a noite e quanto a claridade/ os sons, as cores e os perfumes se harmonizam./ Há aromas frescos como as carnes dos infantes,/ doces como o oboé,, verdes como a campina/ e outros, Já dissolutos, ricos e triunfantes./ Com a fluidez daquilo que jamais termina/ como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente/ que a glória exaltam dos sentidos e da mente”. (Baudelaire, 2012, p.)

2016, p.28). E ele mesmo responde: “Em realidade, o que Baudelaire faz é reinterpretar o místico sueco e criar um transcendentalismo imanente, de modo que a aliança da matéria e do espírito se processe nos limites terrenos, sem que se deseje alçar espaços celestes” (GOMES, 2016, p.28).

Na sequência, o crítico esclarece melhor esse pensamento, explicando o que são as correspondências na visão platônica do pensador esotérico e como efetivamente elas ganham corpo na poesia de imanência de Baudelaire:

Swedenborg introduz o princípio de que tudo o que existe no mundo natural não passa de símbolos de uma verdade oculta, esta, sim, espelho divino [...]. É essa doutrina que Baudelaire poetizará em “*Correspondances*”, contudo, divergindo em relação ao transcendentalismo de Swedenborg. O que se verifica na abordagem poética baudelaireana da tópica esotérica de Swedenborg é a adaptação sensualista de um espiritualismo, ou seja, Baudelaire ajusta a teoria das correspondências aos limites da natureza terrenal, porquanto não se vê em seu poema o desejo de ascensão ou de busca do paraíso celeste. O que o poeta almeja é nada mais que a perfeita integração de todos os sentidos e a integração do espírito com a carne, para que possa atingir uma unidade indissolúvel. (GOMES, 2016, p.29-30).

E conclui, citando Anna Balakian, referência importante nos estudos sobre a estética simbolista francesa:

Ou seja, “a sinestesia que se produz na mescla de percepções sensoriais não dá como resultado um vínculo entre o céu e a terra nem nos transporta ao estado divino, mas encontra suas conexões entre as experiências sensoriais aqui na terra” (GOMES, 2016, p.30)³⁰.

Em suma: o surgimento do Simbolismo identifica Baudelaire como um de seus precursores. Ele, que antes era lido com mais ênfase pelo viés do macabro, do qual o poema “*Une Charogne*” é expressão máxima, passa a ser lido também pelo que trazia de aura simbolista. Neste caso o poema “*Correspondances*” é o mais antológico. Conforme Amaral e Gomes ele se apropriou da ideia de correspondências do místico alemão Emanuel Swedenborg. Gomes esclarece que o poeta ajusta a teoria aos limites terrenos, pois sua escrita caminha na contramão do idealismo cristão e do platonismo (a transcendência vazia de que fala Friedrich). Esse ajuste teria trazido as correspondências para o campo terreno e a consequência disso, no corpo textual, seria o uso da sinestesia, visando a integração de todos os sentidos.

Creio que já posso voltar à Gilka Machado. Como havia afirmado, em sua leitura crítica de Baudelaire, ela relaciona as correspondências ao erotismo e, em

³⁰ A citação é de Anna Balakian, *El Movimiento Simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1969, p.52, conforme informado em nota de rodapé por Gomes.

sua escrita no território selvagem, a sinestesia converge na expansão do desejo feminino, na expressão desse desejo pela via da poesia. Na fusão dos sentidos, que permite o gozo máximo do corpo feminino, o perfume figura como elemento principal.

Obviamente, ela não foi a única, nem a primeira poeta brasileira a dialogar com o escritor francês. Glória Carneiro do Amaral (1996), ao analisar a aclimatação de Charles Baudelaire no Brasil, demonstra como alguns poetas assimilaram aspectos de sua escrita. Quando aborda, por exemplo, o caso Teófilo Dias, demonstra que este, em *Flores Funestas*, também se apropria da temática do perfume.

A ensaísta chega a concluir que o elemento baudelairiano “filtro tóxico e inebriante” é o que garante o fator de unidade em *Flores Funestas*. À maneira de Teófilo Dias, Gilka também se apropria da temática, no entanto, demarcando o espaço do desejo sentido femininamente. Em outras palavras, partindo de suas leituras de poetas homens contemporâneos e percebendo a ausência da voz feminina na poetização do desejo, ausência esta, obviamente consequência da perpetuação do discurso patriarcal em todos os campos da vida, Gilka Machado, ao dar protagonismo para essa voz, expõe uma ferida social, imprimindo, modernamente, sua escrita de palimpsesto nas letras dos homens.

Como demonstrei, o poema “Cabelos Negros” aborda exemplarmente o diálogo literário entre a poeta carioca e o poeta francês. Além das cabeleiras atordoantes e seus perfumes deliciosamente tóxicos, o texto também explora bastante as sinestésias, buscando justamente a correspondência, a fusão de todos os sentidos: “cheiro verde”, “silêncios sombrios”, “sonoros fios”, “cabelo musical”, “sons velosos”, “cordas luzidias” são elementos que despertam a volúpia do sujeito lírico, mulher desejante, nua e em situação de gozo.

O filtro venenoso e as correspondências baudelairianas aparecem também tematizadas na conferência *A Revelação dos Perfumes*. São vários os trechos em que a poeta fala do perfume como um narcótico. Segue um deles:

Contudo, há perfumes malignos, cujo absorvimento enferma, produz a loucura e, algumas vezes, mata. Exemplifiquemos: o cheiro do açafraão causa asfixias, o da magnólia ocasiona febres, o da canela males do coração e inúmeros outros. Diz-nos ainda Debay que uma cantora perdia a voz, mal aspirava o perfume da flor de laranjeira; entretanto, a essência dessa flor é um poderoso calmante. O cheiro da mancenilheira narcotisa e produz a morte àqueles que o absorvem por demorado tempo; aspirá-lo é

ter certeza de ficar sujeito ao sortilégio de uma bruxa vegetal. Quase todos os perfumes têm poderes narcotizantes, quando absorvidos, demoradamente, num ambiente estreito e abafado (MACHADO, 1916, p.19).

As correspondências surgem na metade da conferência, com destaque para o sentido do olfato, representado pelo poder dos perfumes:

Assim como o som tem cor e a cor tem som, há uma cor e som no perfume. A intensidade ou brandura que ele manifesta dá-nos a visão da cor, e a cor, por sua vez, traz-nos a percepção do som. Torna-se-me impossível citar todos os perfumes, pois eles são inúmeros, variando, cada qual, de expressão e de colorido. Dentre os mais notáveis, acharemos, facilmente, alguns que nos deem a visualidade perfeita das cores do íris. Não quererá isso dizer que os mais sejam incolores, pois, como há cores que são composições de outras, há perfumes que, pela semelhança que os harmoniza, entre si, não passam de composições cromáticas de vapores. Sirva de exemplo o perfume dos jasmims com o das angélicas e madressilvas. Existe, então, uma orquestra, cujos instrumentos são plantas, cujas músicas são vapores; se quereis escutá-la, penetrai o teatro da Natureza, aprestai os ouvidos da alma e deliciar-vos-eis com as magníficas óperas do perfume (MACHADO, 1916, p.20).

Tudo se corresponde, como no poema de Baudelaire:

Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent (BAUDELAIRE, 2012, p.138).

No entanto, na floresta de símbolos de Gilka Machado, o perfume é protagonista e as plantas, principalmente as flores, são os instrumentos que emitem sua maravilhosa música. De fato, nas páginas seguintes, somos literalmente convidados a penetrar uma floresta que recende à narcose. Após dissertar sobre a tristeza da violeta, que ela supõe ter sido “gerada na hora enferma do ocaso”; sobre o aroma doentio e amarelo da magnólia e sobre a alegria da rosa, ela escreve: “Fechai os olhos e aspirai todo o odor dos resedás floridos; tereis a impressão de atravessar uma floresta vasta” (MACHADO, 1916, p.28).

Creio não ser gratuita a utilização da imagem da floresta que, a meu ver, é uma citação implícita da *“Forêts de Symboles”*, do poema “Correspondências”. Penso o mesmo do uso do adjetivo “vasta”, associado ao substantivo “floresta”, uma vez que Baudelaire, neste mesmo poema usa este adjetivo para se referir à Natureza, outro nome para a sua Floresta de Símbolos.

A dissertação sobre as flores se prolonga. A imagem da floresta ainda aparece duas vezes: “Penetremos a floresta. A Natureza se conserva parada, presa

num narcotismo estranho”. [...] “Dentro da floresta, como de um grande templo, julgamos absorver a fumaça odorosa de inúmeros turíbulos ocultos” (MACHADO, 1916, p.32).

A conferência se encaminha para o fim e a preferência pelo olfato no rol dos sentidos correspondentes fica cada vez mais explícita. “A atmosfera se conserva pesada. Todos os sentidos se nos abstraem e vão se concentrar na mucosa olfativa” (MACHADO, 1916, p.32). E nada mais exemplar que as últimas linhas como demonstração da rearticulação desse aspecto da poesia de Baudelaire sobre o qual escrevi até o momento. Nelas, Gilka Machado faz um elogio ao perfume, passa pela ideia de filtro venenoso e reforça sua concepção, segundo a qual, na floresta de símbolos onde se correspondem todos os sentidos, o perfume é a corda que faz vibrar todos eles:

Assim, na tristeza eucarística da tarde, na sonolência da noite, nos espreguiçamentos da alvorada, na faina ardente do meio-dia; rude na selva, ingênuo nos campos, lânguido nos jardins, alegre nos pomares; no desmantelo de uma coma esparsa, no desdobramento de uma boca, na tumescência de uma carne em flor, ativo ou manso, benéfico ou maligno, sê bendito, Perfume, sê bendito! Ó tu que pairas sobre o estagno da vida, dando às coisas que te possuem o animismo divino! Ó tu que na tua exalação de brisa fazes tão bem vibrar as cordas dos meus sentidos! Eu te palpo, eu te vejo, e aspiro, e gosto, e escuto! Dá-me a delícia de teu mal, propina-me, com teu veneno, as alucinações fantásticas do Sonho (MACHADO, 1916, p.38).

Atenção especial aos perfumes é dada também em *Cristais partidos*, de 1915, sobretudo nos textos iniciais. Comentarei alguns deles rapidamente, sem, contudo, esgotá-los, já que o *corpus* desta pesquisa não os inclui. Os breves comentários visam “preparar o terreno” para a análise do poema “Aranhol Verde”, publicado no mesmo volume. Assim como a poeta na “Conferência” convida seus ouvintes/leitores a penetrar uma vasta floresta de flores estranhas que exalam exóticos cheiros, o mesmo acontece no início de *Cristais Partidos*. As duas publicações estão em estreito diálogo.

Nos poemas iniciais, que parecem compor um ciclo (“Perfume”, “Sândalo”, “Incenso”, “Odor dos Manacás”, “Rosas”, “Violeta” e “Sempre-viva”), o perfume continua sendo o protagonista no conjunto dos elementos que se correspondem. E as sinestésias indicam um caminho: o da expansão do desejo sentido femininamente, como metaforiza bem a trepadeira cheirosa do poema “Aranhol Verde”.

Figura 18: Divulgação de uma das conferências de Gilka Machado.



Fonte: *Jornal das Moças*. Ano IV, nº119. Rio de Janeiro, p.28.

De “Perfume”, primeiro poema citado em *A Revelação dos Perfumes*, parece ter vindo a inspiração para o título da conferência:

Vaga revelação das sensações secretas,
das mudas sensações dos mudos vegetais;
arco abstrato que afina as emoções dos poetas
e que ao violino da alma arranca sons iriais (MACHADO, 1991, p.31)

Por sua vez, o poema “Sândalo” introduz o erotismo associado ao perfume e à planta maléfica, venenosa. A abertura sinestésica da primeira estrofe confere calor ao perfume, cuja intensidade causa sofrimento e induz à volúpia:

Quente, esdrúxulo ativo, emocional, intenso,
o sândalo espirala, o espaço ganha, berra!
E eu, que sôfrega o sorvo em longos haustos, penso

que há nele a emanção da volúpia da terra (MACHADO, 1991, p.31).

O desejo é um crescente ao longo do soneto. Na segunda estrofe o odor do sândalo inflama o sangue de prazeres sensuais e é associado ao som (sinestesia, mais uma vez), pois é capaz de “percorrer a cantar as planícies”. Na terceira estrofe o envenenamento lascivo do perfume da planta indiana faz evocar o pecado original, quando o sujeito poético se compara à Eva em “floresta esplêndida”, perdendo-se, sim, pela sedução da serpente, mas desprovida da ancestral culpa atribuída à mulher:

Odor que o sangue inflama e que um desejo imenso
de prazeres sensuais em nossas almas ferra,
quer perfume o brancor de um rendilhado lenço
quer percorra a cantar as planícies, a serra.

Quando o aspiro a embriaguez em mim se manifesta,
e perco-me do amor na esplêndida floresta,
onde velha serpente aos meus olhos assoma (MACHADO, 1991, p.31).

A estrofe final é toda sinestésica. Nela perfume e música se confundem:

Há rumores marciais, agressivos rumores,
de trompas, de clarins, cornetas e tambores,
na forte exalação deste infernal aroma (MACHADO, 1991, p.31).

“Sândalo” é transcrito integralmente em *A Revelação dos Perfumes, se opõe* ao poema “Incenso”, do poeta Rodolfo Machado. Ao comparar os dois perfumes, Gilka disserta sobre o que chama de “antítese aromal”. São palavras dela:

O sândalo e o incenso-perfumes-resinas-pela adversidade de emoções que despertam, formam uma verdadeira antítese aromal. Nas primitivas ‘missas negras’, o sândalo 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 sândalo é um afrodisíaco para os sentidos; o incenso é dos sentidos o anestésico. O sândalo é um perfume vermelho, um perfume infernal; o incenso é um perfume azul, um perfume celeste. Há no sândalo o estrídulo rumor das trombetas de guerra; há no incenso o som solene e religioso dos órgãos. O incenso fala-nos à alma, fala-nos de todas as coisas vagas e místicas; o sândalo fala-nos ao instinto, acorda-nos a volúpia (MACHADO, 1916, p. 26).

Neste trecho, ela recorre novamente às sinestésias: tanto um quanto o outro perfume têm cor e som: o sândalo é vermelho e seu som é marcial (como ela repete na última estrofe), o incenso é azul e tem o som calmo de uma canção dentro de um templo.

Em *Cristais Partidos*, essa oposição não se perde, pois, logo após o poema “Sândalo”, vem um também chamado incenso, mas de autoria dela e não do marido. O poema traz marcas conhecidas de um simbolismo litúrgico, tão praticado na cena

literária brasileira do fim do século: templos, turíbulos, fumaça, sonho, se alinham nos versos para expressar a ideia de evasão:

Enquanto bamboleia essa escada e suspensa
 paira uma ânsia de céus o meu ser arrebatada,
 e por ela a subir numa fuga insensata
 vai minha alma ganhando o rumo azul da crença (MACHADO, 1991, p.32).

O passeio pela floresta de odores continua. Nela, o cheiro dos manacás tem voz e ela é ouvida pelo olfato:

Esta voz vegetal, que o meu olfato atento
 ouve, certo é a expansão de uma mágoa ferina,
 é o odor que os manacás soltam, num desalento,
 sempre que a brisa os plange e as frondes lhes inclina (MACHADO, 1991,p.33).

Já em “Rosas”, a rosa é a mais importante “entre o complexo das flores”, por seu “viço e pela pompa sua/ e o aroma que ela traz sempre à corola anexo/ o coração humano excita, enleve estua” (p.34). O tema do desejo, também neste poema, se entrelaça ao do perfume e ao elemento flor. A rosa, suas cores, sua exposição ao abraço da luz do luar, tudo evoca sensualidade. As escolhas lexicais demonstram isso: “carne ardente palpitante”; “rubra, de certa boca os lábios nela vejo”; “carnes juvenis, palpitanes e sãs”; “gozar”; “perfume a um tempo excitante e emoliente”; “sensual e suave sensação”, etc.

Além do entrelaçamento entre flor do mal (a rosa, na segunda parte do poema foi associada à palavra sortilégio), perfume e sensualidade, a voz poética explicita a relação do feminino com esses elementos. Na última estrofe da primeira parte do poema, a Mulher (com maiúscula alegorizante) se metamorfoseia em flor. E mais: ela é o símbolo da Volúpia que excita o Desejo:

Seja qualquer a cor, por sobre o hastil de cada
 Rosa vive a Mulher, nos jardins flor tornada:
 -símbolo da Volúpia a excitar o Desejo (MACHADO, 1991, p.34).

Sabe-se que a Rosa é uma das flores mais simbólicas da cultura ocidental. Conforme CHEVALIER e GHEERBRANT (2001), ela geralmente é relacionada ao universo do cristianismo, simbolizando diversos de seus constituintes: o sangue de Cristo e a redenção, a regeneração; a Virgem Maria, a castidade, o amor puro. No poema “Rosas”, apesar de a voz lírica se lembrar da pureza das rosas brancas, enfatiza as de coloração rósea e vermelha. Se na tradição cristã tal flor simboliza a virgindade da mãe de Deus, em Gilka Machado ela é um contraponto, é a própria mulher exalando volúpia e desejo. Note-se que as maiúsculas alegorizantes marcam

justamente essas três palavras, tornando-as indissociáveis: Mulher, Desejo e Volúpia. Na floresta de símbolos de *Cristais Partidos* as trilhas perfumadas conduzem os sentidos para a expansão da expressão da sexualidade feminina, antes reprimida pelo discurso dos homens.

E antes de chegarmos ao “Aranhol Verde”, no qual me deterei por mais tempo, ainda passamos por “Violeta”, que retoma o tema do sagrado (antítese aromal) sem nunca abandonar o uso das sinestésias e por “Sempre-Viva”, única planta sem perfume do jardim de *Cristais Partidos*. Mesmo desprovida do aroma das rosas, esta flor também aparece para simbolizar a resistência feminina. Na primeira estrofe, há uma identificação entre a voz lírica e o vegetal, cujo nome representa bem sua força: viva, sempre, apesar dos males. E só quem padece do maior deles, (“ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada”; “Ser mulher, e oh, atroz, tantállica tristeza!”, ela lamenta em outro poema), pode louvar a beleza dessa força:

Sempre viva, teu nome exprime enquanto vales,
E, embora te não desse aroma a Natureza,
Quem, como eu, padecer o maior dos males.
Por força, há de exaltar-te a original beleza (MACHADO, 1991, p.37).

A resiliência da flor é cantada na terceira estrofe:

Exposta ao sopro rijo e inclemente do Vento.
Aos queimores que o Sol impiedoso te lança,
Não te rouba à tortura o fulgor opulento (MACHADO, 1991, p.37).

“Sempre-viva” é uma pausa rápida no entorpecimento causado pelo passeio em um jardim de delícias de narcose.

“Aranhol Verde” retoma a leitura de Baudelaire apresentada até o momento e amplia a temática do desejo feminino e de sua expansão. Em outras palavras, as correspondências, as sinestésias, a concepção do perfume como filtro venenoso, em Gilka Machado, atuam como articuladores da voz marginal da mulher escritora, que ecoa no território selvagem, mobilizando diversas leituras para desfazer o nó da opressão patriarcal, numa postura marcadamente crítica e anárquica, como os primeiros românticos.

Aranhol Verde

Embora queira
dar-lhe nome, não sei como se chama
esta viçosa trepadeira
que das alvas flores se recama;
sei que, às vezes, suponho uma aranha invisível
ande tecendo viridente trama

do meu telhado ao nível...

Não tem um ano ainda,
mas já completamente o meu quintal ensombra,
e, por ser nova, inda é mais linda,
no seu virgem verdor veludoso de alfombra.

Incansável fiandeira-
ei-la que, prestes,
no largo tear do espaço fios lança,
todo o telhado encobre,
alonga-o em glauco teto,
pelas paredes pende... E a minha choça
já não tem aquele aspecto
avelhantado e pobre,
como que se enriquece e se remoça:
e, ó minha choça, como ficas prazenteira,
e com que garbo embora velha, vestes
esse fato verde que te torna criança!

Por uma dessa noites
teve ela o parto das primeiras
flores
e, dessa noite em diante,
o meu olhar se estanca,
ante essas flores de pelica branca,
nas quais ela resume
a beleza da forma e o encanto do perfume;
flores cuja corola
não resiste do vento aos mais leves açoites.

Talvez fugindo aos investigadores
olhos do Sol, de lume causticante,
só pela noite escura
ou quando a luz discreta
do luar na treva rola,
ela, a flórea brancura,
na escuridão projeta.

Sua fragrância,
qual magnético fluído,
entre o meu abandono, o meu descuido,
chama, mesmo à distância,
o meu olfato,
que, ao seu apelo,
sente,
qual pachorrento gato,
o prazer emoliente
de uma enluvada mão a acariciar-lhe o pelo.

Mal principia a anoitecer,
caminho, como que instintivamente,
para o seu pálio redolente,
buscando de aspirá-la o espiritual prazer;
e às vezes o silêncio é tão pleno, é tamanho,
a solidão tão grande,
que ela, suponho, ao meu olhar se expande,
sinto-a se elastecer
e vejo-a-polvo estranho-
os tentáculos verdes distender!

Seu perfume é meloso,
 tem qualquer coisa que emacia,
 qualquer coisa sutil de requintado gozo;
 nos meus sentidos de tal forma atua,
 que a minha pele (incrível coisa!) fica fria:
 como que unto na fragrância sua.
 Quando agoniza o Dia,
 põem-se os meus sentidos a gozar
 esse perfume doce e lamuriento,
 alvo como o luar,
 mole como um unguento.

Se, à sua sombra, a meditar repouso,
 frequentemente viçosos braços,
 num gesto langoroso,
 pendem pelos espaços...
 E, à sensação de cada
 galho que me rola pelo frágil busto,
 apavorada a espio
 num rápido arrepio
 de susto!
 Do meu sossego, súbito arrancada
 à sugestiva solidão do ambiente,
 creio que nela se encontre disfarçada
 uma serpente.

Vi-a nascer,
 crescer
 e florescer;
 cuidadosa mão plantou-a um dia
 para visual alegria do meu ser.

Nesta ausência absoluta de prazer,
 buscam sempre os prazeres exteriores,
 estes olhos cansados de fitar
 minhas íntimas dores;
 e que gozo estender pelas manhãs o olhar
 no suspenso tapiz dos seus verdes!

Mas, talvez por muito amá-la,
 uma ideia pressaga
 todo meu ser abala...
 É que há na planta que me delicia,
 amplamente estendida,
 a consistência de uma fantasia:
 é um fio a sua vida...
 Assim aberta, totalmente expansa,
 numa alegria alvissareira,
 vejo-a reproduzir minha seca esperança,
 tecendo a trama da ilusão primeira
 (Não tenhas tu, formosa trepadeira,
 a curta duração
 dessa minha ilusão...)

Quando, pelas caladas
 da noite, os olhos ergo à sua renda espessa,
 e alvas, esféricas, paradas,
 contemplo as flores suas
 (talvez porque o seu cheiro me entorpeça),

penso esteja a pairar sobre minha cabeça
um céu cheio de luas! (MACHADO, 1991, p.38-41).

O poema, acima transcrito, finaliza a sequência sobre plantas e perfumes no livro de estreia. A meu ver, ele é a confluência dos temas que discuti até agora, presentes em sua poética e tomados de Baudelaire (a flor do mal, o perfume enquanto narcótico, o erotismo e as correspondências) na ideia de expansão do desejo feminino representada pelo crescimento de uma trepadeira.

Os versos basicamente descrevem o crescimento da planta e as sensações e reflexões que ela provoca. A reflexão central, a meu ver, se origina de uma identificação e de um contraste entre o sujeito lírico e o vegetal que se expande, em um contraste: a planta, cheia de viço, cresce, avança e se movimenta, enquanto o sujeito lírico, mulher, lamenta a própria secura, as dores e desprazeres da vida.

No que diz respeito ao aspecto formal, pode-se dizer que a maneira como os versos foram tecidos está em plena harmonia com o conteúdo: as estrofes são formadas por variadas quantidades de versos, a métrica é marcada por polimetria. Pode ser que a ideia de elastecer não ficasse bem em um soneto em Alexandrinos. Mas dentre todos os recursos poéticos considerados tradicionais, Gilka Machado não abriu mão de um: a rima. E elas aparecem em todas as estrofes de “Aranhol Verde”, na maioria das vezes próximas umas das outras, como quando o verso rima com seu subsequente, ou no esquema alternado, em que a rima é intercalada. Mas há casos em que o primeiro verso, em uma estrofe de doze versos, como a terceira, só irá rimar com o décimo. Nesta, a distância entre as rimas varia da seguinte forma 1/10 (“Incansável fiandeira/ e, ó minha choça, como ficas prazenteira”); 2/11 (“ei-la que prestes/ e com que garbo embora vestes”); 3/12 (“no largo tear do espaço fios lança/ esse fato verde que te torna criança”); 4/8 (“Todo o telhado encobre/ avelhantado e pobre”); 5/7 (“alonga-o em glauco teto/ já não tem aquele aspecto”); e 6/9 (“pelas paredes pende... e a minha choça/ como se que se enriquece e remoça”).

Há também trechos que nos enganam, pois uma leitura rápida nos leva a concluir que não há rima, todavia nos surpreendemos ao nos depararmos com o par sonoro, que parecia inexistir, na estrofe seguinte. É o caso da quarta, em que o primeiro verso rima com último (“por uma dessas noites/ não resiste do vento os mais leves açoites), o quarto rima com o quinto (“o meu olhar se estanca/ ante essas flores de pelica branca”), o sexto rima com o sétimo (“nas quais se resume/ a beleza

da forma e o encanto do perfume”); e o segundo (“teve ela o parto das primeiras flores”), o terceiro (“e, dessa noite em diante”) e o oitavo (“flores cuja corola”) só encontram seus equivalentes musicais na quinta estrofe: para as flores, a palavras “investigadores, do primeiro verso; para “diante”, “causticante”, do segundo; para “corola”, “rola” do quinto. Os demais versos da quinta estrofe voltam ao esquema alternado. Tal configuração parece representar, no corpo do texto, o movimento de expansão, como se as rimas, ao se distanciarem e se aproximarem, buscassem registrar o alcance dos galhos e folhas da trepadeira, como as extensões vocais dos cantores, que se alongam e são projetadas através da oitavas.

A harmonia entre conteúdo e forma está presente em todo o poema. Além da representação gráfica e sonora da expansão que o esquema de rimas indica, metáforas e outros recursos linguísticos são mobilizados. O substantivo “aranha” é ilustrativo: signo que abre o poema, se relaciona às cosmogonias em que as divindades são tecelãs que criam o mundo a partir dos fios de uma trama. Ou às figuras mitológicas que tanto podem ter o controle do destino humano ,como as Moiras, quanto ser meras criaturas, como Aracne, mas sempre dispostas a desafiar o poder dos deuses.

Segundo Chevallier e Gheerbrant, além de ser importante símbolo cosmogénico em diversas culturas, a aranha também simboliza a liberdade, tema central de Aranhol Verde: “Os Upanichades fazem da aranha, que se eleva ao longo de seus fios, um símbolo de liberdade” (2001, p.72).

No poema observamos justamente esse movimento de expansão concreta, um avanço incontido pelos espaços, que metaforiza os percursos do desejo feminino em busca de alargamento, de ultrapassar limites estabelecidos. A linguagem, pela via da musicalidade simbolista, a partir de aliterações, assonâncias e outros recursos, acompanha essa explosão de brotos, esse alastramento de ramos, folhas e flores.

Na terceira estrofe, as nasais (**alonga-o e em**), ao lado das aliterações em G e P (**alonga-o em glauco teto/ pelas paredes pende... E a minha choça/ já não tem aquele aspecto avelhantado e pobre**) mimetizam o crescimento e o espocar exuberante dos galhos. Há também sonoridades sibilantes que representam o movimento sinuoso da trepadeira ou da elaboração da teia, no tear (ex. **pelas**

paredes pende... E a minha choça/já não tem aquele aspecto/ aventalhado e pobre, / como que se enriquece e se remoça).

O texto prossegue e, mais uma vez, aproxima a trepadeira à figura feminina, quando informa que “Por uma destas noites/ teve ela o parto das primeiras flores”. Os signos todos giram ao redor da positividade do viço, da fertilidade, da criação. Dessa forma, a aranha, a mulher e o vegetal são variações do mesmo princípio que engendra a vida.

O perfume aparece relacionado ao erotismo e aos mistérios da noite. Arrisco afirmar que há algo de mesmerismo³¹ em “qual magnético fluído” (sexta estrofe), em referência ao ocultismo e à alquimia: a fragrância atrai o sujeito lírico através da noite e é inebriante, tóxica. A sinestesia (o princípio da correspondência também orientava os pensamentos de Mesmer, assim como os de Swedenborg) é provocada pelo cheiro entorpecente da planta. O olfato capta um prazer intenso, que faz pensar no sentimento idêntico ao do gato que recebe carícias nos pelos.

Note-se que os encontros entre a mulher e o aranhol acontecem na atmosfera noturna, como se fosse uma reunião de feiticeiras, na calada da noite, longe dos olhos investigadores do sol, elemento masculino, ligado à racionalidade (a lua surge como claridade sutil, elemento feminino. Nitidamente um contraponto).

O texto insiste no cenário notívago: “Mal principia a anoitecer/ caminho como que instintivamente” (p.39); “Quando agoniza a luz do dia, põem-se os meus sentidos a gozar” (p.40); “Quando pelas caladas/ da noite, os olhos ergo à sua renda espessa (p.41)”. É nele que a mulher se inebria do perfume venenoso do vegetal, o qual estimula a volúpia e desejos de se abrir, se expandir, com viço idêntico. Na oitava estrofe, outra sinestesia, com ênfase no perfume/olfato, aqui intimamente ligado ao tato (no caso, ao aspecto meloso, mole, que evoca a lubrificação feminina) está a serviço da sensação de volúpia intensa da mulher: “Seu perfume é meloso/ tem qualquer coisa que emacia” e “como que unto na fragrância sua” (p.40).

A ideia progride para o gozo da transgressão bíblica, sugerida pela imagem da serpente escondida e pelo roçar dos galhos no corpo, que antecede a lembrança da ameaça do réptil. A referência implícita ao Pecado Original reforça a sugestão do poema de que o desejo feminino é algo proibido. E a revolta acontece à noite,

³¹ O mesmerismo surgiu com Franz Anton Mesmer, um médico e magnetizador nascido na Suábia em 1744. Em resumo, a técnica é definida como a reciprocidade que existe entre dois seres vivos, que é estabelecida devido aos fluidos magnéticos.

quando, à revelia da claridade, o vegetal se expande e, com ele, a experiência da sensualidade. A trepadeira avança diante do olhar da mulher.

No entanto, na décima segunda estrofe, a voz lírica revela um temor: o de que o aranhol esteja reproduzindo sua trajetória. Confessa, nas entrelinhas, que já teve ilusões, já se expandiu, como ele, mas que suas esperanças secaram: “vejo-a reproduzir minha seca esperança/ tecendo a trama da ilusão primeira”. Afinal, a vida da trepadeira é também “um fio”.

A planta é viçosa, as esperanças são secas. Esperança em quê? Na mobilidade, na existência de espaço para crescer, para além das paredes que confinavam as mulheres em sua época. E apesar de finalizar em tom menor, pela lembrança da segura e receio de que ela domine o viço, a última estrofe se fecha em uma possibilidade de transfiguração: o perfume entorpecente talvez tenha colaborado com isso, diz a voz lírica, e ela vê pairando sobre sua cabeça, onde deveriam estar as flores, um céu cheio de luas.

O poema é crítico, a poeta também. Consciente do lugar que ocupa na sociedade patriarcal, emerge uma voz de margem, ecoando no interior de um território selvagem. A poeta e leitora Gilka Machado mobiliza estrategicamente suas leituras para lançar os fios da tessitura de sua poética, vislumbrando a liberdade, como a aranha dos *Upanishad*. Rearticula o texto dos homens, imprimindo sua originalidade a partir de um percurso intertextual, anárquico, moderno. Ao ler Baudelaire, seleciona o que interessa para compor a potência de sua letra: perfume, narcose, correspondências. A mirada feminina a partir da margem deseja romper os grilhões, a começar pelo corpo confinado, controlado, transformado em propriedade dos homens pelo patriarcado.

2.3 Gilka Machado e os primeiros baudelairianos

Antônio Torres, quando supõe que Gilka Machado não tinha capital literário e a aconselha a ler o que ele considerava valoroso, como os clássicos gregos, os latinos e os italianos, não se esquece do moderno Baudelaire. Mas, neste caso específico, há uma ressalva: era preciso ler o poeta francês, não para lhe assimilar as ideias de decadência e sim para aprender como se disseca a alma. No entanto, foi justamente com a decadência, na perspectiva **em** feminino, que Gilka dialogou. Por isso foi imolada pelos moralistas. O curioso é que houve “baudelairianos” antes dela, que

também dialogaram com os aspectos decadentes de *Flores do Mal*, de uma forma que, creio eu, deveria ofender muito mais a moral e os bons costumes, do que o erotismo de nossa poetisa.

Há pelo menos três importantes textos críticos sobre esse grupo de poetas que se localiza, cronologicamente, na transição entre o Romantismo e o Parnasianismo: “Os Primeiros Baudelairianos” e a “Introdução às *Poesias Escolhidas* de Teófilo Dias” são de autoria de Antonio Candido e foram publicados, respectivamente, em *Educação pela Noite* (1987) e na antologia *Poesias Escolhidas de Teófilo Dias* (1960). Já o terceiro, tese de doutoramento de Glória Carneiro do Amaral, foi publicado em formato de livro, *Aclimatando Baudelaire* (1996). Nele, a autora faz releitura dos textos de Candido e aprofunda suas premissas.

Em *Os Primeiros Baudelairianos*, Candido afirma que houve um apogeu da influência de Baudelaire no Brasil no decênio de 1890, momento em que a estética predominante era o Simbolismo. Segundo ele, o impacto do escritor de *Flores do mal* se fizera sentir desde a década anterior, já no grupo parnasiano. Afirma também que:

Depois do Modernismo não se pode mais falar em influência, mas apenas da presença normal de um grande poeta na sensibilidade dos escritores e leitores. No decênio de 1930 surgiu uma espécie de consagração acadêmica, expressa em muitas traduções (quase todas devidas a poetas convencionais) e numa verdadeira campanha promovida por Félix Pacheco, destinada às que haviam sido feitas e analisar certos aspectos e repercussão do poeta no Brasil (MELLO e SOUZA, 1987, p.23-24).

Após essas colocações ele delimita sua abordagem: nem o apogeu do que chama de influência baudelairiana no Brasil, nem a celebração tranquila que se instaura com o Modernismo, mas:

o grupo inicial de baudelairianos dos anos de 1870 e começo de 1880, que, embora formado por poetas secundários, talvez represente o único momento em que a presença de textos de Baudelaire foi decisiva para definir os rumos da produção poética, traçando a fisionomia de uma fase e, deste modo, assumindo uma importância histórica que os períodos seguintes não conheceram.. Vamos indagar, pois, de que maneira alguns jovens, no decênio 1870, extraíram d’ *As flores do mal*, em parte arbitrariamente, o alimento mais nutritivo que elas já forneceram aqui (MELLO e SOUZA, 1987, p.24-25).

Mais adiante, conhecemos alguns dos nomes de integrantes do grupo: Carvalho Júnior, Fontoura Xavier e Teófilo Dias. No ensaio, Candido comenta alguns poemas dos jovens escritores, demonstrando que buscavam combater o Romantismo declinante e que uma das estratégias utilizadas para isso foi

apropriação (que ele chama de “deformação”) da componente erótica de Baudelaire, traduzida numa “curiosa tendência” canibalesca que aparece nos três poetas estudados. Em Carvalho Júnior e Teófilo Dias de forma seríssima e, em Fontoura Xavier, em forma de chiste³².

Em que consiste o canibalismo amoroso, o erotismo carnívoro, forma assimilada do temário erótico de Baudelaire? Consiste em poemas que aludem ao abate da fêmea pelo macho, este possuído pelo furor instintivo do animal de caça, terminando na devoração da presa. Um exemplo antológico é o poema “Antropofagia”, de Carvalho Junior³³.

A introdução às *Poesias Escolhidas de Teófilo Dias*, segundo Glória Carneiro do Amaral, é “o mais amplo estudo sobre o poeta maranhense e sobre a influência da poesia baudelaireana em nossa literatura” (AMARAL, 1996, p.110). Logo na primeira parte, Antonio Candido ressalta que, apesar da fama do poeta ter se limitado à época de sua atuação, ele era bem conceituado pela crítica de forma geral, a ponto de Sílvio Romero ter sugerido que, na verdade, não tínhamos uma tríade parnasiana e sim uma “quadrilha”, pois pensava que Teófilo Dias era merecedor da mesma importância dada a Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Raimundo Correia. Candido destaca também sua considerável relevância histórica, já que “tomou parte na ‘Batalha do Parnaso’ e foi, pelos renovadores parnasianos, considerado mentor e, depois, o primeiro representante legítimo de suas ideias” (MELLO e SOUZA, 1960, p.7).

O estudo, na segunda parte, segue com informações biográficas do poeta. Na terceira, avança para a fortuna crítica, elencando nomes de comentadores que, na época, se ocuparam de sua poesia: Artur de Oliveira, Machado de Assis, Teófilo Braga, Teixeira Bastos, Sílvio Romero, José Veríssimo, Clementino Fraga e Péricles Eugênio da Silva Ramos. De forma geral, esses comentários buscavam classificar

³² Em Carvalho Junior e nos outros de tendência parecida, esta visão parcial, ou esta escolha serviu como arma de polêmica antirromântica, adquirindo um sentido e um significado que a nova concepção do sexo nunca teve em Baudelaire. Do mesmo modo que havia neste curioso animalismo dos jovens poetas brasileiros que, por meio de imagens tomadas ao mundo animal, ou pela ideia de um amor que passa de carnal a metaforicamente carnívoro, manifestaram a seu modo o sadismo que ele suscitou na poesia moderna, por meio de outros temas e imagens (MELLO e SOUZA, 1987, p.29).

³³ Mulher! Ao ver-te nua, as formas opulentas /indecisas luzindo à noite sobre o leito,/ como um bando voraz de lúbricas jumentas/instintos canibais refervem-me no peito/Como a besta feroz a dilatar as ventas/mede a presa infeliz por dar-lhe o bote a jeito,/do meu fúlgido olhar às chispas odientas/envolvo-te e convulso, ao seio meu te estreito:/e ao longo do teu corpo elástico, onduloso,/corpo de cascavel, elétrico, escamoso,/em toda essa extensão pululam meus desejos,- Os átomos sutis, - os vermes sensuais,/cevando a seu talante as fomes bestiais/nessas carnes febris, - esplêndidos desejos! (MELLO e SOUZA, 1989, p.29).

os escritos de Teófilo Dias conforme uma ou outra estética literária, o que causava polêmica devido à sua posição limítrofe.

Comentava-se também a característica mencionada por Candido: a presença de uma sexualidade acentuada (o canibalismo amoroso), traço tomado de empréstimo de Baudelaire e considerado pela maioria dos críticos como mera “ousadia sexual”, atribuída à juventude dos rapazes e ao seu desejo de afrontar a moral e os bons costumes, mas nada escandaloso.

O estudo avança ainda para considerações a respeito dos livros de Teófilo Dias. No primeiro, *Lira dos verdes anos*, identifica a presença forte do Romantismo em poemas que praticamente parafraseiam os dos poetas consagrados desse período. No segundo, enxerga uma transição que leva às *Fanfarras*, livro cuja parte intitulada “Flores funestas” é um mergulho na poética de Baudelaire, assimilada, com “satanismo atenuado e sexualidade acentuada” (MELLO e SOUZA, 1989, p. 26). Por fim, o crítico dedica algumas páginas à análise do poema “A matilha”³⁴ que, à maneira de “Antropofagia”, de Carvalho Júnior, apresenta, metaforicamente, uma cena de abate da mulher, comparada à presa, enquanto os homens são os lobos de uma matilha que seguem no seu encalço, em dramática perseguição, confirmando a existência dessa temática que parecia ser moda entre esses poetas.

Em *Aclimatando Baudelaire*, Glória Carneiro do Amaral destaca o mesmo aspecto quando escreve sobre eles. Vale lembrar que ela desenvolve seu texto partindo de uma estrutura semelhante à de Candido em *Os Primeiros Baudelairianos*, ou seja, primeiro disserta sobre o que chama de influência de Baudelaire no Brasil, identifica as primeiras manifestações de sua presença por aqui nas traduções e epígrafes, mapeia a fortuna crítica em torno, tanto de Baudelaire, quanto daqueles que dialogaram com ele e, por fim, passa a analisar as

³⁴ Pendente língua rubra, os sentidos /atentos,/inquieta, rastejando os vestígios /sangrentos,/a matilha feroz persegue enfurecida,/alucinadamente, a presa malferida./Um, afitando o olhar, sonda a escura folhagem;/outro, consulta o vento; outro sorve a bafagem,/o fresco, vivo odor, cálido, penetrante/que, na rápida fuga, a vítima arquejante/vai deixando no ar, pérfido e traiçoeiro;/Todos, num turbilhão fantástico, ligeiro,/ora, em vórtice, aqui se agrupam,/rodam giram,/E, cheios de furor frenético respiram,/Ora, cegos de raiva, afastados,/dispersos,/esbraseando o olhar, dilatando as/narinas/transpõem num momento os vales e as/colinas,/sobem aos alcantis, descem pelas encostas,/recruzam-se febris em direções /opostas,/até que da presa, enfim, nos músculos /cansados/Cravam com avidéz os dentes afiados./Não de outro modo, assim meus/sôfregos desejos,/em matilha voraz de alucinados beijos,/percorrem-te o primor às langorosas/linhas/As curvas juvenis onde a volúpia/aninhas,/frescas ondulações de formas/ florescentes/que teu corpo imprime às roupas eloquentes:/o dorso aveludado, elétrico felino,/que poreja um vapor, aromático e fino/o cabelo revolto em anéis perfumados;/em fofos turbilhões, elásticos pesados;/as fibrilas sutis dos lindos braços brancos/feitos para apertar em nervosos /arrancos;/a exata correção das azuladas veias,/que palpitam, de fogo intumescidas,/cheias/- Tudo a matilha audaz perlustra, corre, aspira/sonda, esquadrinha, explora e anelante/respira./Até que, finalmente, embriagada, louca/vai encontrar a presa, - o gozo- em tua boca (MELLO e SOUZA, 1986, p.27).

semelhanças e diferenças entre o que denomina texto original e texto “deformado”, a partir de um ponto de vista temático, utilizando metodologia que privilegia o conteúdo em detrimento da forma. Aos três poetas estudados nos textos que revisa, acrescenta outros: Vicente de Carvalho, Wenceslau de Queiroz e Cruz e Sousa.

Apesar do acréscimo, irei me ater aos dois primeiros, já que são eles que se nutrem do aspecto sensual da poesia de Baudelaire, rearticulando-o conforme seus interesses.

Sobre esse aspecto, segue apontamento importante de Amaral. No capítulo a respeito de Carvalho Junior, a ensaísta cita trecho de comentário de um contemporâneo desses poetas:

Artur Barreiros é o primeiro a ocupar-se de sua obra, no prefácio de *Parisina*. O prefácio é exageradamente elogioso, num tom típico da época, aqui acentuado por tratar-se de uma publicação póstuma, organizada por um amigo pessoal do falecido. Os substantivos aparecem acompanhados de um ou mais adjetivos enaltecedores. Vai-se do “formoso livro”, “infeliz moço”, “poeta corretíssimo”, “seu límpido riso cristalino de moço”, às “páginas admiráveis”, à “poderosa personalidade do autor”, isto para citar apenas algumas expressões. Meio a esta verborragia encomiástica, surpreende uma observação pertinente sobre os poemas, que será confirmada pela crítica posterior: “Compõem a segunda parte dos Escritos póstumos os primeiros sonetos, escritos ao jeito de Baudelaire e modificados ao mesmo passo pelo temperamento e pela individualidade do poeta. Assim, ganharam um tom menos satânico e mais quente que o do modelo. É a poesia da febre, da sensualidade, do prazer levado até à dor, do beijo que fere, do amor que rasga as veias, num deslumbramento e num delírio, para beber o próprio sangue [...]”. Ressalto dois pontos dessas observações: Carvalho Junior imita Baudelaire e sensualiza o modelo. (AMARAL, 1996, p.71).

Esta é apenas uma das críticas elogiosas ao aspecto erótico da poesia dessa geração. Não é difícil concluir que, se a intenção dos jovens era causar escândalo, ferindo a moral vigente, falharam magistralmente. Se, por um lado, corroboraram com o surgimento, na linha de Castro Alves, de um modelo de mulher mais palpável em relação às brumosas musas românticas, por outro, a manutenção do lugar de poder do homem enquanto ser de ação, de posse e de violência – o lugar atávico do caçador – parece ter sido suficiente para que eles não fossem condenados pela crítica por tal ousadia sexual. Ou, melhor: que fossem até elogiados por isso.

Penso que não é gratuito que poemas como “Antropofagia” e “A Matilha” figurem como textos antológicos de Carvalho Junior e de Teófilo Dias. Dá o que pensar a escolha deles como os melhores desses autores. Ao longo dos dois poemas se percebe algo importante: a perspectiva é masculina, o desejo, o desejo também. A mulher, enquanto metáfora, é presa infeliz a ser abatida, devorada de

forma violenta. Sua carne é rasgada por dentes afiados, como lemos nos excertos de “Antropofagia” e “A Matilha” respectivamente: “Como a besta feroz a dilatar as ventas/mede a presa infeliz por dar-lhe o bote a jeito” e “Até que da presa, enfim, os músculos cansados/cravam com avidez os dentes afiados”. Em “A Matilha”, mesmo na segunda parte, quando o poeta salta da metáfora para o que foi metaforizado, ou seja, a mulher apreendida pelo seu olhar, com cheiros, roupas, movimentos, trejeitos, etc. o elemento de violência é mantido: “As fibrilas sutis dos seus lindos braços/feitos para apertar em nervosos arrancos”.

O que se verifica nos poemas é um tipo de erotismo mais que canibalesco. Mais adequado seria utilizar o complemento “predador”, no lugar de “canibalesco” (o predatismo, em termos biológicos, ocorre entre espécies diferentes) já que tanto em um poema quanto em outro está nítida a relação hierárquica caçador/presa, que remete a outro par de opostos, forte/fraco, mesmo que a ação canibalesca (que, em termos biológicos, ocorre entre a mesma espécie) esteja referenciada no título do poema de Carvalho Júnior. O homem representa a si como de espécie superior, aquele que é mais forte e que abate a mais fraca, a mulher, no jogo da caça.

Difícil dissociar o conteúdo do poema do mito do “homem caçador”³⁵ um dos sustentáculos da cultura ocidental. Vale lembrar que essa narrativa, embora não proponha uma ideia metafórica de mulher como presa (as presas são literalmente animais), como estes textos dos primeiros baudelairianos lembrados aqui, tem sido utilizada, ideologicamente, até a atualidade, para justificar a suposta inferioridade feminina, determinada, segundo o mito, nos primórdios da humanidade, quando a divisão sexual do trabalho teria sido instituída devido à suposta superioridade física masculina em relação à feminina, cabendo aos homens o trabalho pesado (considerado mais importante) da caça, e às mulheres o serviço doméstico, bem como a atividade da coleta de alimentos gerados pela terra.

Conforme a historiadora Gerda LERNER (2019), o mito do homem-caçador foi repercutido agressiva e massivamente por tradicionalistas, ao longo do tempo, seja

³⁵ “A consequente explicação da assimetria sexual coloca as causas da submissão feminina em fatores biológicos pertinentes aos homens. A maior força física, a capacidade de correr mais rápido e levantar mais peso e a maior agressividade dos homens fazem com que eles se tornem caçadores. Portanto, tornam-se os provedores de alimento nas tribos e são mais valorizados e honrados que as mulheres. As habilidades decorrentes da experiência da caça, conseqüentemente, permitem que se tornem guerreiros. O homem-caçador, superior em força, habilidade e com experiência oriunda do uso de ferramentas e armas “naturalmente” vai proteger e defender a mulher, mais vulnerável, cujo aparato biológico a destina à maternidade e aos cuidados com o outro. Por fim, essa explicação determinista do ponto de vista biológico estende-se da Idade da Pedra até o presente pela afirmação de que a divisão sexual do trabalho com base na “superioridade” natural do homem é um fato, e, portanto, continua tão válida hoje quanto era nos primórdios da sociedade humana” (LERNER, 2019, p.45).

a partir de uma ótica religiosa ou pseudocientífica, sendo respaldado por, inclusive, etnólogos e historiadores cujos modelos interpretativos têm sido androcêntricos. A lembrança do mito é necessária, apesar de, segundo ela, já ter sido refutado por evidências antropológicas (LERNER, 2019, p.44). Sua menção é importante, uma vez que sem ele poemas como “Antropofagia” e “A Matilha” não seriam possíveis. Tal mito pavimentou o caminho da crença na natural submissão feminina, a ponto de abrir espaço para que a “criatividade” desses poetas se valesse do jogo metafórico para a representação da mulher como presa. Tanto o homem quanto a mulher são animalizados na metáfora, mas isso não quer dizer que a essência do mito se perde: se conserva a ideia da superioridade do caçador e da submissão da presa. Mesmo animalizado, o homem não perde sua dignidade. Já a mulher, que no mito antigo era “apenas” a mais fraca, destinada ao trabalho menos glorioso, nos versos citados é atirada a um degrau abaixo ao ser abatida e devorada.

Como já afirmei, tal representação poética da relação amorosa entre homem e mulher foi muito aplaudida à época. Além do comentário exageradamente elogioso de Artur Barreiros, Glória Carneiro do Amaral nos dá notícia de outros. Um de Wenceslau de Queiroz, por exemplo, (que também fez parte dessa geração e que foi chamado de “Baudelaire Paulistano”): “Carvalho Júnior entregava-se todo a Charles Baudelaire, nos seus sonetos de poesia carnal, que hoje estão olvidados, *mas que foram muito apreciados pela sua nota francamente escandalosamente sensual*” (AMARAL, 1996, p.57) ³⁶.

Outro, de Machado de Assis:

O comedimento machadiano recebe com certa desconfiança essa poesia priapesca, que o surpreende pelo seu realismo carnal, novo na poesia brasileira: “Nunca em nenhum outro poeta nosso, apareceu sua nota violenta, tão exclusivamente carnal”. “Não conheço, em nossa língua, página daquele tom; é a sensualidade levada efetivamente à antropofagia”. Afirma, ao referir-se ao soneto “Antropofagia”. Mesmo chocado com este exagero, curva-se Machado à qualidade de sua poesia: “E, contudo, era poeta esse moço, era poeta e de raça. Crus em demasia são seus quadros; mas não é comum aquele vigor, não é vulgar aquele colorido” (AMARAL, 1996, p.71-72).

A respeito de Teófilo Dias os comentadores não foram menos benevolentes. Raimundo Correia e Silvio Romero o consideraram um dos maiores poetas do fim do século XIX. Agripino Grieco afirmou que se não merecia uma estátua, merecia uma

³⁶ Destaque meu.

medalha e que “no ardor do seu verso ele parecia esmigalhar pedras preciosas” (GRIECO, 1947, p.57).

Este é apenas um pequeno recorte de opiniões positivas sobre a poesia canibalesca/ predadora dos primeiros baudelairianos. A ela oponho um dos aspectos do erotismo de Gilka Machado, ao qual chamo de simbiótico, já que orientado não pela violência da força, mas pelo desejo da troca. A este, nas décadas de 1910 a 1930, a parte moralista da crítica (certamente formada pelos filhos e discípulos dos elogiosos comentadores aqui mencionados) não perdoou.

A crítica literária alcança o ápice da mordacidade com Gilka Machado, no início do século. A opção em escolher uma temática que fale do seu desejo enquanto mulher não se faz impunemente, e Gilka Machado sofre a difamação por parte dos críticos ferinos que não lhe perdoam a ousadia da transgressão (PAIXÃO, 1991, p.176)³⁷.

Constância Duarte também disserta sobre a postura conservadora de muitos críticos, destacando os golpes sofridos pela poeta na década de 1930, por parte dos escritores modernistas, como o poeta Mário de Andrade, como destaquei no início deste capítulo:

Gilka foi veementemente combatida pelos escritores modernistas, especialmente Mário de Andrade (1893-1945), que a considerava por demais escandalosa. Seus poemas desafiavam os preceitos e a conduta moral da época, e deixavam em pânico os falsos moralistas de então (DUARTE, 2012, p.337).

Na verdade, os preceitos e a conduta moral não diferiam muito daqueles da época dos primeiros baudelairianos (cerca de 30 anos antes). Logo, fica claro que o problema não era necessariamente o erotismo em si, mas o fato de o tema ser cantado por uma mulher. E mais: um erotismo que além de ter a mulher como sujeito poético, quando se apresenta com a sugestão de que há algum desequilíbrio entre os envolvidos, Se a poesia de Gilka inverte os papéis no jogo da conquista amorosa, algo que para Medeiros e Albuquerque³⁸ e Agripino Grieco³⁹ soava como uma nota desafinada, ela o faz sem a necessidade de representar a mulher como uma

³⁷ Uma nota importante: muitos comentadores atuais destacam apenas a crítica moralista e destrutiva a respeito da poesia de Gilka Machado. Reitero que se trata de apenas parte da crítica e não de sua totalidade, já que sua poética foi muito apreciada também, por outra parcela considerável de leitores/críticos. A diferença entre ela e os primeiros baudelairianos é que para estes últimos, salvo engano, a crítica não foi mordaz em momento algum.

³⁸ “O curioso é que muitas vezes as mesmas expressões que nós empregamos falando da beleza feminina nos chocam aplicadas à masculina (...). Mas se é a mulher que diz exatamente isso, parece coisa brutal, luxuriosa, cínica. Trata-se da evocação da mesma cena; feita por um dos atores é aceitável; feita pelo outro, é pelo menos incorreta”. ALBUQUERQUE, 1920, p.67, apud PAIXÃO, 1991, p.183.

³⁹ “Objetarão haver em seus poemas uma inversão de papéis, apressando-se ela em dizer aos homens, como poetisa, certas coisas que devia esperar que eles lhe dissessem primeiro”. GRIECO, Agripino. As poetisas do Segundo Parnasianismo. In: Evolução da poesia Brasileira. Obras Completas. GRIECO, 1947, p.93 apud PAIXÃO, 1991, p. 184.

predadora e o homem como presa a ser abatida, ou seja, ela propõe uma relação de troca e companheirismo.

Essa nova maneira de dizer a sexualidade é outra investida moderna, anárquica e revolucionária da escritora contra os discursos misóginos de seu tempo. Os poemas de Carvalho Junior e de Teófilo Dias não são citados diretamente em sua escrita como os de Baudelaire, no entanto, pelo fato de “Antropofagia” e “A Matilha” terem sido textos antológicos, penso que é bem possível que ela os tenha lido. Se leu, sugiro que ela estabelece uma relação de intertextualidade crítica com esses poetas, os quais, como ela, também estavam em diálogo com o texto baudelairiano. Caso não tenha lido, a ideia de intertexto não se perde porque, de toda forma, a poeta apresenta uma proposta de vivência do erotismo que vai de encontro ao canibalismo presente nestes poemas. Se a relação amorosa como memória atávica do mito do homem caçador ainda pairava nas mentalidades do início do século, a ponto de encontrar eco no discurso da poesia dos homens, Gilka, em muitos poemas, procurou apresentar um projeto alternativo em que a dominação fosse substituída pela parceria.

A seguir, comento brevemente os poemas “Símbolos”, “Quem és tu” e “Meu amor”, que abordam a sexualidade vivenciada entre homem e mulher, rejeitando a violência do canibalismo amoroso dos primeiros baudelairianos e propondo uma vivência de troca, companheirismo e simbiose amorosa. Vale lembrar que em sua poesia a experiência do sexo não se limita a isso, pois há outras construções que tematizam o desejo relacionado à culpa ou à angústia. Os comentários serão breves porque são poemas em que recursos formais e semânticos não são mobilizados de forma tão sofisticada como em outros, o que resulta em menos obscuridade, em textos que visam mais comunicar um pensamento do que sugerir.

Símbolo

Eu e tu, ante a noite e o amplo desdobramento
do mar, fero, a estourar de encontro à rocha nua...
Um símbolo descubro aqui, neste momento
esta rocha, este mar... A minha vida e a tua,

O mar vem, o mar vai, nele há o gesto violento
de quem maltrata e, após, se arrepende e recua.
Como compreendo bem da rocha o sentimento!
São muito iguais, por certo, a minha mágoa e a sua.

Contemplo neste quadro a nossa triste vida;
tu és dúbio mar que, na sua inconsciência,

tem carinho de amor e fúrias de demência!

Eu sou a dor estanque, a dor empedernida,
sou a rocha a emergir de um côncavo de areia,
imóvel, muda, isenta e alheia ao mar, alheia (MACHADO, 1991, p.129).

Em relação aos aspectos formais não há muito a ser explorado: trata-se de uma forma fixa, um soneto, com versos polimétricos e rimas alternadas nas duas primeiras estrofes. O nono verso do poema rima com o décimo segundo, configurando equivalência de sons entre estrofes. Os restantes, dos dois últimos tercetos, emparelham no final. Quanto aos recursos figurativos, como já adiantei, são mobilizados em certa medida, mas não o suficiente para promover o “prazer de adivinhar pouco a pouco o objeto”, conforme a máxima simbolista. Ao contrário, embora se chame “Símbolos”, o significado destes é revelado logo no início do poema.

Os símbolos são o mar e a rocha, adjetivados e predicados: ele, feroz, estourando de encontro à rocha; ela, nua, emergindo de “um côncavo de areia/imóvel, muda, isenta e alheia ao mar”. Os significados, revelados no fim do primeiro quarteto, identificam a voz lírica e o tu, a quem ela se dirige, com tais elementos da natureza: o mar e a rocha e sua interação desconectada simbolizam a triste vida de duas pessoas que, embora estejam fisicamente próximas, estão marcadas pela distância da incomunicabilidade.

A partir do segundo quarteto, a predicação dos elementos é retomada e a ação de cada um é detalhada: o mar se movimenta, “vai e vem” com violência, maltrata, se arrepende e recua. Essa movimentação é nítida referência à penetração. Já a rocha apenas recebe os movimentos agressivos do mar e se magoa em sua imobilidade.

A violência e o descontrole masculino no ato sexual também estão explícitos no verso “tem carinhos de amor e fúrias de demência”. Para esta voz feminina cheia de mágoa, tal comportamento não pode gerar nada além de dor e alheamento, como lemos na estrofe final. A solidão de ambos também é evocada pelo cenário noturno, em que há a sugestão de que os dois olham para a imensidão do mar, pequenos e tristes diante dele. A dor e a tristeza, como signos da negatividade moderna, estão presentes também neste poema, como se vê.

Note-se que a queixa do soneto se concentra justamente na interação sexual violenta, exaltada em “A Matilha” e “Antropofagia”, dos jovens baudelairianos. É

interessante lembrar também do que falam as historiadoras Marina Maluf e Mariana Lúcia Mott sobre o medo que as mulheres tinham da noite de núpcias no período da *belle époque*. Segundo elas, havia polêmicas em torno da questão da necessidade de educação sexual para os rapazes, já que muitos médicos acreditavam que a brutalidade masculina na hora do sexo decorria dessa lacuna educativa, oriunda, por sua vez, do pudor e da moral religiosa:

Apesar da ênfase na amizade entre os cônjuges era patente, sobretudo entre os médicos, a progressiva conscientização sobre a necessidade de educação sexual dos jovens. Convertidos em guias científicos da família, os doutores mostravam-se cada vez mais preocupados com a inocência, a ignorância e, principalmente, a brutalidade que cercavam as práticas sexuais, desastrosas para a estabilidade do casamento ⁴⁰ (MALUF e MOTT, 1998, p.392).

É claro que a falta de instrução dos jovens não era a responsável pela violência sexual, pois esta é estrutural. Mais correto seria destacar a ausência de diálogos sobre o tema como uma das consequências da própria estrutura. Mas, o que importa aqui é a recorrência dessas práticas abusivas na época em que o poema foi publicado (1917). Outra leitura possível seria significar o mar em movimento e a rocha imóvel para além deste soneto específico, ao encontro da obra de Gilka Machado como um todo. Nesta perspectiva, o mar seria a representação da mobilidade e do poder dos homens na sociedade patriarcal e a rocha, com todos os seus predicativos (imóvel, isenta e alheia) seria a metáfora da condição feminina sob a dominação masculina.

No poema “Quem és tu”, o encontro amoroso é fortuito e ocorre em uma única noite festiva de carnaval, dissociando a prática sexual da obrigatoriedade do casamento.

Quem és tu que me vens, trajando a fantasia
do meu sonho sonhado em vinte anos de dor?
Quem és tu cujo olhar de chama desafia
todo o meu raciocínio e todo o meu pudor?!

De tal modo teu corpo ao meu corpo de alia,
que chegamos agora a um só todo compor;
e em vão te olho do rosto a máscara sombria,
na ânsia de te sentir a verdade interior.

⁴⁰ Interessante também é o depoimento de Clotilde do Carmo Dias, transcrito pelas autoras: “Clotilde do Carmo Dias lembra que na sua noite de núpcias ficou durante bom tempo no quarto, sem coragem de se deitar, enquanto seu marido esperava ansioso. Aquela era a primeira noite que eles estavam a sós. *Agora tinha até medo do meu próprio marido. Onde não existe amor, não existe confiança, eu não estava enganada. Meu marido nesta noite deu largas a seus instintos bestiais, cheios de luxúrias indecentes e insaciáveis, que em vez de gerar em mim amor, fez-me sentir repugnância por ele. Eu desejava um carinho todo especial, delicado, respeitoso e moderado. Eu lutava em prol de um amor sublime e eterno*” (MALUF e MOTT, 1998, p.293).

Quem és tu?- Nada sei! Nesta paixão de um dia.
 Às eterizações do ambiente embriagador,
 perco-me a te buscar, numa doce agonia...
 Quem me dera, nesta hora, a ti mesmo transpor,
 e ver, de ti, no fundo, este alguém que me espia,
 dentro do carnaval desta noite de amor! (MACHADO, 1991, p.265).

O soneto, forma poética tradicional, é utilizado novamente, desta vez para falar com naturalidade de tema nada convencional. Tradicional também é a métrica, caracterizada por versos dodecassílabos ao longo de todas as estrofes. As rimas estão presentes, como na maioria dos poemas de Gilka Machado.

Vale destacar que é outra a voz lírica deste poema. Em Símbolos há uma voz que se queixa de uma vida a dois, sem prazer, imersa em dor e violência. Não obstante a reclamação, a mulher parece permanecer naquela relação triste, aguardando uma mudança. Em “Quem és tu” a mulher que fala se mostra livre, pelo menos naquele momento de festa.

O texto nos permite a leitura de duas camadas de significação, que são indissociáveis, pois se mesclam ao longo das estrofes, conforme as imagens vão sendo apresentadas. Uma delas é a de um encontro de olhares em um baile de carnaval, que conduz seus protagonistas ao encontro sexual. A outra é de que a ideia de carnaval é uma metáfora da alegria do sexo. Logo nos dois primeiros versos podemos notar o imbricamento dos significados: o homem vem trajando uma fantasia, o que sugere o ambiente carnavalesco, mas logo em seguida a vestimenta tem sua significação ampliada, se tornando a fantasia do sonho da poeta, ou seja: o homem era alguém esperado, desejado há tempos.

O poema continua registrando as impressões que o olhar do estranho causa. Outro momento em que se confundem os aspectos denotativo e conotativo do carnaval é na terceira estrofe, em que se fala das “eterizações do ambiente embriagador”, que podem estar se referindo tanto ao cenário do baile em si, com sua música, frenesi das cores dos trajés inusitados, confetes e lança perfumes, quanto à própria embriaguez da volúpia sexual. A busca a que a poeta se refere, em que se perde, “numa doce agonia”, também funciona nos dois aspectos, já que pode ser uma busca pelo homem desejado no meio da multidão festiva, ou pelo corpo dele na cama.

A palavra carnaval aparece na última estrofe, coroando esse jogo semântico e, mais uma vez, alargando o que seria um mero registro da memória de um baile: o

carnaval é a metáfora da noite de amor. Essa figuração inscreve a sexualidade na categoria da celebração e da alegria. Além disso, a ideia de simbiose está nos versos “De tal modo seu corpo ao meu corpo se alia / que chegamos agora a um só todo compor”, bem como naqueles em que a voz poética deseja transpor o corpo do amado para ver, através da “máscara sombria”, o outro por dentro, verdadeiramente.

A dor está sempre presente na poesia de Gilka Machado, como em seus primeiros versos. Seja no prazer sexual, ou no desprazer. Neste soneto ela aparece associada à festa do gozo e encontra eco no oxímoro “doce agonia”. Além disso, outros termos, recorrentes em toda a sua lírica, podem ser encontrados, marcando a negatividade da volúpia angústia, ou da ambivalência do desejo: “máscara sombria”, “ânsia” e “sonho”. A ânsia e a dor, no caso, tomam conta do sujeito poético porque ele deseja ir além do corpo do amado, fundir as almas. Ver o outro por dentro. Como em “Beijo” que, como já demonstrei no primeiro capítulo, mimetiza, no corpo do poema, a ânsia pela fusão.

A perspectiva feminina a respeito do encontro sexual rejeita a violência e sugere a fusão. Sugere que os corpos sejam aliados e não que um seja submetido ao outro. Nesse sentido, transcrevo ainda outro poema que segue a mesma linha:

Meu amor

Meu amor, como sofro a volúpia da terra,
Atravessada pelas raízes!...

És minha árvore linda,
aos céus abrindo as asas de esperança,
na gloriosa ascensão da mocidade.

Ninguém compreenderá a delícia secreta
das nossas núpcias profundas.

Quanto mais avultares,
mais subires,
mais mergulharás em mim.

Aguardei-te longos anos,
com a mesma avidez da gleba
pela semente...

Tive-te em minhas entranhas,
transfigurei-te:
és folha, és flor, és fruto, és agasalho, és sombra...
Mas vem do meu querer invisível e obscuro,
quando prodigalizas ao desejo
dos que te gozam pela rama.

A árvore é bela quando a terra é boa...

A árvore é tão da terra quanto o sonho
é da carne que o gera.

Meu lindo pássaro de voos
cativos,
sobe mais, sobe sempre!
-És muito meu!
São meus braços enleantes
nos teus braços interiores,
é na minha alma dilacerada
que o polvo de tuas artérias
suga a seiva do orgulho
a energia do surto. (MACHADO, 1991, p. 308-309).

O poema foge de todos os esquemas tradicionais. Não tem forma definida, é polimétrico, além de ser formado por versos brancos, por prescindir das rimas. Nele estão presentes muitos signos do léxico gilquiano: a árvore, o pássaro, as asas, a flor, o fruto, o viço, a natureza, a subida, a dor e a delícia, ou volúpia-angústia.

A primeira estrofe, introdutória, formada por dois versos, dá início ao jogo metafórico, destacando a ambivalência do desejo, ao se dirigir a um tu (como nos dois poemas que comentei anteriormente) em: “sofro a volúpia da terra atravessada pelas raízes”. Ou seja: o sujeito poético, fêmea, se identifica com a terra fértil que sofre gozando o atravessamento das raízes, que é nitidamente um símbolo fálico. Na estrofe seguinte, o tu a quem se dirige, antes identificado metonimicamente, tem seu significado expandido para “árvore”, palavra antecedita pelo possessivo “minha”. É a árvore bonita da terra, que a atravessa para alcançar os céus. A “delícia secreta das nossas núpcias profundas” retoma a primeira estrofe, voltando a referenciar o encontro sexual.

A ideia de simbiose é sugerida na quarta estrofe: quanto mais a árvore cresce, mais suas raízes afundam na terra. A partir da estrofe seguinte há uma forte sugestão de que não há beleza, nem vida sem o princípio fêmea, pois são as entranhas da terra que transformam a semente em raiz, caule, copa e frutos. Tudo o que a árvore tem de belo e bom é gerado no ventre da terra. Folha, fruto, flor, agasalho e sombra só existem porque ela deseja. E seu desejo, como o da mulher, nunca é visto, vive na obscuridade.

O poema rasura a narrativa de alguns dos mitos fundadores do patriarcado: o Gênesis, a Teogonia de Hesíodo, a Orestíada, de Ésquilo e, sobretudo, a filosofia aristotélica. Nas duas cosmogonias, o poder criador pertence a um deus masculino (no caso de Hesíodo há a derrota das deusas da fertilidade, que simbolizavam o poder do caos). Nesse sentido, Ésquilo repercute a Teogonia, ao encenar a vitória

do direito paterno sobre o materno. Aristóteles argumentava que no processo da procriação a mulher era elemento meramente material, passivo e menos importante, enquanto o homem era mais importante por ser elemento eficiente, ativo (SOBRINHO, 2015, p. 74-78).

A rasura consiste na ideia de que a vida se origina de um processo simbiótico e no resgate do princípio feminino como base da criação do universo. “a árvore é bela quando a terra é boa”. Tais concepções se relacionam com o que afirmou Carlos Drummond de Andrade, em artigo citado inúmeras vezes neste trabalho, ao aproximar a lírica erótica de Gilka Machado da doutrina tântrica:

O erotismo seria para Gilka um processo de integração nas forças naturais, aproximando-a da doutrina tântrica, de que na mocidade, possivelmente ela não tivera conhecimento. Doutrina para a qual, como lembra Philp Rawson, “as funções rítmicas, batidas do coração e mutações celulares, subtendem, para cada ser vivo, o sentido do tempo e da vida”. E que encontra na realização sexual uma forma de excelência de explosão de energia. Ao proclamar a voluptuosidade do ser, a autora não faz mais que assinalar a identificação da vida com o princípio fêmea, principal agente da intuição, da verdade humana, ainda segundo o pensamento tântrico (ANDRADE, 1980, p.7).

O poeta não aprofundou essas colocações. Penso que elas não definem o erotismo gilciano, o qual se mostra em facetas diversas. Mas a reflexão está bem afinada com a proposta de vivência erótica apresentada neste poema em específico.

Por fim, a leitura da última estrofe de forma desatenta poderia levar a uma interpretação incorreta de que haveria uma relação parasitária entre os dois atores, já que a árvore suga a seiva da alma dilacerada da mulher. No entanto, sabe-se que, de forma literal, a presença de árvores no solo nunca é maléfica para ele, ao contrário: as árvores evitam que sofra erosões. Além disso, a voz poética, em todo o poema, canta esse atravessamento com palavras de prazer: “És minha árvore linda”; “asas de esperança”; “delícia secreta de nossas núpcias profundas”; “aguardei-te longos anos”; “te gozam pela rama”, “lindo pássaro”.

Logo na sequência há outro poema, um pouco mais longo, em que a ideia de fusão e de rejeição da posse também se faz presente. Cito apenas alguns trechos: “Passarei por tua vida/ como a ideia por um cérebro:/ dando-me toda sem que me possuas” (MACHADO, 1991, p.311). “Porque não vens?/ À tua vinda/fechar-se-iam meus lábios,/meus braços/e minhas asas; ficarias em mim ensimesmado,/ no aconchego de meu ser/que é tua sombra;/ficarias em mim/como a visualidade,/em minhas pálpebras cerradas/ para o sonho...” (MACHADO, 1991, p.312).

Como adiantei, o erotismo de Gilka Machado não foi recebido com elogios por uma parcela significativa de críticos moralistas, como aconteceu com o lirismo canibalesco dos primeiros baudelairianos. Mas, o que disseram parte dos comentadores de sua poesia? Os trechos que seguem foram todos retirados do livro *A fala-a-menos* (1991), de Sylvia Paixão e ilustram bem essa diferença de tratamento. O primeiro deles é de Humberto de Campos:

Ao ler-lhes as rimas cheirando a pecado, toda a gente supôs que estas subiam dos subterrâneos escuros de um temperamento, quando elas, na realidade, provinham do alto, das nuvens de ouro de uma bizarra imaginação. Sátiros que andavam soltos acenderam subitamente as narinas, aspirando o ar, com os dentes à mostra. Ignoravam eles, na sua materialidade, que há um vale profundo entre o pensamento e o sentimento, e que o reflexo do temperamento é este, não aquele (CAMPOS, 1945, p.400 apud PAIXÃO, 1991, p.177).

Note-se que o comentário de Humberto de Campos se refere à maneira como os conservadores receberam a poesia de Gilka Machado: segundo ele, esses “sátiros” enraivecidos “cujas narinas estão infladas e dentes à mostra (dos quais se exclui) atribuíram o conteúdo “pecaminoso” que liam ao que julgavam ser um temperamento desviante da autora e, por isso, repugnante. O crítico, ao “assumir a defesa” dela, o faz reforçando preconceitos: primeiro ao dizer que as rimas cheiravam a pecado; segundo, ao caracterizar a imaginação da poeta como “bizarra” (mesmo que sua origem seja o alto, as nuvens de ouro) e, terceiro, ao afirmar que tal erotismo não expressava a realidade dos sentimentos, defende a manifestação do desejo sentido femininamente, mas apenas nos meandros da encenação poética, jamais na vida prática das mulheres⁴¹.

A defesa da separação entre vida e arte como uma espécie de condição para a existência de um lirismo tão ousado fica ainda mais evidente no trecho que segue:

Poetisa de uma imaginação ardente, transpirando paixão carnal nos seus versos, a sra. Gilka Machado é, contudo, segundo nos informa Henrique Pongetti e proclamam os que lhe conhecem a intimidade, a mais virtuosa das mulheres e a mais abnegada das mães (CAMPOS, 1945, p.401 apud PAIXÃO, 1991, p.177).

O que o Humberto de Campos está dizendo é que apesar da poesia considerada despudorada, Gilka Machado, na vida real, seguia as normas sociais impostas às mulheres, sendo mãe abnegada e mulher virtuosa. Embora tenha se considerado um defensor da poeta, está implícita em seu discurso sua verdadeira bandeira: a virtude feminina.

⁴¹ Sobre a relação literatura e vida, ver capítulo 3, no tópico “ Máscaras ou personas”.

Acompanhemos agora a “crítica” de Lindolfo Gomes, voltada mais para a vida pessoal da escritora que para a poesia em si:

Quem está perdendo essas meninas é a G...com seus versos cheios de sensualidade animal. E, no entanto, a G..., segundo me dizem, é uma boa moça, pudica e de muito bons sentimentos. Padece, é certo, da tara da família; mas é reconhecendo isso que ela tem horror ao nome do pai. Ela é neta do P...C..., um violinista de muito talento que houve aqui. Passando as noites na rua, este violinista deixava a casa aberta a uma porção de boêmios, que lhe iam namorar as filhas escandalosamente pelo vão das janelas. Uma dessas filhas abandonou a casa, fugindo com o Luiz Murat. Outra, ou essa mesmo, casou com o H...M... que trabalhou na imprensa do Rio com muita capacidade, e do qual é filha a G... Ela tem, naturalmente, horror aos antepassados (CAMPOS, 1954, p.63 apud PAIXÃO, 1991, p.180).

Conforme esclarece Sylvia Paixão, as palavras de Lindolfo Gomes não passavam de maledicência, desmentidas pela própria Gilka, que deixou clara sua admiração por seus familiares. O trecho mordaz continua. Seu esforço é encontrar, conforme o pensamento positivista, explicações deterministas para a presença desviante do erotismo na poesia de uma mulher:

Parece-me, entretanto, que ela é mais vítima do marido do que do sangue do avô ou do pai. Ele é um tipo repugnante e pelo que sei, é por exigência sua que a mulher escreve aqueles versos escandalosos. Ele quer que a G... apareça de qualquer modo, para aparecer com ele e tirar proveito de empregos e relações. Note que ele sempre a cerca de rapazes da imprensa que a elogiam, diante dos quais, entretanto, ela se porta muito dignamente (CAMPOS, 1954, p.64 apud PAIXÃO, 1991, p.181).

Já Medeiros de Albuquerque, em 1920, revela alguns preconceitos misóginos a respeito da relação das mulheres, de forma geral, com o sentimento erótico, ao analisar como Gilka Machado verbaliza o desejo na poesia:

A situação das mulheres, quando se dispõem a cantar o amor é muito mais embaraçosa do que pode parecer à primeira vista. Os homens têm o direito, não só de aludir ao sentimento amoroso no que há de abstrato, como de descer às minúcias descritivas que nos parecem deliciosas. [...] Permitir-se ia às mulheres fazer o mesmo? Parece que não. Até hoje, pelo menos, não se tem permitido (ALBUQUERQUE, 1920, p.67 apud PAIXÃO, 1991, p.183).

E ainda:

O curioso é que muitas vezes as mesmas expressões que nós empregamos falando da beleza feminina nos chocam aplicadas à masculina (...). Mas, se é a mulher que diz exatamente isso, parece coisa brutal, luxuriosa, cínica. Trata-se da evocação da mesma cena: feita por um dos atores é aceitável; feita pelo outro é pelo menos incorreta (ALBUQUERQUE, 1920, p.70 apud PAIXÃO, 1991, p.183).

Os homens tinham direito a cantar o amor com as minúcias descritivas que quisessem, as mulheres não. Se elas o fizessem, soariam brutais, luxuriosas,

incorretas. A mulher que se atrevesse a escrever deveria estar atenta aos limites: o território selvagem é repleto de interdições. Afinal, o que é permitido, ou não, dizer quando quem diz é uma mulher que escreve? Essa é uma das perguntas que, segundo Elaine Showalter, precisa fazer quem estuda textos literários de expressão feminina.

O incômodo pela inversão de papéis sociais na dinâmica da sedução também é destaque na crítica de Agripino Grieco:

Objetarão haver em seus poemas uma inversão de papéis, apressando-se ela em dizer aos homens, como poetisa, certas coisas que deva esperar que eles lhe dissessem primeiro. Mas isso é apenas nos domínios da arte e, em sua vida modesta e altiva, nunca ninguém a viu tomar a atitude de certas madamas desabusadas que pretendem adotar as maneiras masculinas, virando alunos de saias, usando gravata e monóculo, fumando pelos botequins, quase indo ao extremo de andar travestidas pelas ruas (GRIECO, 1947, p.93 apud PAIXÃO, 1991, p.184).

Mais uma vez temos a impressão de que o crítico está defendendo a poeta, mas não: como Humberto de Campos, ele também parece estar mais preocupado com as mudanças do comportamento feminino que, para pessoas de seu grupo, representavam uma ameaça. Ou seja, o que está em questão é se Gilka Machado, apesar de sua poesia, era virtuosa ou não. Em outras palavras, o que está sendo dito é que apesar da poesia considerada escandalosa, ela vivia uma vida modesta, muito diferente da mulher (desabusada, nas palavras dele) que aparecia em sua voz lírica.

Para finalizar essa exposição de alguns comentários críticos tecidos no contexto de lançamento dos livros de Gilka Machado, cito todo o trecho em que Sylvia Paixão lembra o artigo “Mulher Nua”, de 1922, de Austregésilo Athayde, publicado originalmente no jornal *Correio da Manhã*, em que o crítico percorre o mesmo caminho dos anteriormente citados, sempre preocupados se o que se lia nos versos era ou não a confissão de uma vivência, de um temperamento:

Destacando os temas sensuais e eróticos de sua poesia, o crítico assinala que Gilka é “dotada de qualidades incomuns de imaginação” e que “vem, em toda sua obra, bordando sobre um assunto invariável – o gozo de amar e ser amada”. O crítico afirma que sua temática se repete e torna-se monótona: “o sensualismo é precário. A repetição dos seus motivos aborrece e fatiga”. E remete essa preocupação temática a problemas psicanalíticos, sugerindo que Freud, melhor que ninguém, saberia como interpretar os versos de Gilka: “Defendo-a da pecha de imoral, porque em arte só é imoral o que desagrade. Digo, no entanto, que Freud encontraria na sua obra um capítulo de sensação”. E conclui afirmando o seu dilema entre analisar a poesia ou a autora dos versos eróticos: “Eu mesmo me propus ser quanto possível sincero e claro, já aqui me travo a carreira, certo

de que aprofundar a análise de Mulher Nua seria esbarrar nesse dilema ingrato: o começo de uma anormalidade psíquica ou a profunda perversão de um talento precioso. D, Gilka é quase única na literatura do Brasil, pela imutável sensualidade de seus versos". Em seguida, compara o erotismo dos versos de Gilka com os da poesia de Olavo Bilac, sem, contudo, considerar no poeta parnasiano qualquer anormalidade psíquica (PAIXÃO, 1991, p. 186-187).

"Transpirando paixão carnal em seus versos, contudo a mais virtuosa das mulheres e a mais abnegada das mães", "bizarra imaginação". "Versos cheios de sensualidade animal", que desviavam as meninas dos caminhos corretos, "no entanto, boa moça, pudica". "Seu marido é quem exige que escreva versos escandalosos". "Mas diante da imprensa ela se comporta muito dignamente, apesar do assédio dos jornalistas, incentivado pelo marido". "Não se tem permitido às mulheres cantar as minúcias descritivas e deliciosas do amor. Parece coisa brutal, luxuriosa, cínica, incorreta". "Mas em Gilka, isso é apenas nos domínios da arte". "Mãe abnegada. Pudica; virtuosa mulher". Eis a voz da moralidade, que condenou sua poesia, tão baudelairiana quanto a dos seus antecessores, os quais, ao contrário, não receberam nem uma linha contendo tanta agressividade.

"Não é imoral, no entanto trata-se de anormalidade psíquica?" O Athayde se pergunta. Quando diz que Freud se deleitaria com tais poemas, já está respondendo a essa pergunta quase retórica. Para esses homens, mulher que fala de desejo, com liberdade, ainda mais por meio de um discurso de prestígio à sua época, como era o poético, só poderia ser acusada de histeria.

Como Sylvia Paixão observa no trecho em que comenta a crítica de Athayde, quando Olavo Bilac foi lembrado pelo teor erótico de seus versos nenhuma palavra foi dita sobre seu temperamento, sobre sua vida particular, sobre sua família. Não se buscou um motivo na história de seus antepassados, no meio em que vivia, na sua psique ou no seu comportamento, para que ele cantasse o desejo em seus poemas. O mesmo não foi feito com os primeiros baudelairianos.

Em resumo: nenhum crítico foi tão agressivo com os primeiros baudelairianos. Como Gilka Machado fazia uma poesia de qualidade, como observou tantos outros comentadores, entre os quais Chrysantheme, Oiticica, Nestor Vitor, João Ribeiro, Duque Estrada, Romeu D'Avellar, Stockler de Queiroz e Andrade Muricy, nada restava aos moralistas a não ser desferir ataques a sua vida pessoal: repercutiam maledicências sobre a sua condição pobre e sobre sua ascendência, segundo eles

má, porque composta por artistas boêmios, bêbados, prostitutas (sua mãe e sua tia eram atrizes de rádio, o que era considerado moralmente duvidoso para a época).

Já os que lhe teceram elogios se concentraram nos aspectos qualitativos de seu texto. São estes que predominam nos jornais da época, como esclareci no início deste capítulo. Muricy, por exemplo, em texto que abre a secção destinada à poeta em seu *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, chama a atenção para sua ligação com o Simbolismo, comenta sobre a musicalidade dos versos, sobre a forma como ela dominava a composição, seja pela forma, quanto pelo conteúdo e ainda identifica semelhanças com o poeta Hermes Fontes, considerando a poesia dela superior à dele em originalidade: “ O seu verso livre (“as estrofes assimétricas e o verso polimórfico” de que fala Nestor Vitor) entronca diretamente no de Hermes Fontes. Nas suas mãos, porém, adquiriu mais flexibilidade, movimentos mais envolventes, e como coleantes” (MURICY, 1952, p. 149-150).

João Ribeiro também escreveu sobre *Cristais partidos e Estados de alma*, destacando a qualidade da poesia e o talento da autora com alguns apontamentos progressistas, como é possível verificar nos trechos que seguem:

Gilka Machado é, seguramente, uma das maiores poetisas brasileiras e eu não digo a *maior*, porque não tenho autoridade bastante para essas perigosas classificações literárias [...]. Entretanto, e dadas essas explicações preliminares, os *Cristais Partidos* revelara-me uma artista muito acima do comum e do que, desprevenidamente, eu poderia esperar (RIBEIRO, 1957, p. 262).

Em seguida, apresenta trecho do poema “Aspiração”, para, em seguida, comentá-lo: “Na realidade, as fórmulas de nossa civilização não permitem à mulher, “águia presa”, mais que uma posição decorativa. É um dos retrógrados despotismos que tendem a desaparecer” (RIBEIRO, 1957, p.263). O crítico prossegue, analisando estrofes e discorrendo sobre a possível filiação estética de Gilka. Não muito seguro pela presença de traços tanto parnasianos, quanto simbolistas nos versos que analisa, prefere não tentar classificá-los, afirmando apenas que se trata do que chama de “a Nova Poesia”.

Em suma, a grande maioria de textos críticos que aparecem nos periódicos geralmente destacam Gilka Machado como artista única, maior poetisa do Brasil e da América Latina. Quanto aos moralistas, a conclusão é óbvia: cabia a eles a reação à ocupação, pela mulher, dos territórios verbais até então exclusivos dos homens. Logo, o problema não era o tema, mas quem escrevia sobre ele. Aos

homens a poesia erótica era autorizada, ainda mais se reforçasse o instinto caçador do macho, seu lugar ativo no jogo da conquista amorosa. Para uma mulher, isso era inadmissível.

A artista Gilka Machado sabia disso, pois não era leitora só de textos. Estava consciente de sua situação em uma sociedade em que mulheres não tinham sequer direito ao voto. Estava consciente do sacrilégio que era, numa sociedade como essa, ser, além de mulher, escritora, e sugerir uma vivência plena da sexualidade, só possível a partir da igualdade entre os sexos e do direito de dizer o desejo. Como sujeito. Nunca mais como objeto, ou presa, animal abatido. Ela estava em sintonia com as contradições de seu tempo. Sempre em diálogo com sua história, com seus textos literários, com seus textos subjacentes, com suas mensagens subliminares.

Para finalizar, retomo o texto de Glória Carneiro do Amaral, sobre os primeiros baudelairianos, cujo trecho que segue dá o que pensar:

Concluindo, ser baudelairiano no fim do século XX, no Brasil, significava escrever poemas eróticos, ou satânicos e, em alguns momentos, trazer para a poesia o aspecto de possibilidades do cultivo de sinestésias. Instaurava-se uma nova concepção de amor e uma nova visão de mulher mais palpável que se distanciava das desencarnadas musas românticas. E, apesar de esta poesia não ter reservado espaço para a vida urbana, essa nova mulher não condizia mais com a modernização da cidade, cujas mudanças os artigos dos almanaques registram, assombrados, vendo delinear-se uma mulher moderna e civilizada, necessariamente mais corpórea e forte? (AMARAL, 1996, p.302).

Concordo com ela, mas apenas até certo ponto. Esses poetas trouxeram para a poesia brasileira uma concepção de mulher e de amor diferente daquela do Romantismo, mas jamais nova. E, sim, uma nova mulher emerge nessa época, mais forte, mais moderna, mas ela não é retratada nos poemas deles. Nem nos aqui lembrados, em que aparecem metaforizadas como comida para saciar a fome do predador, nem em outros, não tão violentos, mas nos quais a perspectiva é sempre masculina.

Essa mulher forte e moderna que surge é representada, pioneiramente, na poesia de Gilka Machado e de outras poetisas corajosas como ela, das quais foi contemporânea. Nos poemas dos homens, a mulher aparecia nua, na alcova, mas despida pelo olhar deles. Em Gilka Machado é ela própria que se desnuda. Ou seja, a mulher que ela representa é aquela que reivindica o direito de ser sujeito e não mais objeto. Não apenas nas representações literárias, mas em todas as esferas da vida social. Direito negado às brasileiras desde o período

colonial, quando às mulheres brancas foi reservado o confinamento nos lares, além do cuidado com a casa e com os filhos, e às negras o trabalho braçal e serviços sexuais que deveriam prestar aos seus senhores. Essa divisão sexual do trabalho foi incentivada pela ideologia patriarcal, disseminada, sobretudo pela atuação da Igreja Católica, através da Companhia de Jesus a qual, não obstante tenha trabalhado na educação de meninos, a desestimulava quando se tratava de meninas⁴².

Não foi por acaso que as primeiras ideias feministas, intensificadas a partir da vinda da Família Real para o Brasil, tenham se ancorado na defesa da educação para além do manejo de agulhas como um direito também feminino. Nesse sentido, a atuação de feministas, escritoras e jornalistas, como Nísia Floresta, Narcisa Amália e Júlia Lopes de Almeida (entre outras), aliada ao desenvolvimento de uma imprensa voltada para mulheres, foi fundamental para o despertar da consciência das brasileiras, no que dizia respeito a seus direitos à educação, ao voto, ao trabalho, à liberdade, ou seja, à plena cidadania (DUARTE, 2016, p. 26).

Mas, como era de se esperar, no início do século XX, em que o pensamento feminista já dava sinais importantes de influência nos comportamentos, houve forte reação das camadas mais conservadoras da sociedade. É quando pululam os manuais da boa dona de casa, que exaltam a imagem da mulher como anjo do lar e reforçam a ideia da maternidade como função natural do “belo sexo”. É também, conforme as historiadoras MALUF e MOTT (1998), a época do Código Civil de 1916 que, em vez de acompanhar as mudanças, acaba por sacramentar, na esfera jurídica, a submissão da mulher ao marido⁴³.

⁴² “Neste sentido, a atuação dos jesuítas sobre a mulher não foi senão negativa, porquanto não lhe ofereceu nenhum instrumento de libertação, mas ensinou-a a submeter-se à Igreja e ao marido, segundo os preceitos do apóstolo Paulo; empresa simples por estar de acordo com a tradição da Península Ibérica, conforme a qual se destinavam as mulheres à inferioridade social e à ignorância. A tradição cultural de que eram portadores os europeus aliada à escassez de mulheres brancas e à licenciosidade dos costumes explicam a reclusão a que os homens obrigavam suas filhas e esposas durante o período colonial. O princípio da segregação sexual, integrante da tradição ibérica e validado pela Igreja Católica, iria assim pesar profundamente na formação da personalidade feminina, fazendo da mulher um ser sedentário, submisso, religioso, de restrita participação cultural” (SAFFIOTI, 2013, p.267).

⁴³ “Ao homem, chefe da sociedade conjugal, cabia a representação legal da família, a administração dos bens comuns do casal e dos particulares da esposa segundo o regime matrimonial adotado, o direito de fixar e mudar o local de domicílio da família. Ou seja, a nova ordem jurídica incorporava e legalizava o modelo que concebia a mulher como dependente e subordinada ao homem, e este como senhor da ação. A esposa ainda foi declarada relativamente inabilitada para o exercício de determinados atos civis, limitações só compatíveis às que eram impostas aos pródigos, aos menores de idade e aos índios (...). No Código de 1916, a manutenção da família passou a ser responsabilidade dos cônjuges. Uma perversão jurídica, no entanto, perpetuava a submissão da esposa ao marido: o direito da mulher casada ao trabalho iria depender da autorização dele ou, em certos casos, do arbítrio do juiz”. (MALUF e MOTT, 1998, p.375).

Sabe-se que a luta das mulheres pela equiparação civil foi árdua ao longo do século XX, tendo avanços e retrocessos e que só foi vencida, pelo menos no papel, com a promulgação da Constituição de 1988. Mas, retornando ao início do século, período em que a reação à “nova mulher” se fortalecia, amparada pelos discursos do Direito, da Medicina, da Literatura, etc. Vale lembrar também da implacabilidade de uma imprensa conservadora, que rebatia com ironia, a emancipação feminina. Foram muitos os casos em que, em um mesmo veículo de comunicação, vozes conservadoras e progressistas digladiavam no polêmico debate. Esse é o contexto em que Gilka Machado escreve. É essa nova mulher que ela representa, voz dessas mulheres emergentes que ela representa, não aquelas desnudadas pelo violento olhar masculino em suas alcovas poéticas, ou devoradas em suas metáforas de caça.

2.4. Gilka Machado e a rasura do Simbolismo

Gilka Machado afirmou certa vez que foi a única poeta simbolista de nossa literatura. Sua vinculação estética, no entanto, é assunto polêmico. Segundo Adriana Aparecida de Melo (2010, p. 38), para a maioria dos críticos ela se ligava à Escola Simbolista. Pensavam assim Carlos Drummond de Andrade, Andrade Muricy, Nestor Vitor e João Ribeiro. Mais recentemente, Fernando Py, Lucia Castello Branco e Sonia Brayner. Já Manuel Bandeira e Fernando Góes a classificaram como pré-modernista. Nesta tese, optei por não tomar nenhuma posição a respeito disso, com receio de reduzir o debate em torno de sua obra.

Não obstante, não se pode negar que há muito de Simbolismo em sua lírica. Tanto, que no vasto *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro* (1952), de Andrade Muricy, que conta com pouco mais de cem poetas, ela e Cecília Meireles (cuja fase simbolista só é lembrada como notícia biográfica, a maneira de Manuel Bandeira) figurem como as duas únicas mulheres.

Na introdução aos poemas de Gilka Machado incluídos na antologia, Muricy escreve:

A poesia de Gilka Machado chegou, em *Meu Glorioso Pecado e Sublimação*, a um estado de essencialidade expressional. Entretanto, até nesses livros, que são relativamente dos seus últimos, transparece a formação simbolista da sua poesia. O seu verso livre (“as estrofes assimétricas e o verso polimórfico” de que fala Nestor Vitor) entronca diretamente no de Hermes Fontes. Em suas mãos, porém, adquiriu maior

flexibilidade, movimentos mais envolventes, e como coleantes. Também o verbo é, em Gilka Machado, não mais elevado e humano, porém de um sabor mais forte e odor mais denso. A musicalidade soa como aquele seu admirável “solo de violoncelo” de *Estados de Alma*, mas com brilhos repentinos e estranhos, de delicadas “harmônicas”. Através dessa liberdade – que do Simbolismo proveio – manifesta-se notável unidade de concepção e de expressão. E em toda ela encontramos a fluidez conquistada pelo Simbolismo, a individuação por meio das maiúsculas características, e tendência muitas vezes manifestada para sugerir mais do que definir (MURICY, 1952, p. 150-151).

No trecho, Muricy chama a atenção para os traços que marcam a vinculação de Gilka ao Simbolismo: o verso livre, a musicalidade, a fluidez, a utilização de maiúsculas alegorizantes e a sugestão de que falava Mallarmé. É importante observar que ele ressalta que a liberdade conquistada pela estética é o que permite que a poeta a ultrapasse. Note-se que, segundo o crítico, o verso em Gilka é livre, mas é mais flexível ainda do que os de seus pares. Seu verbo é mais denso também. E a musicalidade, outra característica marcante, em sua poesia aparece com diferença: seu solo de violoncelo tem “brilhos repentinos e estranhos de delicadas harmônicas”.

Concordo com ele. E penso que, ao transitar pelo território selvagem da escrita, ela, além de ultrapassar a estética a qual se vinculava, ainda abordou alguns de seus temas partindo de uma perspectiva de mulher consciente de seu posicionamento à margem. Ou seja, até mobilizando os recursos da escola com a qual se identificava, ela o fez anarquicamente, expressando tanto o sentimento amoroso como o existencial *em* feminino, modernamente. A seguir, darei foco a três desses temas: a evasão, o vocabulário litúrgico e o crepúsculo/outono.

2.4.1 Evasão

Alfredo Bosi, ao criticar o irracionalismo típico do Simbolismo, desenha as linhas contextuais que foram caldo de cultura para o desejo de transcendência, o qual deságua no tema da evasão:

O irracionalismo literário não é capaz de substituir em força e universalidade as crenças tradicionais; nem o seu alheamento da ciência e da técnica vai ao encontro das massas que ocuparam o cenário da História neste século e têm clamado por uma cultura que promova e interprete os bens advindos do progresso. Daí, os limites fatais da sua influência. No entanto, o irracionalismo dos decadentes valeu (e poderá ainda valer) como sintoma de algo mais importante que os seus mitemas: o incômodo hiato entre os sistemas pretensamente “racionalis” e “liberais” da sociedade contemporânea e a efetiva liberdade do homem que as estruturas socioeconômicas vão lesando na própria essência, reduzindo-o a instrumento de mercado e congelando-o em papéis cada vez mais

oprimentes. Os simbolistas – como depois as vanguardas surrealistas e expressionistas – tiveram essa função relevante: dizer do mal estar profundo que tem enervado a civilização industrial (BOSI, 2006, p.266-267).

Esse irracionalismo, ou seja, a oposição ao discurso técnico e científico (sintomática, segundo Bosi, do hiato entre a pretensa racionalidade da Modernidade, cuja bandeira é o progresso e a opressão trazida por ele, revela o mal estar da civilização, sua contradição. De fato, podemos falar de pelo menos duas percepções opostas da modernidade: uma de natureza socioeconômica, crente na razão, no progresso e no pragmatismo dos valores da burguesia; a outra, de natureza estética, que se constitui como reação antiburguesa e encontra sua expressão nas poéticas de Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud, ou seja, nos simbolistas franceses.

Grosso modo, a Modernidade considerada oficial, orientada pela crença inabalável no progresso, na técnica, na ciência, no desenvolvimento do transporte e da comunicação, instaurou uma nova organização econômica e social que instituiu um cenário de crise de valores do qual emergiu esta outra compreensão dela mesma. Do estado de inquietude e instabilidade que a nova ordem gerou é que ecoaram as vozes pessimistas desses poetas, bradando contra os efeitos devastadores do progresso para a liberdade humana (LAUREL, 2001).

O cenário da evasão, o qual revela o desejo pela transcendência, é apenas um aspecto dessa perspectiva antiburguesa. Surge, mormente, associado ao do Poeta Maldito, este ator inútil para a sociedade industrial, rejeitado por ela e que também a rejeita. O poema “*Élevation*”⁴⁴, de Charles Baudelaire, nesse sentido, é ilustrativo.

No Simbolismo brasileiro o tema foi explorado à exaustão. É indiscutivelmente relevante a lembrança de Glória Carneiro do Amaral do importante trabalho de Roger Bastide sobre a forma como Cruz e Sousa tomou de empréstimo este motivo, a partir também de um lugar de margem, no caso, aquele de onde fala um poeta latino-americano e negro:

⁴⁴ Por sobre os pantanais, os vales orvalhados,/As montanhas, os bosques, as nuvens, os mares,/Para além do ígneo sol e do éter que há nos ares,/ Para além dos confins dos tetos estrelados,/ Flutuas, meu espírito, ágil peregrino,/ E, como um nadador que nas águas afunda,/sulcas alegremente a imensidão profunda/com um lascivo e fluido gozo masculino./Vai mais, vai mais além do lodo repelente, / vai te purificar onde o ar se faz mais fino,/ e bebe, qual licor translúcido e divino./ O puro fogo que enche o espaço transparente./ Depois do tédio e dos desgostos e das penas/ Que gravam com seu peso a vida dolorosa,/ Feliz daquele a quem uma asa vigorosa/ pode lançar às várzeas claras e serenas (Baudelaire, 2012. p.136, Tradução de Ivan Junqueira .)

O único tema em que aprofunda é da maldição e marginalização do poeta. O enfoque de Roger Bastide é interessante por apontar como diferença e conotação social o grito da raça oprimida de que se reveste na obra de Cruz e Sousa. Aspecto peculiar que confere originalidade à assimilação do tema baudelaireano pelo poeta catarinense (AMARAL, 1996, p 241-242).

Obviamente o poeta nem sempre deixa clara a relação entre desejo de evasão e de elevação à questão da opressão racial. No entanto, essa relação existe. No poema *O Sonhador*⁴⁵, por exemplo, está explícita. Assim como no poema de Baudelaire, o mundo é lodoso, terrível, crocitante. Estruturado em oposições, o texto destaca a beleza das alturas, diante do cenário lúgubre da história. O poeta negro é o guerreiro audaz que se eleva acima do lodo e vê seus desejos de liberdade desfilando. Aqui aparece a imagem das asas, (desejos condoreiros) a qual é recorrente na poesia simbolista, quando ela trata tanto da inadequação do poeta ao contexto moderno, quanto do desejo de fuga. Sobre isso, Glória Carneiro do Amaral acrescenta:

A temática de “*Élévation*”, terceiro poema de *As Flores do Mal*, compreensão do mistério e da linguagem das coisas por um espírito livre que se eleva além das esferas estreladas, do sol que plana no espaço, a alegria intelectual dessa captação do universo. Há, portanto, uma orientação coincidente com a de Baudelaire nos espaços de direções ascensionais em que se projetam aspirações cruz sousianas que estabelecem uma relação entre poesia e imagens aladas. Como em “*Região Azul*”, em que se pode ainda sentir o grito mallarmeano intoxicado de azul (AMARAL, 1996, p.278).

E Gilka Machado, como rearticula esse tema? Se Baudelaire, localizado na cultura considerada dominante, sonha evadir de uma sociedade que rejeita o poeta inútil; se Cruz e Sousa inscreve nessa primeira inadequação uma outra, a de ser negro em uma sociedade estruturalmente racista, Gilka Machado, por sua vez, também imprime sua marca de originalidade: no território selvagem, lança sua voz revolucionária contra o agrilhoamento histórico das mulheres.

Nesse sentido, o poema “*Ânsia de azul*” é o mais emblemático. Nele, a poeta desenvolve o tema da elevação, à maneira simbolista, mas incluindo a negatividade da condição feminina imposta pelo contexto patriarcal.

Ânsia de Azul

Manhã azuis, manhãs cheias de pólen de ouro
que das asas o sol levemente sacode,

⁴⁵ O sonhador

Por sóis, por belos sóis alvissareiros,/Nos troféus do teu Sonho irás cantando/As púrpuras romanas arrastando,/Engrinaldado de imortais loureiros./Nobre guerreiro audaz entre os guerreiros,/Das ideias as lanças sopesando,/Verás, a pouco e pouco, desfilando/Todos os teus desejos condoreiros/Imaculado, sobre o lodo imundo,/Há de subir com vivas castidades,/Das tuas glórias o clarão profundo/Há de subir, além de eternidades,/Diante do torvo crocitar do mundo/Para o branco Sacrário das Saudades! (CRUZ E SOUSA, 2002, p.43)

quem me dera que, numa ode
 como numa redoma
 eu pudesse conter o intangível tesouro
 da vossa luz, da vossa cor, do vosso aroma.

Manhã azuis, manhãs em que as aves, em bando,
 entoam pelo espaço o hino da liberdade
 que anseio formidando
 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,
 passa, turibulando,
 esta mística fala
 que das coisas se exala,
 e conclama e ressoa
 em toda a natureza
 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.

Lindas manhãs azuis
 manhãs em que, qual zumbido
 de tão intensa, a luz
 soa por todo o ambiente, ecoa-me no ouvido
 e o sol do alto espreguiça as múltiplas antenas,
 quente, lúcido e louro
 como enorme besouro.
 Manhãs, suaves, serenas
 que pareceis feitas de penas
 e melodias.

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.

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

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.

Manhãs azuis, manhãs em que vírides prados,
 pelo vento ondulados
 parecem mares calmos,
 E os mares, molemente espreguiçados
 pelas palmas espalms
 são vastos, verdes e floridos prados.
 Manhãs em que, nas estradas

-Lindas romeiras enfileiradas
 diante do vosso suntuoso templo
 que alto reluz- as árvores contemplo,
 dançando todas, com gestos lentos,
 ao som dos ventos,
 na festa sacra da vossa luz.

Ó mágicas manhãs,
 vós me trazeis ao cérebro ânsias vãs!
 O fulgor que de vós se precipita
 perturba minha vida de eremita,
 açora-me os sentidos
 na narcose do tédio amortecidos.
 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!...

Esta alma que carrego amarrada, tolhida,
 num corpo exausto e abjeto,
 há tanto acostumado a pertencer a vida
 como um traste qualquer, como um simples objeto,
 sem gozo, sem conforto
 e indiferente como um corpo morto;
 esta alma, acostumada a caminhar de rastos,
 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.
 E analisando então 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.
 de que vale viver
 trazendo, assim, emparedado o ser?
 Pensar e, de contínuo, agrilhoar as ideias,
 dos preceitos sociais nas torpes ferropneias;
 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...

.....
 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,
 das podridões terrenas,
 e sair, como vós, rufando no ar as penas,
 e saciar-me de espaço, e saciar-me de luz,
 nestas manhãs tão suaves,
 nestas manhãs liricamente azuis! (MACHADO, 1991, p. 23-26).

“Ânsia de Azul” é um poema longo, formado por quatorze estrofes de extensões variadas. As rimas se apresentam ora alternadamente, ora emparelhadas. Os versos são heterométricos, no entanto, as medidas são muito próximas, como se a poeta houvesse pretendido construir um formato regular, mas se equivocou na contagem das sílabas. Ou então, ao final, houvesse se rendido ao fato de que o tema cantado, a liberdade, poderia não caber em esquemas fixos.⁴⁶ Por falar em esquemas fixos, o poema, além de apresentar um “tom junqueiresco”, dá a entender, logo no terceiro verso, que é uma ode, um canto para exaltar a beleza da manhã, que provoca os sentidos e convida ao prazer e à vida livre. No entanto, a voz lírica se justifica: impossível conter a luz, a cor, os cheiros em qualquer formato.

Conforme classificação tradicional⁴⁷, a ode “Ânsia de Azul”, seria do tipo privado (em oposição ao tipo público). Principia com a evocação da manhã, a qual se dirige, como em oração de louvor. Essa evocação é retomada, anaforicamente, no início da segunda, da terceira, da sétima e da oitava estrofes, que são registros de impressões a respeito da atmosfera matutina e das sensações provocadas no sujeito lírico. As demais estrofes vão, aos poucos, revelando a crítica social pretendida.

De maneira mais detalhada, assim está estruturado o poema: na primeira estrofe é feita a evocação da manhã, a exaltação da claridade, da luz, da cor e do aroma. As aves e sua liberdade são também enaltecidas. Ao lembrar-se delas, a voz lírica se diz invadida pela ânsia infinita. Novamente luz, cor, perfume e sons são considerados responsáveis por despertar o desejo de liberdade. Nos dois

⁴⁶ Para Nádia Battella Gotlib: “Além disso, o ritmo em ascensão crescente e a diversidade vérsica e estrófica tendem para a representação de uma ânsia progressiva, de um ‘projeto de um jeito de ser mulher’ que, contudo, não pode se efetivar. A renovação do temário amoroso reside nesta força da rebeldia diante da condição feminina como objeto de dominação, de que quer escapar”. Com Gilka Machado, Eros pede a palavra (Poesia erótica feminina brasileira nos inícios do século XX. In: *labrys, études féministes/ estudos feministas* janeiro/ junho 2016 - janvier/juillet 2016. Disponível em : <https://www.labrys.net.br/labrys29/arte/nadia.htm>. Acesso: 05 nov 2020.

⁴⁷ Do grego odé e do latim ōde (ou ōda), originariamente, e desde Homero, um poema destinado a ser cantado, podendo igualmente significar qualquer forma de canto alegre ou triste ou o acto de cantar. Os seus vários significados abarcavam também o canto de louvor, o canto fúnebre, canto religioso, canto mágico, canto de guerra ou hino e pressupunha o acompanhamento de instrumentos musicais. O sentido da palavra modificou-se, todavia, passando a significar uma poesia rimada de assunto elevado, normalmente escrita em forma dedicatória, de acordo com um estilo e sentimentos nobres. A ode era, na antiguidade clássica, um poema lírico, normalmente de alguma extensão, e de assunto elevado e nobre, expressando sentimentos ilustres, em celebração de algum evento especial. Para além de sentimentos sublimes e majestosos, a ode apresentava também, como principais características, a elaboração estrófica, bem como formalidade e nobreza no tom e no estilo, o que a tornavam algo cerimoniosa”. (CEIA Carlos. E- Dicionário de termos literários. Disponível em <https://edti.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ode>. Acesso: 15/02/ 2022).

trechos já ocorrem signos marcantes da lírica giliana: o perfume, as aves e a ânsia, uma das palavras mais recorrentes em sua obra, de forma geral. Às aves, que simbolizam a liberdade em seus versos, ela associa o tema baudelairiano da elevação, o qual foi bastante mobilizado por românticos e simbolistas e que comumente é relacionado à evasão.

É muito interessante a maneira como o sujeito lírico vai construindo seu discurso: em meio à exaltação da natureza, pouco a pouco vai sugerido o motivo do desejo de evadir: não é apenas porque o que é terreno e humano oprime e causa sofrimento. É mais específico. O desejo de elevar-se acima das podridões sociais se deve ao fato de que o que é socialmente organizado, ou seja, a civilização ocidental, oprime e causa sofrimento às mulheres. É esse o ponto de vista existencial da voz poética: ele é marcado pelo gênero. É o desejo de evasão **em** feminino.

A terceira e quarta estrofes continuam o louvor da natureza. Na terceira são mobilizadas sinestésias e uma imagem inusitada. A luz soa e ecoa no ouvido. O sol espreguiça as “múltiplas antenas” e é comparado a um “enorme besouro”. Na quarta é introduzida a ideia de elevação em “a alma das coisas sobe e flutua pelo ar”.

Essa é a deixa para a entrada subjetiva: na quinta estrofe a voz lírica se insere na marcação da primeira pessoa (eu) e se identifica com as “coisas que desejam subir”. “Eu, como as coisas, sinto indefinidas ânsias”. A princípio este “eu” não tem identidade de gênero. Se não soubéssemos que o sujeito empírico é uma mulher, poderíamos afirmar que o pronome se refere a qualquer ser humano insatisfeito com a organização das relações interpessoais em nosso planeta. Essa estrofe parece abrir parênteses na ode, interrompendo momentaneamente o louvor para demarcar o desejo de integração com o que se louva: subir para as distâncias, para o ignorado, para o azul. Se exilar da Terra.

Na sexta estrofe, a voz lírica nos dá acesso a mais uma parcela dos sentidos que está articulando: a sugestão de que o assunto é a opressão de gênero é dada pelos signos homens (cujo jugo é atroz), “velha sociedade” (que ronda), em oposição ao sentimento de “plena liberdade” e ao elemento feminino “messalina hedionda”, cujos equivalentes simbólicos se situam na ideia da transgressão feminina. Como se sabe, o adjetivo “messalina”, que significa “mulher despuída, libertina”, tem sua origem na figura histórica de Messalina, imperatriz romana, esposa do imperador Cláudio, prima de Nero, que foi condenada à morte por sua

suposta devassidão. Note-se que a messalina giliana precisa se proteger com a fantasia da castidade imposta por essa sociedade que ronda e pela atrocidade dos instrumentos simbólicos de encarceramento feminino que os homens têm desenvolvido ao longo da história.

A sétima e a oitava estrofes retomam a anáfora e a louvação da manhã. Na oitava, a voz lírica atribui à festa da natureza a perturbação causada em sua “vida de eremita” e a excitação de seus sentidos que estavam amortecidos pelo tédio. E é nas três estrofes que seguem que o grito alcança as tonalidades mais agudas. A nona, estruturada em um longo bloco com vinte e sete versos é um transbordamento de dique: ainda sem revelar com clareza que está escrevendo sobre a condição das mulheres na sociedade patriarcal, a voz se insinua nesse sentido, ao falar de si, escolhendo signos que explicam a vida de eremita, o jugo e a ronda de que fala no trecho anterior: alma amarrada, tolhida, corpo exausto, abjeto, que pertence a vida como um traste, como um objeto, sem gozo, sem conforto, indiferente como se morto estivesse. Ela caminha rastejando, tem membros gastos, seus movimentos são de lesma, está emparedada, suas ideias estão agrilhoadas pelos preceitos sociais, deseja voar, se expandir, mas é obrigada a ficar na prisão do lar, inerte.

A quem estaria se referindo? Obviamente, não se trata de condição humana de forma geral, mas de condição feminina. É isso que a estrofe seguinte extravasa em lamento: “Ah! Antes pedra ser, inseto, verme ou planta,/ do que existir trazendo a forma de mulher”. Não é preciso dizer por que este poema causou fúria em alguns críticos de seu tempo.

Em suma: Assim como em “Elevação” de Baudelaire e “O Sonhador” de Cruz e Sousa, “Ânsia de azul” se estrutura na oposição alto/baixo. No entanto, antes de explicitar a antítese, o sujeito lírico se estende descrevendo as sensações provocadas pela manhã azul, por suas cores, luzes e aromas. O alto se opõe às podridões terrenas. Estas se relacionam com a organização social pautada pelo “jugo atroz dos homens e pela ronda da velha sociedade”. Mais adiante o lamento pela ação de controle e vigilância desses dois atores explode em um grito de dor existencial: existir como mulher dói, pois é existir como prisioneira: alma amarrada, tolhida, corpo sem vida, mero objeto, alma que rasteja, como uma lesma lenta, que tenta em vão saltar para abandonar os membros já gastos.

O poema denuncia uma sociedade que imobiliza as mulheres em todas as dimensões de suas vidas: o corpo, o espírito, o intelecto. O desejo é de escape, de fuga dessa condição: “toma-me a sensação de fugir de mim mesma, / de meu ser torna-se outro”. O lar é associado à prisão e de fato era, já que às mulheres a permissão de atuação na esfera pública era limitada. Permaneciam confinadas, cuidado da casa e dos filhos “De que vale viver/ trazendo assim, emparedado o ser?/ Pensar, e, de contínuo, agrilhoar as ideias,/dos preceitos sociais nas torpes ferropelas;/ ter ímpetos de voar,/porém permanecer no ergástulo do lar/sem a libertação que o organismo requer”.

O desejo de evasão da condição feminina é levado às últimas consequências, e se derrama em lamento profundo no verso: “Ai! Antes pedra ser, inseto, verme ou planta/do que existir trazendo a forma de mulher!”. E então, dialogando com os modelos, Gilka utiliza a imagem das asas. O desejo de fuga é também o de elevar-se acima da sociedade patriarcal. As asas representam a liberdade e equivalem aos “sonhos condoreiros” de Cruz e Sousa.

Além da oposição alto /baixo, outra é possível: civilização/ natureza. Uma vez que a civilização nasceu com o controle dos corpos femininos (LERNER, 2019) pelos homens para fins econômicos e já que essa mesma civilização tem se empenhado ideologicamente (BOURDIEU, 2003) ao longo da história para manter esses corpos subjugados, sempre para atender às exigências da propriedade privada (ENGELS, 1985), a evasão para a natureza expressa também a recusa da forma de ordenamento social vigente, com sua moralidade hipócrita e leis injustas, quando se referiam às mulheres. Se estamos de acordo com o pensamento romântico sobre a evasão para a natureza, havemos de concordar com o poeta alemão Friedrich Schiller quando afirma que a cicatriz e a fratura geradas pelo afastamento do sujeito moderno da natureza e a conseqüente busca nostálgica por ela é uma das fontes da melancolia que atravessa a poesia a partir do Romantismo. O mesmo pode ser dito de *Ânsia de Azul*, em que a voz lírica mobiliza esse aspecto, a busca de um ideal, com aguda tristeza, em prol do feminismo, como se a natureza pudesse redimir as mulheres das opressões sociais. Nesse sentido, Gilka Machado, como todo poeta moderno, é sentimental, na concepção de Schiller, segundo o qual os objetos naturais:

são o que nós fomos, são o que devemos vir a ser de novo. Fomos natureza como eles e nossa cultura deve nos conduzir à natureza pelo caminho da

razão e da liberdade. São, portanto, expressão de nossa infância perdida, que para sempre permanece como aquilo que nos é mais precioso; por isso, enchem-nos de uma certa melancolia (SCHILLER, 1991, p.44).

Para o poeta alemão, o modo como o sujeito moderno percebe a natureza equivale ao de um doente nostálgico da saúde. Algo bem semelhante ocorre no poema comentado. Na perspectiva do sujeito lírico, a imobilidade a que as mulheres precisam se sujeitar, emparedadas em seus lares, é descrita com signos que remetem a enfermidade: “corpo morto”, “membros gastos”, “corpo exausto”, etc. A última estrofe retoma a imagem das asas, reiterando a mensagem da liberdade: como as aves, gostaria de ter asas para pairar acima das podridões terrenas.

Há outros dois poemas que dialogam diretamente com este, como se fossem versões dele. Um deles é “Aspiração”, em que a imagem das asas é resgatada de forma mais extensa. O percurso é muito parecido: a condição feminina entendida como claustro, o desejo de voar para as alturas, de viver na natureza, a crítica à sociedade patriarcal. O texto também é uma resposta ressentida aos críticos literários que naquele momento já estavam agremiados para difamar a poeta: nele intensificam-se as oposições alto/baixo, natureza/cultura, liberdade/encarceramento. Em “Aspiração” aparece mais explicitamente a reação de Gilka Machado aos críticos que a atacaram por causa do teor erótico de seus poemas. Logo, é possível afirmar que em seus versos há uma junção entre aquela evasão Baudelairiana, que resulta do sentimento de inadequação do poeta à modernidade e esta outra, que busca escapar da própria condição feminina, oprimida, tolhida, confinada pelo patriarcado.

A marca dessa junção é o fato de a voz que ergue seu lamento contra a impossibilidade do voo, ser, assumidamente, uma voz de mulher poeta. Dessa forma, ao tema do poeta moderno inadequado, maldito, Gilka Machado injeta sua originalíssima contribuição: a mulher poeta, livre, sonhada em sua poética, também é inadequada para uma cultura que sempre teve outros planos para ela. É, por isso, maldita.

O outro poema em diálogo é “Ser mulher”⁴⁸. Mais curto que os anteriores, é um soneto que condensa as ideias contidas nos maiores. Nele se confirma o protesto do eu poético feminino pela mutilação simbólica a qual a mulher precisa se

⁴⁸ 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! (MACHADO, 1991, p.106).

sujeitar, bem como pela frustração das tentativas de escalada e elevação. Impossível não nos lembrarmos, nos versos finais, do albatroz de Baudelaire, aquele pássaro magnífico, de asas gigantescas, que se torna ridículo no chão e que é alegoria da sensação de deslocamento do poeta na sociedade moderna. No poema de Gilka a mutilação da existência feminina, a submissão e o agrilhoamento encontram a sua alegoria na figura de uma águia, cuja característica mais marcante é a agilidade dos movimentos, e que, no entanto, está inerte, presa.

2.4.2 Vocabulário litúrgico e Crepúsculo/Outono

O vocabulário litúrgico e o tema do crepúsculo/outono são desdobramentos do desejo de evasão. O primeiro foi amplamente utilizado pelos poetas do movimento simbolista, sobretudo por aqueles considerados canônicos: Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens. Na obra deste último, em que a temática da morte predomina, é raro não surgir a imagem de um sino, de um rito fúnebre, ou de uma igreja onde se reza pela alma da amada morta. É uma ramificação da evasão, pois a atitude religiosa e a conseqüente busca espiritual empreendida por esses poetas sinalizava sua rejeição ao materialismo, ao cientificismo e ao positivismo em voga no fim do século XIX.

O tema do crepúsculo/outono é recorrente também e geralmente metaforiza a fugacidade do tempo, o envelhecimento e a morte, os quais, da mesma forma, são aspectos da evasão. Intensificou-se no período de transição para o Modernismo, numa tendência a que alguns críticos chamam de Penumbrismo⁴⁹. Com isso não quero afirmar que Gilka Machado era uma poeta crepuscular. Como já pontuei, rótulos e classificações não combinam com sua escrita. No entanto, o crepúsculo também esteve presente em sua obra. E ela se nutriu dele, como de outros, para – não poderia ser de outra maneira – inscrever sua voz periférica de mulher escritora.

⁴⁹ A esse respeito, Norma Goldstein escreve: Os manuais de literatura brasileira reconhecem unanimemente um certo período de transição entre Simbolismo e Modernismo, ora chamado de Crepuscularismo, ora de Pós-Simbolismo, ora de Penumbrismo. Esta última designação foi criada por Ronald de Carvalho ao apontar, na poesia de Ribeiro Couto, características comuns a alguns poetas do início de século, que apresentam inovações temáticas e formais (GOLDSTEIN, 1983, p.5). E ainda: Dentre as inúmeras possibilidades de poesia que se enquadram nesse clima, o Crepuscularismo ou Penumbrismo aparece em discreto tom de surdina. Mais tendência poética do que grupo propriamente dito, ele se caracteriza por uma melancolia agri-doce, pelos temas ligados ao cotidiano, por uma morbidez velada- atitude doentia de perplexidade em face do progresso da técnica, traduzida, no plano afetivo, por uma atenuação dos sentimentos. Paralelamente, os poetas crepusculares praticam a desarticulação do verso por via do ritmo dentro da métrica tradicional, chegando a modificá-la (GOLDSTEIN, 1983, p.9).

O poema “O sino”⁵⁰, que integra *Cristais Partidos*, por exemplo, parece ser mais do mesmo em relação ao temário simbolista: no plano lexical, há várias ocorrências de termos da liturgia: “sino”, “claustral”, “monge”, “reza”, “oração”, “rosário”, “templo”, “turíbulo”. No plano do conteúdo, fala-se de um sino personificado que apresenta comportamento antitético, conforme o que acontece no seu entorno: seu prazer é vário se o templo está em festa, mas ao crepúsculo manifesta seu pesar impregnando o ar com gemidos lamentosos. Como se percebe, há na composição alguns dos ingredientes principais da receita estética de Verlaine. A inclinação ao penumbrismo também é evidente.

No entanto, como já havia afirmado Andrade Muricy, a poeta vai além. Ainda em *Cristais Partidos*, o tema do sino é aprofundado em outro poema, com o traço de originalidade do qual tenho falado:

Ao som de um sino

Tange, longe, um sino, numa igreja em festa
(como no meu ser o som do sino atual!)
Que prazer ingênuo tudo manifesta!
Julgo a natureza um templo aceso em festa,
cujo ambiente incensa com o luar a lua.

Tange longe um sino, tange alegremente,
mas que mágoa espessa ao meu olhar encobre
toda a rua em risos de simplória gente!
Por ouvir o sino soar alegremente
a saudade em mim solta seu triste dobre.

Vão passando crianças, prazenteiras, belas,
qual em bando álares de anjos palradores;
fico a meditar que tive a idade delas,
crianças, rudes sim, porém felizes, belas,
e fui sempre velha pelos dissabores.

Ainda assim minha alma divagando à toa
na penumbra triste do meu lar sem brilho,
um rumor macio e preguiçoso soa:
é a canção que solta vagamente, à toa,
minha irmã buscando adormecer meu filho.

⁵⁰ O Sino

Na penumbra claustral das torres sempre exposto/O sino é um monge heril, um monge solitário/que reza de mansinho a oração do desgosto/e desfia de sons harmonioso rosário./O sino é a alma do templo ao meu ver, ao meu gosto/É vário seu pesar, o seu prazer é vário,/Pois se geme tristonho às horas do sol posto,/Canta às vezes, alegre, um canto extraordinário./Quando o templo é festivo ele a saltar bimbilha /E voa do seu bojo a canora falange/Dando-nos a sonhar de aves gárrulo bando./Mas quando veste o sol das sombras e mortalha/ Ele plange oscilando, ele oscilando plange,/ Turíbulo de bronze o ar de sons impregnando (MACHADO, 1991, p.51).

Ah! Meu pobre filho, que remorso imenso
 minha mente punge, minha paz trucida
 sempre que te fito, sempre que em ti penso!
 como devo expiar este meu crime imenso
 de te haver legado o grande mal da vida!

Por um mero gozo da matéria imunda
 vieste ao mundo-fruto da volúpia minha,
 tua dor será desse prazer oriunda
 e hei de ver-te exposto a uma existência imunda,
 existência humana de prazer mesquinha.

Hoje, no meu erro toda concentrada
 com que cruel certeza te contemplo e sinto,
 (quando bem podia não restar mais nada)
 que em teu frágil corpo se acha concentrada
 a imortal essência desse gozo extinto.

Ri, repica o sino galhofeiramente...
 Na minha alma agora uma saudade plange
 e o rumor do sino, em minha pobre mente,
 vai ressuscitando galhofeiramente
 dos vividos dias a feral falange.
 Um perfume leve, místico e tristonho,
 vem tocar-me o olfato transpassando a porta...
 sorvo-o com delícia, faz lembrar um sonho,
 pois notivagando místico e tristonho,
 a alma me parece de uma flor já morta.

E revejo todo o meu fatal passado:
 logo assoma, cresce e para mim caminha
 o teu lindo vulto Príncipe Encantado...
 Que saudade enorme, não do meu passado,
 mas de uma outra vida que jamais foi minha! (MACHADO, 1991, p.87).

“Ao som de um sino” foi muito bem planejado em sua forma. Longo, possui ao todo dez quintetos cujos versos têm medida muito parecida (como em *Ânsia de azul*, fica a impressão de que houve intenção de se manter uma medida regular, com equívoco na contagem silábica). As rimas são ricas e ocorrem: entre o segundo verso de cada quinteto e o quinto. No primeiro, terceiro e quarto, a equivalência de sons é total (a mesma palavra é usada). Além disso, há uma reiteração do primeiro verso no quarto, à maneira das ladainhas, o que não somente se inclui na semântica litúrgica, mas também mimetiza as badaladas do sino.

No ano de sua publicação em *Cristais Partidos*, a composição causou fúria em um crítico literário que assinava G.B em suas resenhas apresentadas aos jornais da época. Em uma delas, que veio a lume no *Correio da Manhã* em 23 de fevereiro de 1916, o crítico, com discurso marcado por misoginia, chama Gilka Machado de revoltada, ao comentar o poema “*Ânsia de Azul*” (estudado anteriormente) e “Ao som de um sino”. Sobre o primeiro ele escreve:

Revoltada contra o quê? Em primeiro lugar contra as prisões sociais de seu sexo. Não quer deixar de ser mulher, como as que tomavam os lugares dos homens nas campanhas em favor de interesses coletivos como as agitadoras da Europa e dos Estados Unidos. Quer ser mulher. Quer ter liberdade. Para ser mulher. Só lhe causa pesar ter nascido com o sexo que Deus lhe deu porque as mulheres não têm liberdade (G.B, 1916, p.2).

Logo após, cita trecho do poema e argumenta repleto de cinismo que há nele incoerência, pois, como as mulheres poderiam estar emparedadas, com as ideias agrilhoadas se o próprio poema provava o contrário? Ou seja, para G.B, a queixa do poema é desmentida no ato de sua publicação e as mulheres poderiam expressar a opinião que quisessem, pois ali estava uma fazendo exatamente isso. Depois afirma que o desejo de “libertação do ergástulo do lar” não pode ser ansiado pelas alturas, livres das podridões, pois a revolta deve ultrapassar as questões de gênero. É, segundo ele, uma questão humana. O que ele faz é tentar desqualificar a revolta, primeiro ao não considerar o feminismo uma causa coletiva, segundo, ao sugerir que a condição feminina não é questão existencial digna de desejos de evasão, como seria a condição humana numa perspectiva mais ampla.

Sobre “Ao som de um sino”, que também traz à tona a condição das mulheres, problematizando a maternidade, foi essa sua reação:

Pode ser que nunca tenha pensado assim D. Gilka Machado. Custa-me crer que uma poetisa, um espírito delicado e voltado tantas vezes para regiões tão altas, um simples coração de mãe e mãe de vinte anos, seja capaz de tão negro e tão duro pessimismo ao ouvir a doce cantilena com que o filho é embalado. Parece-me que se trata de uma artificialidade infeliz, defeito de más leituras, do empenho do “novo”, empenho falho de tudo, porque nenhuma novidade há na grosseria de tais lamentações. Mas, verdadeiro ou artificial, sentido ou não, o que se lê nos versos acima é absolutamente deplorável. Traz ao leitor a impressão violenta de que teria, se ouvido a famosa autora recitar os seus esplêndidos versos, de súbito a visse levar à boca um cachimbo de operário e tirar grossas fumaças escuras (G.B, 1916,p.2).

Por que alguns versos foram capazes de causar tanta fúria? Porque seu conteúdo é anárquico e suas reflexões rasuravam as concepções sagradas de maternidade que, no período, retornaram com força, como reação às ideias feministas. O poema tem início com a percepção de que um sino toca, longinquamente, em uma igreja em festa. No segundo verso a poeta explicita que tal som a afeta. Logo adiante se evidencia a natureza negativa desse afeto: embora o planger do sino seja alegre, o prazer que tudo manifesta enquanto ele badala é ingênuo. Além disso, a música, mesmo que festiva, evoca mágoas e seu tom de

alegria provoca tristeza: “Por ouvir o sino soar alegremente/a saudade em mim solta seu triste dobre”.

Do que ela sente saudades? Como este é um texto em que se faz uso da estratégia louvada por Mallarmé (sugerir pouco a pouco o objeto), a resposta a essa pergunta só é dada no final: ela sente saudades de outra vida que jamais foi dela, de outro contexto, de outra história. E qual é o contexto presente, sobre o qual o planger do sino faz surgir uma reflexão repleta de tristeza? Essa questão também vai sendo respondida aos poucos, ao longo do poema.

A introdução da terceira estrofe “Vão passando crianças, prazenteiras, belas”, sugere que um olhar é lançado para o espaço externo da casa. Lá as pessoas se movimentam, felizes, pela rua. Nesse momento, a voz lírica compara a juventude e felicidade das crianças à sua velhice desgostosa, ao afirmar que, embora tenha tido um dia a idade delas, sempre foi velha devido aos dissabores. Se a saudade revelada na segunda estrofe pode funcionar como uma indicação de que é do passado que se fala, tal comparação impõe uma mudança de direção do sentido da mensagem.

A estrofe seguinte conduz o olhar do leitor para o lado de dentro da janela, para revelar parte desses dissabores: “Ainda assim, minha alma divagando à toa/ na penumbra triste do meu lar sem brilho”. Ali um bebê, identificado como filho da persona poética, está sendo ninado pela tia. Eis o contexto presente e real, o qual se despreza, do qual se deseja escapar. A partir daí a voz lírica se dirige ao filho, carregada de uma mescla entre dor existencial e a ideia da maternidade relacionada à culpa cristã, no sentido de que a maternidade, além de ter se efetivado a partir de “um mero gozo da matéria imunda”, ainda é, na visão do eu poético, a responsável pelas futuras dores da trajetória do filho.

O verso “na penumbra triste do meu lar sem brilho” é, a meu ver, mensagem central do poema, no que tange a reelaboração crítica de elementos estéticos do Simbolismo, discutidos até agora. Ou seja, o texto acrescenta ao temário tradicional da estética, marcado pelo uso constante do léxico litúrgico, uma mensagem feminista e existencial: observemos que a penumbra, tão cara ao movimento, é aqui utilizada para caracterizar o lar sem brilho dessa mulher que se arrepende de ter sido mãe, pois vê a maternidade como erro, crime, e evoca uma vida que nunca foi

vivida. O sino, também constituinte deste temário, é trilha sonora pensamentos melancólicos e, em dado momento, ri da condição da mulher.

O poema vai se fechando na semântica da morte, como se o lar fosse uma sepultura. O sino evoca cenários fúnebres (feral falange) e o cheiro de uma flor morta, que simboliza a mulher, cuja voz lamentosa faz contraponto à música alegre do sino. No final, como já adiantei, o objeto é revelado: as saudades de outra vida, que nunca fora vivida, liberta do túmulo existencial que era ser mulher no início do século XX.

Para um crítico conservador como G.B a reação a um poema como esse era esperada. Ele, que relaciona poesia à delicadeza, maternidade à simplicidade e doçura às cantigas de ninar, só poderia se incomodar com uma crítica social tão contundente e se sentir ameaçado. Não é atoa que se refere ao “novo” usando aspas. Se a novidade é revolucionária e causa assombro, como a imagem de uma delicada poeta que ao recitar poemas belos de repente se põe a fumar um grosseiro cachimbo e a dar baforadas “de operário”, para críticos como G.B não restava nada além do contra ataque.

O poema que segue, “Esfalhada”, continua a reelaboração de traços simbolistas com função crítica. No caso, o tema do outono/ crepúsculo, geralmente associado ao envelhecimento de forma geral é desenvolvido a partir de uma ótica exclusivamente feminina:

Esfalhada

Outono! Que arrepio
anda por tudo!
-Como um pássaro esguio
voa, de quando em vez, num voo agudo
e lento,
um vento
muito frio!...
Outono! Que arrepio
pões em tudo!...

Certo, não tarda o dia a esfalecer;
em cada fronde há um sabiá que canta;
na voz dos sabiás quanta tristeza e quanta
tristeza no meu ser!

Pingam as folhas... Outono! A ramaria
mais branda oscila, ´ a água do mar se amansa
e a queda das cachoeiras se amacia...

Chegas, Outono, e que mudança

em tudo, à tua vinda!
 - A existência se faz uma lembrança
 -o amor se faz uma saudade linda.

Em despenhos de plumas
 frias, tenuíssimas, estranhas,
 sinto que no meu ser agora te avolumas,
 sinto que lentamente, a minha vida ganhas.
 Outono, e tenho às tuas brumas,
 a enorme nostalgia das montanhas.

É lenta e suave
 a tarde, Outono, em que vens chegando,
 tarde que me lembra uma ave
 agoniada no poente,
 asas de luz murchando
 em seu voo morrente.
 Caem folhas, de leve, quando em quando,
 a fofeza da alfombra;
 serão folhas, Outono ou se estão desplumando
 da tarde as asas funerais da sombra?

Esfolhada...
 Esfolhada...
 Um a um, lá se vão os sonhos do meu ser,
 ó minha vaga percepção do Nada,
 ó meu Outono, ó meu pungitivo prazer!
 Vivi depressa, estou cansada,
 quisera em ti calmar para morrer.
 Esfolhada...
 Esfolhada...
 Devo, porém, viver para os outros, viver!...

Chega de leve, de vagar,
 Não desperte, Outono, esta criança que dorme.
 Deixa-a dormir, deixa-a sonhar;
 A amargura da vida é grande, é enorme,
 Outono dá vontade de chorar...
 Dorme, minha filha, dorme!
 Não perturbe teu sono
 o imenso dissabor do meu precoce Outono.

Cantam os sabiás, lentamente se movem
 as frondes: sons e folhas rolam no ar,
 cada árvore parece-me uma jovem
 mãe, a infância dos frutos a embalar.
 Cantarão os sabiás nas franças que se movem,
 Outono, ou se enche a paz crepuscular
 dessa tristeza jovem
 das árvores que estão os filhos a embalar?

A tarde espalha de um espasmo a nuança,
 e sai de toda a parte, e enche todo o ar
 essa infinita voz que não se cansa
 de cantar
 a cantar
 num lamurioso entono
 de água mansa
 Balança a fronderia, a água do mar
 balança;

A Natureza, Outono,
 é um berço enorme:
 há uma existência nova que descansa
 em cada coisa que se acaba, se destrança...

Dorme, filha, dorme!
 Seja bendito o sono que te ilude!
 Que importa a natureza se transforme
 No Outono e se desfolhe a juventude?
 Árvores e mulheres
 Temos destinos altos impolutos
 Na Terra, são iguais nossos misteres:
 É preciso viver pela vida dos frutos,
 Dorme, filha, descansa,

O Outono guarda uma tristeza mansa;
 No seu macio e lamurioso entono,
 É o embalo do sono
 De uma criança...
 Pingam folhas... O pranto os olhos meus irrorra...
 Pela estação que chega, que me vem,
 Em cada árvore eu vejo uma mulher, lá fora...
 E me suponho uma árvore também
 Na esfolhada desta hora. (MACHADO, 1991, p.259-262).

Como já afirmei, tanto a imagem do outono quanto a do crepúsculo foram amplamente utilizadas pelos simbolistas, geralmente associadas à fugacidade do tempo, à transitoriedade das coisas, ao envelhecimento e à morte. Em língua francesa é emblemático, nesse sentido, o poema “Chanson d’automne”⁵¹, de Paul Verlaine. Nele, os soluços dos violões de outono são “sons do tempo”, e marcam, em cadência melancólica, sua inexorabilidade. No Simbolismo brasileiro é exemplar o poema “A Catedral”⁵², de Alphonsus de Guimaraens. Neste texto antológico, cujo tema é o crepúsculo, o movimento cíclico do sol, do nascente ao poente, é acompanhado por um sino lamentoso e pela visão de uma catedral.

⁵¹ "Les sanglots longs/des violons/de l'automne/blessent mon coeur/d'une langueur/monotone. Tout suffocant/et blême, quand/ sonne l'heure/je me souviens/ de jours anciens/ et je pleure/ Et je m'en vais/au vent mauvais/qui m'importe/deça, delà/pareil à la/feuille morte". (VERLAINE, Paul. In: poets.org. Disponível em: poets.org/poem/chanson-dautomne.Acesso: 1/03 2022.

⁵² "Entre brumas, ao longe, surge a aurora./ O hialino orvalho aos poucos se evapora./ Agoniza o arrebol./A catedral ebúrnea do meu sonho/ aparece , na paz do céu tristonho,/ toda branca de sol.
 E o sino canta em lúgubres resposos/ "Pobre Alphonsus, Pobre Alphonsus!"
 O astro glorioso segue a eterna estrada./ Uma áurea seta lhe cintila em cada/ refulgente raio de luz./ A catedral ebúrnea do meu sonho,/ onde os meus olhos tão cansados ponho, recebe a benção de Jesus.
 E o sino canta em lúgubres resposos/ "Pobre Alphonsus, Pobre Alphonsus!"
 Por entre lírios e lilases desce/ a tarde esquiva: amargurada prece/põe-se a lua a rezar./
 A catedral ebúrnea do meu sonho/ aparece na paz do céu tristonho/toda branca de luar.
 E o sino chora em lúgubres resposos/ "Pobre Alphonsus, Pobre Alphonsus!"
 O céu é todo trevas: o vento uiva./ Do relâmpago a cabeleira ruiva/vem açoitar o rosto meu./ E a catedral ebúrnea do meu sonho/ afunda-se no caos do céu medonho/ como um astro que já morreu.
 E o sino geme em lúgubres resposos/ "Pobre Alphonsus, Pobre Alphonsus!" GUMARAENS, Alphonsus. *Obra Completa*. (Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960).

Os adjetivos relacionados ao cenário e os verbos ligados à ação do sino seguem a direção positivo/negativo, conforme a posição do astro: pela manhã o céu é risonho e o sino canta; ao meio dia os olhos do poeta estão cansados e o sino clama; ao crepúsculo, a catedral aparece em um céu tristonho e o sino chora; e, por fim, quando anoitece, o céu é medonho e o sino geme. Independente do ponto em que está a gradação, os responsos são lúgubres, ou seja, desde o princípio da vida a morte é uma promessa.

Em “Esfolhada” estão reunidos os dois temas, que são direcionados não para o lamento pelo implacável correr do tempo e pela certeza da morte de forma geral, mas para um aspecto específico que só poderia partir de um olhar de margem, de quem sabe que se movimenta em um território selvagem: o envelhecimento precoce das mulheres oprimidas pelo patriarcado, impedidas de viver em plena liberdade, encarceradas no claustro de seus lares infelizes e comprometidas com o cuidado dos filhos. Nesse sentido, envelhecimento precoce e maternidade estão relacionados. Tal relação já havia aparecido em “Ao som de um sino”, no entanto de maneira mais cifrada.

Na primeira parte o poema parece abordar o assunto da forma tradicional. A voz poética destaca as mudanças trazidas pela estação: o vento frio e a queda das folhas. Também como na abordagem tradicional, relaciona a paisagem aos próprios sentimentos: “na voz dos sabiás quanta tristeza e quanta/tristeza no meu ser!”.

Mais uma vez utilizando a técnica de sugerir aos poucos o objeto, a mensagem central vai sendo revelada. Na quinta estrofe, por exemplo, além da identificação entre paisagem exterior e os sentimentos, observamos uma espécie de fusão entre os dois, já que o outono, antes apenas cenário, está dentro dela: “Sinto que no meu ser agora te avolumas,/ sinto que lentamente a minha vida ganhas”.

E então surge a figura da ave, tão recorrente, como vimos, na poética em questão. Na sexta estrofe tal imagem é utilizada em comparação à tarde outonal na hora crepuscular. A tarde lembra essa “ave/agoniada, no poente/asas de luz murchando/ em seu voo morrente”. No processo de sugerir pouco a pouco o objeto, o sujeito lírico, a cada estrofe, vai fundindo uma metáfora à outra: com o outono em si, ela é a tarde que morre, é a ave desplumando, cujas “asas de luz murcham”.

Como já observado, o signo “asas” é nuclear e representa o desejo de libertação para as mulheres “do jugo dos homens e da ronda da velha sociedade”. Em

“Esfolhada” as asas murchas e o voo morto preparam para a estrofe seguinte, em que a identificação entre eu-lírico e paisagem alcança seu ponto máximo e abre espaço para a inscrição crítica. Esfolhada, como as árvores no outono, é a própria mulher que vê o tempo passar e escoar, com ele, seus sonhos. E mesmo que deseje o descanso da morte, constata que precisa continuar sua vida servindo os outros: “Vivi depressa, estou cansada/ quisera em ti calmar para morrer/ Esfolhada.../Esfolhada.../ Devo, porém, viver para os outros, viver!...

A meu ver, este verso é o ponto em que se concentra a elaboração crítica sobre a qual venho escrevendo. Todo o léxico crepuscular e outonal que promove o encadeamento das metáforas converge para ele, ou seja, a voz lírica reclama de um cansaço, de uma vida vivida depressa, de seu envelhecimento precoce (“meu outono precoce”), de uma amargura, da qual gostaria de se desligar para a morte, mas deve “porém viver para os outros, viver”. Na nona estrofe essa ideia ganha reforço. Nela, as árvores no outono são comparadas a jovens mães que embalam seus filhos, cheias de uma “tristeza jovem”. Esfolhadas, portanto, são todas essas árvores, jovens, tristes e cansadas mães, que pedem o descanso da morte, mas que precisam permanecer vivas para cumprirem seu dever de cuidar. Nas três estrofes finais o que era apenas sugerido é revelado: o sacrifício das mães pela existência dos filhos: o Outono desfolha a juventude, há “uma existência nova que descansa/ em cada coisa que se acaba, se destrança”. E a mensagem central é retomada de forma explícita: “Árvores e mulheres/temos destinos altos impolutos/na terra, são iguais nossos misteres:/ é preciso viver pela vida dos frutos/ dorme filha, descansa”.

A crítica se fundamenta muito provavelmente na rotina pesada de trabalhos domésticos que era responsabilidade das mulheres, conforme prescreviam os “manuais da boa esposa”, tão comuns no início do século XX, conforme nos dão notícias as historiadoras Maluf e Mott (1998)⁵³. As autoras também falam da

⁵³ “Antes que a rede de distribuição de água chegasse às casas e antes da popularização das máquinas de lavar e dos produtos de limpeza industrializados, o ritual de lavagem da roupa consumia horas de trabalho representando um esforço hercúleo, um enorme desgaste físico que revela sem eufemismo o que também significava ser “rainha do lar”. Esfregando com as mãos roupas sujas, lutando contra a falta d’água, a dona de casa obtinha como resultado no fim do dia, antes de recolher as roupas secas, dores no corpo e as mãos queimadas pelas cinzas utilizadas na barreira e na lixívia- palavras cujos significados muitos de nós não sabemos hoje. Para tirar a sujeira e clarear a roupa se fazia a barreira. A roupa era colocada em baciões, sobre os quais se esparziam cinzas e derramava-se água fervente, e deixada de molho até o dia seguinte. A lixívia consistia em ferver a roupa por cerca de duas horas e meia em latas contendo de 25 a 30 litros d’água. Depois de esfregadas e batidas, as roupas brancas eram aniladas, postas nos quaradouros, enxaguadas, torcidas e engomadas. Vale lembrar que os tecidos utilizados eram o linho, o algodão e o morim, cujo peso e dificuldades de manuseio eram muito maiores do que os dos sintéticos, que se tornariam usuais décadas depois” (MALUF e MOTT, 1998, p.408).

cozinha, espaço onde “era realizado um trabalho cansativo, demorado e sujo, seja pela preparação de pratos, seja pela limpeza das panelas engorduradas e enegrecidas pela fuligem” (MALUF e MOTT, 1998, p.412). E não se esquecem do peso dos ferros de passar roupa, que precisavam ser aquecidos com brasa e pesavam entre três e cinco quilos. Elas ainda acrescentam que tal desgaste foi motivo de revolta e debate entre mulheres que tinham acesso a veículos de circulação de discursos, como a imprensa e a literatura. Exemplificam com um artigo publicado na *Revista Feminina*, em 1920, em que a autora convocava as leitoras a desobedecer a moda do trabalho doméstico sem luvas, que sugeria que tais itens de proteção jogavam contra a beleza da dona de casa: “essa moda antidemocrática, criadora de uma irritante desigualdade entre a mulher que trabalha mutilando suas próprias mãos, e, a ociosa, que as poupa e resguarda de todos os perigos, para afrontar com sua beleza criminosa, as santificadas no cumprimento das ocupações cotidianas” (MALUF e MOTT, 1998, p. 414). Na literatura, as historiadoras citam trecho do livro *A falência*, de Julia Lopes de Almeida, publicado pela primeira vez em 1901:

Isso de se dizer que uma mulher pode fazer todo o serviço doméstico sem se enxovalhar é coisa de romance. Emília andava com as mangas do avental sujas de carvão, tinha as unhas impregnadas do cheiro da cebola e do alho; e as mãos avermelhadas pelo uso do sabão da terra com que esfregava a roupa, tinham perdido o jeito para a carícia doce, macia, tão querida das crianças e dos doentes (MALUF e MOTT, 1998, p.415).

Como se vê, o poema “esfolhada” está afinado com as discussões do início do século XX sobre a condição de opressão imposta às mulheres. Assim como nos demais aqui analisados, a poeta utiliza recursos da estética simbolista, para expressar sua crítica, conferindo originalidade ao estilo. Gilka Machado estava bem consciente da falta de privilégios de seu lugar marginal de enunciação, enquanto mulher e escritora brasileira. Sua consciência se expressou de forma enviesada, rasurando os limites dos mapas desenhados pelo discurso misógino do patriarcado, na literatura e na cultura, de forma geral. A partir de leituras críticas dos textos considerados centrais, bem como do mecanismo estilístico com que estes textos operam, ela produziu os dela, originalíssimos, desarticulando os modelos, sem os negar e inscrevendo sua importante contribuição para a história de nossa literatura.

Capítulo 3

Poeta à Safo: as máscaras modernas entre a volúpia-angústia e a culpa

*“Dança para o gozo,
o grande gozo maternal da Terra”.*

(Comigo Mesma- Gilka Machado)

3.1 Máscaras ou personas

O crítico Massaud Moisés, ao elencar os “sintomas de modernidade” da poesia de Gilka Machado, chama a atenção para a “cisão do eu em duplos ou múltiplos”, fenômeno que, segundo ele, seria o mesmo gerador da heteronímia em Fernando Pessoa. Complementa, tocando no tema da sinceridade em poesia que, no caso da poética em estudo, dividiu as opiniões de seus primeiros críticos:

Nessa mesma ordem de ideias se coloca o problema da sinceridade: 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 do Orpheu a autora de *Mulher Nua* praticava a sinceridade fingida, ou o fingimento sincero, fingindo que é dor a dor que deveras sente, como diz Fernando Pessoa (MOISÉS, 1985, p.257).

Concordo com tais colocações, excetuando-se uma: a de que a questão da sinceridade em poesia seja improdutiva. Talvez seja para a crítica posterior ao Modernismo, familiarizada com as máscaras, já habituada às performances poéticas pessoanas. Mas para a crítica do início do século era ainda um debate relevante, tanto que, como já afirmei, dividiu as opiniões da elite intelectual das primeiras décadas do século XX.

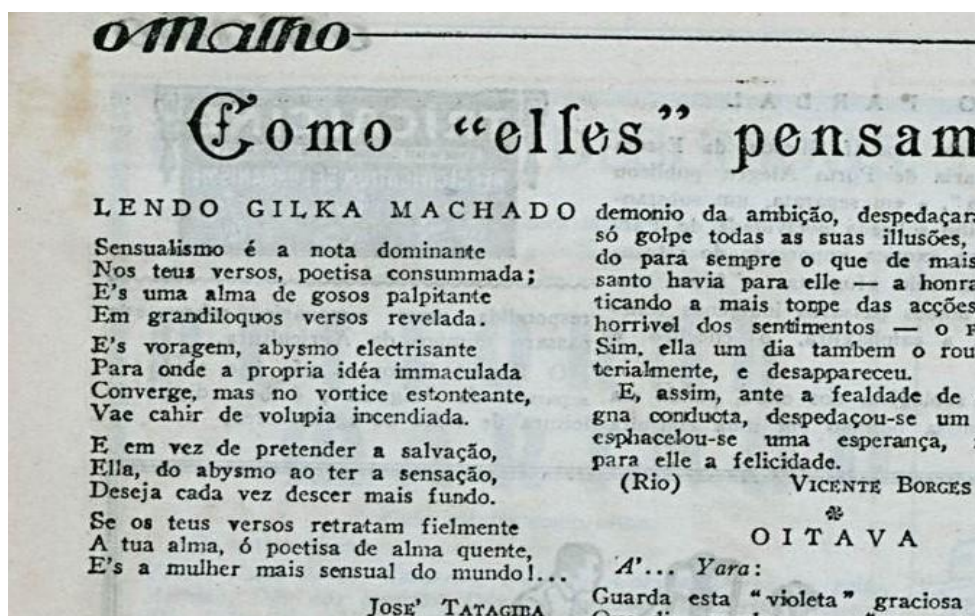
Fábio Luz, por exemplo, ao mesmo tempo em que afirmava que a poeta era uma “revoltada sincera”, concluía que ela escrevia “para dar forma viva e permanente às suas identidades” (1916, p.1, grifo meu). Chamam a atenção também as palavras de um comentador do *Correio da Manhã* (que assinava com as iniciais G.B.), em artigo sobre *Cristais Partidos*, no trecho em que escreve sobre versos polêmicos do poema “Ao som de um sino”. Os versos criticados abordam a maternidade de forma negativa: visto como fruto do pecado da “matéria imunda”, o filho pequeno, ao chorar enquanto é embalado pela tia, provoca remorso no sujeito lírico. Sobre isso, escreve G.B:

Pode ser que nunca tenha pensado assim D. Gilka Machado. Custa-me crer que uma poetisa, um espírito delicado e voltado tantas vezes para regiões tão altas, um simples coração de mãe, seja capaz de tão negro e tão duro pessimismo ao ouvir a doce cantilena com que o filho é embalado. Parece-me que se trata de uma artificialidade infeliz, defeito de más leituras, do empenho do “novo”, empenho falho de tudo, porque nenhuma novidade há na grosseria dessas lamentações. *Mas, verdadeiro ou artificial, sentido ou não*, o que se lê nos citados versos é absolutamente deplorável (G.B., 1916, p.2, grifos meus).

São muitas as ocorrências de comentários críticos com esse teor. Talvez o mais famoso seja aquele de Humberto de Campos, em que separa e opõe imaginação e experiência ao afirmar que Gilka Machado possuía uma “imaginação ardente, transpirando a paixão carnal”, mas era a “mais virtuosa das mulheres e a mais abnegada das mães”. Vale lembrar que boa parte dos homens de letras que estabeleciam essa oposição, como indicam os contextos, o faziam em defesa dela. No entanto, apenas reforçaram a misoginia do meio literário. A fala de Humberto de Campos é exemplar nesse sentido: revela o choque sentido durante a leitura de tais “ousadas”. Na sequência, aceita a existência do “monstro”, com a condição de que ele tenha sido gestado pelo trabalho da imaginação e, por fim, realoca o sujeito empírico nas instâncias castas da virtude e da maternidade abnegada.

No entanto, ao contrário do que afirmavam seus defensores, a própria poeta dizia ser verdade tudo o que escrevia. Logo se vê que a questão da sinceridade, pelo menos neste caso específico, não é ociosa como sugeriu Massaud Moisés.

Figura 19- Poema de leitor dedicado a Gilka



Fonte: *O Malho*. Ano XXIII nº 1139, Rio de Janeiro, 12 de julho de 1914, p.18.

É verdade que para nós, críticos pós-modernos, está posto que a palavra literária, por mais subjetiva que seja, opera no campo da estética. Ou, em outras palavras: a partir do momento em que o sujeito empírico escreve “eu” em um poema, é atravessado pela representação: se dramatiza, se transfigura em persona.

Nesse sentido, penso que até mesmo quando Gilka Machado escreve poemas no molde “profissão de fé”, afirmando que seu pensamento estético se pauta pela sinceridade poética, ela já está performando, vestindo uma máscara literária, que é, paradoxalmente, de um sujeito empírico desmascarado, nu. Neste caso a oposição verdade/falsidade perde o sentido, já que estamos lidando com ficção e biografia, duas filhas da imaginação.

Defendo, portanto, a ideia de que o sujeito empírico, na poética em estudo, se desdobra em sujeito lírico. As máscaras, ou personas são assim engendradas, da fusão de um e outro. Nos próximos parágrafos, com o auxílio das noções de “automodelagem” (ERLICH, 1964; GREENE, 1980; GREENBLATT, 2005) e “verdade das máscaras” (HAMBURGER, 2007) comentarei dois poemas extraídos, respectivamente, de *Estados de Alma* e *Mulher Nua*, discutindo tal dinâmica e sua relação com a poesia moderna.

Possa eu da frase os agrestes sons

Possa eu, da frase os agrestes sons,
em versos minuciosos ou sucintos,
expressar-me, dizer dos meus instintos,
sejam eles, embora, maus ou bons.

Quero ver-me no verso, intimamente,
em sensações de gozo ou de pesar,
pois, ocultar aquilo que se sente,
é o próprio sentimento condenar.

Que do meu sonho o branco véu se esgarce
e mostre nua, totalmente nua,
na plena graça da simpleza sua,
minha Emoção, sem peias nem disfarce.

Quero a arte livre em sua contextura,
que na arte, embora pecadora, a Ideia,
deve julgada ser como Frinéia:
-na pureza triunfal da formosura.

Gelar minha alma de paixões acesa
por quê? Se dessa forma ao Mundo vim;
se adoro filialmente a Natureza
e a Natureza é que me fez assim.

Meu ser interno, tumultuoso, vário,
-mal grado o parvo olhar profanador-
no livro expondo como um mostruário
sempre a verdade é digna de louvor.

Fiquem no verso, pois, eternamente
as minhas sensações gravadas, vivas,
desta minha alma doente.

Relatando o pesar, relatando o prazer,

través a agitação, través a calma,
a estrofe deve tão somente ser
o diagnóstico da alma. (MACHADO, 1991, p.111-112).

O poema acima transcrito abre *Estados de Alma*, de 1917. Em relação à forma, parece ainda intencionado a manter uma métrica regular: obedece ao esquema de rimas AB/AB, com predominância de combinações sonoras ricas no final dos versos. Além disso, distribui-se em oito estrofes, de quatro versos cada, sendo que as seis primeiras buscam preservar o metro decassílabo, mas alguns versos escapam à régua, contando uma sílaba a mais. As duas últimas fogem de maneira ainda mais evidente, pois o verso final de ambas possui menos de dez sílabas, se comportando de forma irregular em relação às outras partes.

Tais irregularidades incomodaram alguns críticos, até mesmo um aliado, o autor da letra do *Hino Nacional Brasileiro*, Osório Duque-Estrada. Ele, que considerava Gilka Machado a maior poeta do Brasil, ao comentar *Estados de Alma* afirmou que faltou ao livro polimento final, devido à grande quantidade de “descuidos e incorreções de forma”⁵⁴. Para o crítico, ainda inclinado às prescrições formais tradicionais, essas oscilações não poderiam soar senão como defeito. No entanto, penso que elas já acenavam para a liberdade polimétrica que aos poucos vai se consolidando nesta lírica.

O poema é uma espécie de “ars poética”, ou seja, de profissão de fé que indica um pensamento estético sobre o próprio fazer artístico, registrando e professando os valores buscados no exercício da escrita. Pode-se dizer que o tema é a sinceridade poética, ou, em outras palavras, a verdade da poesia.

Todas as estrofes manifestam o desejo de expressar a verdade, doa a quem doer. A primeira, iniciada com a expressão “possa eu”, imprime a identidade subjetiva do sujeito, que já anuncia que irá expressar seus instintos, bons ou maus, a partir de uma “frase de agrestes sons”, a qual é metonímia desta poética que se assume dissonante. O adjetivo “agreste” pode ser compreendido neste sentido: trata-se de uma poesia áspera, indelicada. Importante destacar que na primeira edição de *Estados de Alma*, em vez de “agrestes sons”, aparece a expressão “absonos sons”, que significa justamente sons dissonantes, destoantes. Pode ser que mais tarde a artista tenha substituído a palavra para evitar um estranhamento

⁵⁴ “Infelizmente, a leitura de *Estados de Alma* deixou-me a impressão de que a autora precipitou um pouco a sua publicação, dando-os à estampa antes do último polimento, que devia ter recebido. Há, por isso neste novo trabalho, maior número de descuidos e incorreções de forma, além de faltar a várias peças do volume aquele último demão que devem dar os verdadeiros artistas às suas produções” ((DUQUE-ESTRADA, 1917, p.2).

sonoro, no entanto o conhecimento da expressão original contribui para elucidar o sentido da substituta.

A segunda estrofe também inicia com a ideia de vontade, expressa no verbo “quero”. E o que quer a voz lírica? Se ver no verso, intimamente, ou seja, o que se busca é a expressão de si pela arte. Nesse modo de se exprimir cabem todas as sensações, sejam elas boas ou ruins. A estrofe termina com uma justificativa, cujo cerne é o par de verbos “ocultar” e “condenar”. O sujeito poético não quer condenar o que sente, por isso não pode ocultar nada. Ocultar é o mesmo que condenar.

Na terceira estrofe outra manifestação de vontade: que o branco véu do sonho seja rompido, estraçalhado, de modo que a nudez total, apresentada como algo simples e gracioso, seja evidenciada. O corpo despido é, no poema, metáfora da sinceridade. Já o véu branco empresta ao verso a ideia de castidade, do pudor do qual se quer desvencilhar. Há um desejo de mostrar a emoção, sem disfarce algum.

A quarta estrofe repete o verbo inicial da segunda: “quero”, relacionado à liberdade artística almejada. O ideal a ser alcançado é o de um universo em que a recepção crítica, ao avaliar um trabalho artístico, não o faça a partir de valores morais. Para comunicar esse desejo, o sujeito lírico utiliza o verbo “julgada” e evoca a personagem grega Frinéia, a qual, conhecida por sua beleza, foi levada a julgamento após cometer ato considerado criminoso pela sociedade de seu tempo. Seu advogado rasgou seu vestido diante dos juízes, deixando os seios expostos. Argumentou que uma beleza como aquela era obra divina e que condenar um corpo belo esculpido pelos deuses seria ofender todo o Olimpo. Em outras palavras: o parecer final sobre qualquer ideia poética, seja ela boa ou má, deveria ser orientado apenas pelo critério da beleza.

A quinta estrofe é um questionamento: o sujeito lírico se pergunta por que deveria “gelar” a própria alma, se esta veio ao mundo naturalmente acesa de paixões. O sentido implícito é de recusa à censura e ao julgamento e é reforçado na sexta, com a afirmação de que, apesar da pequenez do “olhar profanador” (ponto de vista moralizante, injurioso, que macula e que transforma o que é natural em pecado), esta voz poética continuará, em nome da verdade, expondo nos livros seu ser interno, com toda sua agitação, desordem, barulho e inconstância.

O poema finaliza dando um recado e dizendo para que serve a poesia: para registrar as sensações da alma doente do poeta, para relatar a experiência, para diagnosticar a alma.

Algo importante a ser observado é o fato de que o texto é claramente uma resposta a um discurso implícito, oriundo de parte do público leitor. E, pelas pistas deixadas ao longo dos versos, trata-se de um discurso moralizador, diante do qual a voz lírica se defende e se justifica. A moral religiosa pode ser identificada por signos como os opostos “maus ou bons” da primeira estrofe, o verbo “condenar”, da segunda, o adjetivo “pecadora”, da quarta e a expressão “alma doente” da sétima. Além disso, toda a quinta estrofe responde a uma censura, como se alguém houvesse ordenado que esta alma acesa de paixões se apagasse.

De fato, alguém ordenou. José Oiticica, em 1917, percebeu que o poema era endereçado a uma parte da crítica que recebeu mal o primeiro livro, *Cristais Partidos*, considerando-o um escândalo: “Isso é uma resposta elevada e digna da autora aos moralizantes, leigos e religiosos que se escandalizaram com a sinceridade forte dos *Cristais Partidos*, descendo alguns à injúria e à torpeza” (1917, p.2).

O canto de revolta contra a opressão às mulheres e o erotismo *em* feminino foram os traços que mais incomodaram no livro de estreia, conforme lemos nos dois comentários que seguem, um da colunista Lia de Santa Clara (que sempre tinha alguma nota depreciativa sobre a poesia de Gilka), publicado no Jornal *O Paiz*, em 1916, e outro, de Antônio Torres, que veio a lume, por sua vez, na *Gazeta de Notícias*, no mesmo ano. As duas citações são longas, mas necessárias para que tenhamos noção do clima repressivo que resultou neste primeiro poema de *Estados de Alma*. Sobre o poema *Ânsia de Azul*, escreveu Santa Clara:

Está no seu direito censurando a sociedade pela injustiça para com a fraqueza feminina, invectivando-a pela crueldade, desprezando a mulher cujo crime foi muitas vezes o resultado de muito amor e confiança. Mas não deve tentar defender a independência feminina, a sua superioridade ao homem, pois é uma veleidade inconcebível. Quando amamos verdadeiramente, bendizemos os grilhões, embora de ferro, que nos acorrentam àquele de quem todo império é uma carícia. Ser mulher poderá ser *vir à luz trazendo a alma talhada para o amor*, mas nunca *para o gozo e para a liberdade*. [...] precisa de um dique que contenha o fluxo das suas aspirações irrequietas (1916, p.1, grifos da autora).

Torres:

Tal é o espírito de *Cristais Partidos*: tendência a transformar o Cosmos em alcova; tendência a que se poderia dar o nome de pan-erotismo. Isto explica bem os “ahs” de admiração sem análise que saudaram os *Cristais Partidos*.

A poetisa apresentou-se nua e por isso desorientou a crítica. Era preciso, pois, aparecer alguém, bastante habituado a contemplar a nudez para, colocado em frente a mais esta, limpar as lentes do seu pectenê, recolocá-lo no seu lugar, olhar tranquilamente a estátua, andar-lhe ao redor analisa-la curva a curva e dizer-lhe com amável franqueza: 'componha-se, minha senhora!' (1916, p.2).

Como se vê, está claro que o poema em análise dialoga com discursos como estes transcritos acima. A voz lírica se posiciona manifestando sua desobediência, como quem diz “não me comporei e não me conterei”! Afinal, “Gelar minha alma de paixões acesa, por que”? Em sua profissão de fé artística, o sujeito, ao responder ao “parvo olhar profanador”, atesta seu compromisso com a verdade, com a sinceridade da expressão. No entanto, ao fazer isso através do texto poético, já está participando de um jogo, já está utilizando o recurso das máscaras. Já se ficcionalizou.

Para Michael Hamburger os poetas modernos recorreram às máscaras⁵⁵ a fim de transformar o sentimento de solidão humana (em meio à multidão) em universalidade do ser (2007 p. 107). Nesse sentido, ele relativiza a noção de Hugo Friedrich, segundo a qual o sujeito da poesia, a partir de Baudelaire, foi apagado, se despersonalizou, se tornou incapaz de comunicar uma intimidade. A máscara, já que é um disfarce, fingimento artístico, não prescinde da experiência de forma radical como exige a despersonalização, afinal, por trás da persona está o sujeito empírico, que se desdobra e se funde ao disfarce.

Logo, percebo este movimento performático na poesia de Gilka Machado, que assume, a partir das críticas ao seu primeiro livro, uma persona que busca representar, por mais paradoxal que pareça, a total ausência de indumentária ou fantasia (no sentido estrito de categoria de vestuário): a máscara da nudez, da sinceridade. Essa dinâmica que se instaura a partir das críticas destrutivas a *Cristais Partidos*, a meu ver, orienta a sua produção posterior e até mesmo os poucos relatos autobiográficos, colaborando para a construção gradativa de uma “personagem poeta Gilka Machado”, que a posteridade passou a conhecer. Ao assumir essa máscara, ela se modela em busca de uma autoimagem, conforme as palavras de CAMPOS:

A dita identidade definida como processo em aberto, contínua invenção eminentemente linguística, realiza-se pela encarnação incessante de máscaras ou personas, mais consciente ou inconscientemente mobilizadas

⁵⁵ No teatro, a máscara: “É aquilo que encobre o rosto, o corpo, ou parte do rosto e corpo. Transforma o mascarado em outro ser, tornando-o um arquétipo. Representa uma ideia, um tipo, ou os anseios de uma comunidade, ou de um indivíduo. Está presente em todas as culturas, utilizada em rituais ou festas populares. Marca o início do teatro” (GUINSBURG, FARIA E LIMA, 2006, P.178)

em função do outro que nos contempla e das intencionalidades envolvidas em relação a este. O escritor- ou o homem glorioso- por sua vez, pretende para si uma memória espetacular, Olímpica que, na posteridade, merecerá nota e debate (CAMPOS, 2016, p.142).

Ou seja: percebem-se na trajetória poética de Gilka Machado os aspectos principais deste processo contínuo de invenção de um eu, que se efetiva pela representação literária em seu caráter polifônico e dramático, ficcional: a encarnação das máscaras, de forma consciente ou não, em função do outro (a recepção crítica, o público leitor, etc), com quem se estabelece um diálogo.

Como já mencionei, ao que parece, o comentário moralista de Antônio Torres (e outros de semelhante teor), principalmente no trecho em que escreve “A poetisa apresentou-se nua e por isso desorientou a crítica”, provavelmente foi a deixa para o tema da nudez em *Estados de Alma*, não apenas como metáfora da sinceridade em poesia, mas também como imagem transgressiva da sexualidade feminina, tema que é intensificado a ponto de se tornar título do terceiro livro e provocar outro poema- resposta, ou profissão de fé, que abre o volume, de maneira semelhante a *Estados de Alma*.

Carlos Drummond de Andrade, na homenagem já citada neste trabalho, afirma que Gilka Machado foi a primeira mulher nua da poesia brasileira. Esta é uma das imagens discutidas na crítica atual que se debruça sobre sua poética, o que demonstra a potência de tal máscara. Ainda sobre a afirmação do poeta mineiro: em relação com a ideia de nudez, tanto no sentido da sinceridade, quanto de transgressão do feminino espartilhado, é possível alargar ainda mais perspectiva a respeito dos entroncamentos entre poesia, ficção, biografia, automodelagem/autoimagem, verdade das máscaras, (ou do fingimento poético) e modernidade.

De fato, a ideia de pioneirismo pressupõe que antes de Gilka Machado, a mulher na poesia brasileira estava “vestida” conforme o figurino ditado pelo pudor das prescrições religiosas e da moral patriarcal. Em um primeiro momento, a auto-modelagem em sua poesia parece partir da crítica a uma condição fixa: as ideologias que operavam nas mentalidades, modelando as imagens do corpo feminino no contexto cultural do ocidente desde os primórdios da civilização. A meu ver, tal crítica é projetada no texto poético, encenando a aspiração pela flexibilização do eu (GREENE, 1980), o qual apresenta novas possibilidades de

auto-modelamento dos corpos, como a nudez, a experiência do desejo e a libertação das normativas culturais/morais.

Ou seja, nessa perspectiva, a “poesia nua” partiria de um contexto já estruturado contra o qual se reage. Cabe lembrar que em *Cristais Partidos* a nudez não é em si tematizada, nem nomeada (isso só acontece a partir do poema em análise). No livro de estreia os versos soam como confissões e abordam a sexualidade feminina apenas sugerindo, não só a nudez do corpo real, necessária ao ato sexual, mas também ao sentido simbólico do desnudamento, em consonância com os discursos de libertação dos corpos femininos das prisões do pudor e da moral, das quais o excesso de tecidos sempre esteve à serviço.

Ao mesmo tempo, a recepção crítica eivada pelo machismo parece ter contribuído para que esta persona poética, nua, dona do próprio desejo, se apresentasse ainda mais delineada nos livros que se seguiram ao primeiro, semeando dúvidas entre seus agressores: a mulher liberta/libertina que se apresentava nos poemas era a mulher real que os escrevia, ou invenção literária? Estavam eles diante da confissão ou do fingimento?

Logo, pressuponho que o jogo de máscaras na especificidade giliana é fruto de uma interação dialética, na perspectiva de Victor Erlich (1964): via de mão dupla em que não se sabe se um modelo operativo ou mito da personalidade do poeta afeta sua escolha pelo modelo, ou se o modelo influencia seu comportamento real.

Não se trata, portanto, de confissão, de sinceridade de um sujeito empírico, apesar do tom confessional: no máximo, o que se verifica é a confissão de múltiplas personagens. Como veremos, em outros poemas surgem eus diversos, como observou Massaud Moisés. A observação do crítico de que este fenômeno é sintoma de Modernidade está de acordo com a concepção de máscara de Michael Hamburger, segundo o qual:

A primeira pessoa num poema lírico jamais deveria ser identificada, em qualquer caso, ao eu empírico do poeta. Quer fundamentalmente confessional, quer fundamentalmente dramática, a primeira pessoa na poesia lírica serve para transmitir um gesto, não para documentar a identidade nem estabelecer fatos biográficos (HAMBURGER, 2007, p 115.).

Obviamente, esse lirismo em primeira pessoa pode ser atravessado pela experiência, mas não poderá ser expressão da experiência sem disfarces. Por mais que esta voz afirme que sim, como o faz o sujeito lírico do poema que abre *Estados de Alma*. As máscaras também podem confundir. A primeira pessoa na lírica de

Gilka Machado atende a função moderna da máscara transmitindo um gesto de revolta contra a condição das mulheres tolhidas, aprisionadas pelo modo burguês de viver.

O poema “Comigo Mesma”, que introduz *Mulher Nua*, se apresenta também como uma profissão de fé. A metáfora da nudez é retomada, de forma mais elaborada: é tema do poema de abertura e dá título ao volume:

Comigo Mesma

Numa nuvem de renda
Musa, tal como a Salomé da lenda,
na forma nua
que se ostenta e estua
-sacerdotisa audaz-
para o Amor de que és presa,
rasgando véus de sonho, dançarás
neste templo pagão da Natureza!

Dançarás por amor das coisas e dos seres,
e por amor do Amor...
Tua dança dirá renúncias e querereres,
faze com que desfira
tua lira
gargalhadas e lamentos de dor,
e possas em teu ritmo recompor
tudo que viste extática surpresa,
e a imprevista beleza,
a beleza incorpórea
dos perfumes e dos sons indefinidos
de tudo que te andou pelos sentidos,
de todo que conservas na memória.

Dize da Natureza em que à luz vieste,
dize dos teus painéis encantadores,
dize da pompa, do esplendor celeste
Das suas noites, dos seus dias,
e animiza com teus espasmos e agonias
as expressões com que expressando fores.

Alma de pomba, corpo de serpente,
enche de adejos
e rastejos
teu ambiente,
caiam em torno a ti pedras ou flores
de uma contemplativa multidão:
de lisonjeiros e de malfeitores
cheias as sendas da existência estão.

Toda de risos tua boca enfeita
quando te surja um ser sincero, irmão;
e sejas sempre pura, espelhante, perfeita,
na verdade da tua imperfeição.

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

Dança para esse gozo,
 o grande gozo maternal da Terra,
 que te fez igual,
 e, envaidecida,
 em teu amor te encerra,
 amando em ti a sua própria vida,
 sua vida carnal e espiritual.

Torce e distorce o ser flexuoso
 e estoso
 ó Musa Emocional!
 Maneja os versos
 que maneira tal
 que eles fiquem pelos séculos dispersos,
 com os ritmos da existência universal.

E a dançar,
 a dançar,
 num delicioso sacrifício,
 patenteia a nudez desse teu ser puniceo
 ante o sereno altar
 do deus que te domina.
 que importa a injúria hostil de quem não te compreenda?
 Dança, porém, não como Salomé da lenda,
 a lírica assassina:
 dança de um modo vivificador;
 dança de todo nua
 Mas que seja a nudez da dança tua⁵⁶
 a imortalização do teu amor! (MACHADO, 1991, p.201-203).

O sujeito lírico, neste poema, está dizendo basicamente o mesmo que foi dito no anterior. Reafirma seu compromisso com a verdade, com a sinceridade, com o ideal de representar toda a experiência nos versos. Dessa vez, mobiliza metáforas e mitos com mais sofisticação, como a dança simbolizando a poesia, por exemplo, e a referência ao mito bíblico de Salomé.

Antes de prosseguir comentando a construção semântica do texto, chamo a atenção para o aspecto formal. Diferente do poema antecedente, este já assumiu a polimetria: note-se que os versos têm tamanhos bem diferentes. A musicalidade é preservada pelo uso das aliterações e das rimas. Estas ora se alternam, ora se emparelham, mas sem esquemas fixos, conferindo um caráter misto às combinações. O poema é irregular também no tamanho das estrofes: são oito ao

⁵⁶ Na edição de 1922: "Nudez sensual da dança tua".

todo, tendo, respectivamente oito, treze, doze, oito, nove, sete e treze versos cada. Embora *Mulher Nua* não abandone de todo os sonetos e outras formas fixas, o volume ousa bastante na incursão em um modo mais moderno de fazer poesia.

Figura 20: Gilka Machado após leitura pública dos originais de *Mulher Nua*, em 1921.



Fonte: *Fon-Fon*, ano XV, nº 38. Rio de Janeiro, 11 de setembro de 1922, p.22.

Retomo o mito de Salomé: quando a musa é evocada na primeira estrofe, a voz lírica pede que ela dance “na forma nua”, como a “Salomé da lenda”. O poema todo é esta dança da nudez, que aqui tem sentidos idênticos aos do poema “sincero” de *Estados de Alma*: o compromisso com a verdade e a libertação das opressões sociais. No entanto, neste, o compromisso com a expressão, com a imaginação e com própria tradição poética é reafirmado com ainda mais potência. A figura de Salomé é representativa nesse aspecto. Sua presença no poema faz com que ele

esteja em sintonia com o espírito poético de seu tempo, a Modernidade, já que o mito bíblico foi mobilizado intensamente por artistas do século XIX e início do XX, seja na pintura, na literatura em prosa, na poesia, no drama ou na música. É o que afirma Andressa Cristina de Oliveira:

A figura de Salomé foi um dos mitos maiores na produção artística do fim do século XIX e uma fonte de inspiração constante para os pintores, poetas e músicos daquela época. Salomé, a divindade mais afortunada do eterno feminino, tornou-se uma figura central durante o simbolismo/decadentismo francês e para ela convergiram os sonhos e os fantasmas dos contemporâneos. Assim, o tema se tornou mito. Foram numerosas as retomadas e variações que celebraram a dançarina. Maurice Kraft, em 1912, chegou a contar em 2789 o número de obras consagradas a esse tema. Salomé, inegavelmente fascinou os espíritos da segunda metade daquele século e dos primeiros anos do século XX. Esse mito, constantemente revivido, seria o princípio da violência verbal e pictural que caracteriza, em 1900, todas as representações eróticas (OLIVEIRA, 2005, p.99).

Alguns desses artistas são Gustave Moreau (pintura), J.K Huysmans, Gustave Flaubert (prosa literária), Heinrich Heine, Mallarmé, Théodore de Banville, Jules Laforgue (poesia), Oscar Wilde (drama), Richard Strauss e Jules Massenet (música). A maioria deles fez alguma alteração na narrativa bíblica fundadora, mas quase sempre a utilizando para simbolizar o erotismo feminino como um dos aspectos do mal original, que seria essência da mulher, compreendida como fêmea fatal. Tal simbologia já está presente quando o mito surge nos evangelhos de Mateus, Marcos e Lucas: as personagens Herodíade, Herodes Antipas e Salomé fazem parte do desfecho da atuação de São João Batista, profeta que anunciava o nascimento de Cristo em suas pregações, além de denunciar a má conduta dos ricos.

É nesse contexto que Herodíade passa a odiá-lo, pois João Batista a teria acusado de adultério. Em um momento em que estavam reunidos Herodes, Herodíade e sua filha Salomé, após esta ter dançado sensualmente para o príncipe, ele promete dar a ela, como prêmio, o que desejasse. Então, instigada pela mãe, ela pede a cabeça de João Batista em uma bandeja. Herodes hesita em atender, mas como havia dado sua palavra, cumpre a promessa, pedindo aos seus soldados que executem o homem santo.

Tais versículos transmitem claramente uma mensagem, cuja fundação é também bíblica e inaugura as Sagradas Escrituras no livro de Gênesis: a mulher é a culpada pelo pecado, pela maldade do mundo. Note-se que a culpa passa pela sexualidade. Nessa perspectiva, Herodíade e Salomé são prolongamentos de Eva, pois ambas, uma pecadora, adúltera e a outra, sedutora, com sua dança lasciva, são

responsáveis pelo assassinato do santo, ou seja, do representante da virtude. Nem mesmo Herodes, embora tenha participado ativamente dessa morte, é responsabilizado de maneira tão veemente. Não nos esqueçamos de que o mesmo ocorre com Adão: ao que parece, a benevolência divina é maior para os homens.

O poema “Comigo Mesma” é moderno tanto por estar em diálogo temático com outros artistas da modernidade quanto por, a partir do tema em comum, rasurar a associação entre mulher, sensualidade e pecado, repercutida por esses mesmos artistas. Ao convocar a Musa para a dança poética, Salomé surge como um exemplo a ser seguido: “tal qual a Salomé da lenda/na forma nua” deve dançar a inspiração. Ao longo de todo o poema a nudez e a sensualidade são sugeridas, como demonstrarei, mas na última estrofe a voz lírica afasta Salomé de sua Musa.

Ao que parece, da dançarina bíblica o sujeito poético só se apropriou da sensualidade, já que esta foi separada da maldade, do assassinato, do pecado: a dança nua é vivificadora, “imortalização do Amor”. Não resulta em morte, como a de Salomé, chamada no texto de “lírica assassina”. Celebra-se, portanto, o corpo feminino, estranhamente livre da culpa, porque o palco sonhado é pagão, anterior à culpa cristã, cenário em que mal e bem não são considerados pecado e virtude, apenas aspectos da natureza humana.

Na primeira estrofe, a voz poética apresenta este cenário em que a Musa se movimenta: “templo pagão da Natureza”, onde a dançarina, também chamada de sacerdotisa audaz (epíteto que também se inclui na semântica do sagrado reinventado) rasga “os véus do sonho”, mesma expressão utilizada no poema analisado anteriormente, indicando a busca pela verdade na expressão. A lembrança do templo é uma tentativa de escape ao cristianismo e opera de forma dupla, o que é registrado pelos adjetivos que se associam a ele, “pagão” e “Natureza”, o primeiro, oposição explícita, complementado pelo segundo que, por sua vez, se opõe à ideia de cultura, no sentido freudiano, que encontra no cristianismo um aspecto dos recalques que lhe são inerentes.

A partir da segunda estrofe, os opostos começam a surgir. Essa dança/poesia é por amor à existência inteira, ela reitera. A Musa tem uma lira nas mãos, sua dança também é canto, poesia, e deve cantar a natureza humana e suas contradições: canta as “renúncias e querereres”, desfere “gargalhadas de gozo e lamentos de dor” e, quando pretende “recompôr no ritmo” as coisas vistas,

cheiradas, ouvidas e lembradas, é o registro da experiência que almeja. A terceira estrofe desdobra esse ideal estético. A anáfora “dize” que inicia os três primeiros versos confere a eles uma pulsação frenética, como se o olhar lírico quisesse apreender, numa mirada apenas, todo o encanto e todo o esplendor da existência para expressá-los de forma artística. O processo é doloroso, mas é capaz de dar alma, vida à arte.

A quarta estrofe continua explorando as antíteses, dessa vez fazendo referência à dinâmica poeta/poesia/público leitor. Como o poema anterior, este demonstra ser reposta aos discursos moralizantes de parte da recepção crítica.

A figura da poeta é metaforizada a partir de imagens de criaturas opostas, uma alada, a pomba, e outra reptiliana, a serpente. Sua poesia é o adejo (voo do pássaro) e o rastejo (do ofídio), versa sobre o alto, mas também sobre o rasteiro, sem que um se sobreponha ao outro moralmente. O ambiente é a sociedade, a crítica, formada por uma “contemplativa multidão”, esta também demasiado humana em seus contrastes: atira pedras ou flores na dançarina. Afinal, ela conclui: “de lisonjeiros e de malfeitores/ cheias as sendas da existência estão”. A quinta estrofe exalta a sinceridade, a própria e a do outro. É recomendado à Musa que seja pura e que sorria a todo ser sincero que surgir. O ideal da verdade em poesia (que já sabemos ser uma máscara) é expresso pelo adjetivo “espelhante” e pelo sintagma nominal “perfeita,/na verdade da tua imperfeição”.

A sexta estrofe iguala os opostos da tradição cristã. A Musa é divina e satânica ao mesmo tempo. Em seu interior bem e mal também estão em pé de igualdade: culminam da mesma forma, seduzem e tentam de maneira equivalente. O movimento desta dança-poesia, ou desta poesia-dança, seja ele ágil ou lento, deve ensinar ao mundo que as manifestações artísticas são matéria uma da outra. Na sétima estrofe, a dança-poesia é dedicada ao feminino, ao “gozo maternal da terra” que, segundo a voz lírica, foi quem fez única a Musa. Será este o “deus” que surge na última estrofe, para quem a dança é o “delicioso sacrifício” de expor a nudez do ser “puníceo” (avermelhado, púrpura) diante de seu altar sereno?

Pode ser que sim.

O poema, como se vê, exalta o corpo, a nudez, o gozo, a natureza. Nesse sentido se aproxima mais da positividade dionisíaca de Nietzsche, que da negatividade de Friedrich. No entanto, não nos enganemos: a voz lírica entoia cantos

de louvor em um templo pagão, dissocia a nudez e o desejo da negatividade do pecado e da culpa, mas é irremediavelmente atravessada pela Modernidade e por sua cultura em que está entranhada a moral ocidental. O fato de tanto este poema quanto o anterior serem respostas ao um discurso moralizante, já é um indício desta inexorabilidade. O lugar de enunciação é o da educação catequética, embora o poema vislumbre um cenário arcaico. Não nos esqueçamos de que o sujeito poético é cindido, multifacetado e que oscila entre a realidade crua e o sonho, entre a luz e a sombra, como o satélite personificado de “Falando a Lua”.

Esse jogo de afastamentos e distanciamentos também acontece na relação da lírica giliana com os escritores de seu tempo. Já mencionei o exemplo da desconstrução da Salomé “fêmea fatal” realizada neste poema. Outro exemplo é de aproximação. Como afirma OLIVEIRA (2005), no romance *À débours*, de Huysmans, o protagonista Jean des Ensseintes, decadente por excelência, compra quadros de Gustave Moreau, entre eles um de nome “Salomé”, para fugir da existência contemporânea. Uma pintura “mergulhada numa antigo sonho, capaz de arrebatá-lo em longos transportes”.

O mito de Salomé na poesia de Gilka Machado tem função semelhante. É a busca da evasão como crítica a uma sociedade problemática. No entanto, a evasão, paradoxalmente, é também uma forma de permanecer: não é alienação, mas proposta de renovação deste mundo. Este é o gesto fundamental desta lírica construída toda em primeira pessoa. É ele que se quer transmitir.

Este breve passeio pelas estrofes de “Comigo Mesma” me faz duvidar ainda mais da verdade que se quer transmitir: evasão para outro cenário, a metáfora da dança, da lira, a presença de uma personagem alegórica, ao mesmo tempo em harmonia e dissonância com a tradição cristã e poética, a meu ver são elementos suficientes para desconfiarmos desta voz. Se há uma verdade é a “verdade das máscaras”, como afirma Hamburger.

O livro publicado na sequência de *Mulher Nua* se chama *Meu Glorioso Pecado*. Uma discussão deste título na perspectiva que venho apresentando resultaria, por si só, em muitas páginas. Mas me limito a constatar que o oxímoro audaz que ele é, além de dialogar com o eu cindido moderno que se apresenta nesta lírica, dialoga também com os mesmos discursos moralistas que passaram a desqualificá-la. O jogo parecia interminável.

Chamo a atenção para um trecho do primeiro poema do volume que, aliás, já foi analisado no capítulo 2: “Quem é tu que me vens trajando a fantasia”. O texto menciona as máscaras literais que foliões utilizam no carnaval. Em meio à festa, o sujeito lírico troca olhares com alguém, a quem deseja enxergar através da fantasia: “e em vão te olho do rosto a máscara sombria,/ na ânsia de te sentir a verdade interior” (MACHADO, 1991. p.265).

Claro que não é sobre as personas de que venho tratando que esta voz poética fala. Mas, a meu ver, é válido o paralelo: qualquer tentativa de buscar a verdade da poesia, sua sinceridade, é vã. O poeta moderno, quando professa a fé na verdade da expressão, já está fingindo. Como se não bastasse a máscara, que por si só já é elemento de ocultação, o substantivo ainda vem acompanhado do adjetivo “sombria”, que o intensifica. O sujeito lírico, diante de tal mistério indaga: “quem és tu?”, para responder imediatamente: “Nada sei!” É assim que me coloco diante desta poética que, como lembrou Massaud Moisés, “finge que é dor a dor que deveras sentes”.

Em *Velha Poesia*, de 1965, quase que em surdina, a voz lírica confessa no poema “Retrato fiel”, que abre a antologia: “Não creias nos meus retratos,/nenhum deles me revela,/ai, não me julgues assim!” (MACHADO, 1991, p. 405). E ainda: “Os meus retratos são vários/ e neles não terás nunca/ o meu rosto de poesia”. O que se percebe é a reiteração da performance das máscaras. O sujeito empírico estaria, nestes versos, assumindo o jogo? Não é possível afirmar, já que a primeira pessoa ainda está se expressando pelo discurso da poesia.

Essas movimentações líricas me fazem refletir (em vão, talvez, pois não acredito ser possível obter uma resposta) sobre até que ponto Gilka Machado, sujeito empírico, foi enganada pelas próprias máscaras neste jogo dicotômico entre verdade e imaginação. Ou, dito de outra maneira: até que ponto o trabalho de auto-modelagem de sua imagem foi consciente ou inconsciente.

Aqui retomo aspectos de sua biografia, acrescentando outros, para pensar o movimento inverso: se venho falando até o momento sobre a influência da experiência no texto ficcional/poético, passo a discutir como o ficcional/poético adentra a biografia do sujeito empírico.

No capítulo 1 transcrevi trecho da apresentação de Eros Volúcia, filha de Gilka Machado, à antologia de 1991. Retomo-a aqui, aprofundando os comentários,

tanto do trecho transcrito quanto de outros. A meu ver, o texto busca delinear a imagem da poeta carioca aproximando-a da moderna concepção de gênio, acrescida do mito do artista incompreendido.

A apresentação inicia com dados biográficos, como data e local de nascimento e nomes de pai e mãe. Expande para informações sobre outros familiares, indicando a genialidade inata, já presente na sua ascendência: “Na sua família brilharam dois gênios: Francisco Moniz Barreto, o maior repentista da língua portuguesa e Francisco Pereira da Costa, o maior violinista de sua época, assim considerado na Europa e no Brasil” (VOLÚSIA, 1991, p.7-8). Note-se que além da singularidade, a descrição dos parentes artistas é colorida com superlativos “maior repentista” e “maior violinista”. A superlativação ainda aparece em outro trecho: “em 1933 a revista *O Malho* lançou **um grande** concurso para eleger a **maior** poetisa brasileira. Foram escolhidos duzentos intelectuais, dentre os **mais credenciados** da época. O voto era nominal. Gilka venceu por **grande maioria**, sendo então **aclamada a maior poetisa do Brasil**” (p.8).

Eros Volúcia ainda lembra que a mãe declinou do convite à candidatura para a primeira vaga da Academia Brasileira de Letras destinada às mulheres e não se esquece de registrar como foi o início de sua carreira, indicando um talento inato, próprio dos gênios: fazia versos já nos trabalhos escolares, venceu, aos treze anos, um concurso de poemas do jornal *A Imprensa*, que teria disponibilizado prêmios para o 1º, 2º e 3º lugares (segundo Eros, ela “ganhou *todos os três*”), provocou a desconfiança dos redatores do jornal quando foi, com uma tia, buscar as premiações. Afinal, como uma criança poderia ter redigido versos tão eróticos?

Como expus no capítulo 1, a superlativação não se limita ao campo gramatical, com os usos pronominais e nominais apontados. Ela também está no nível do conteúdo, pois há uma diferença, para mais, entre o narrado por Eros Volúcia no que diz respeito ao concurso e o que realmente ocorreu.

Retomo, de forma resumida, o que já foi exposto: O periódico ofereceu apenas dois prêmios para poesia. Ao final, decidiu dar dois segundos lugares. Gilka ficou com o primeiro lugar e com um dos segundos lugares. O outro foi para outra candidata. Os poemas não foram exatamente aqueles que Eros Volúcia nomeia, ou seja, “Falando à Lua” venceu, ao lado de “Beijo”. Os poemas “Rosa” e “Sândalo” sequer concorreram, ao contrário do que ela diz. E o que considero o mais

importante: *a poeta não tinha 13 anos quando ganhou este concurso, que aconteceu em 1911*. Contava 18 anos, já estava casada, já era mãe (Helios, seu primeiro filho nasceu em dezembro de 1910) e já participava ativamente do Partido Republicano Feminino.

De onde surge então esta trajetória ficcionalizada, que até hoje, na quase totalidade dos artigos acadêmicos sobre Gilka Machado, é repercutida? Digo quase totalidade, porque de todos os textos que percorri, o único que, em parte, apresenta informação de acordo com a fonte, é um artigo de Sylvia Paixão, que aborda as relações da poeta carioca com a esfera pública (1995).

Digo em parte, porque, apesar de registrar corretamente os nomes dos poemas vencedores e a quantidade exata de prêmios oferecidos, Paixão ainda repercute, com uma leve alteração, a lenda sobre a idade da poeta quando venceu: ela teria 14 anos na ocasião. Embora diferente do texto de Eros Volússia, permanece a imagem da criança, poeta precoce, que escreveu versos eróticos, com os quais ganhou um concurso, deixando a equipe organizadora estupefata.

Até mesmo na mais recente antologia, de 2017, publicada pelo Selo Demônio Negro, a lenda persiste. Maria Lúcia Dal Farra, na apresentação do volume escreve:

Tratava-se agora da sua estreia, mas tempos antes, quando contava 14 anos, Gilka obtivera (precocemente e de uma só vez) os três primeiros lugares num concurso de poesia do jornal *A Imprensa*, dirigido por José do Patrocínio Filho. Ficara com o primeiro lugar, e também com o segundo e o terceiro, valendo-se para estes de pseudônimos que lhe garantiram a inscrição simultânea (DAL FARRA, 2017, p.18).

Em nota, ela esclarece como obteve essas informações: baseou-se em um testemunho de Ana Maria Muricy, irmã do crítico Andrade Muricy, amiga de Gilka. Dal Farra escreve que teve acesso a este testemunho a partir do texto de Sylvia Paixão lembrado há pouco. No entanto, percebe-se que ela aproveitou apenas a informação sobre a idade. Parece ter optado por manter a narrativa ficcionalizada sobre os três primeiros lugares do concurso, já que, no texto de Sylvia Paixão, as informações estão bem próximas uma da outra, o que me faz supor que esta última (os nomes corretos dos poemas e a quantidade de prêmios) não teria lhe passado despercebida. Segue o trecho que foi fonte para Dal Farra:

Além disso, já vencera o 1º e o 2º lugar do concurso literário feminino instituído por *A Imprensa*, com os poemas “Beijo” e “Falando à Lua”, mais tarde publicados em *Cristais Partidos* (1915). Segundo o depoimento de Ana Maria Muricy, amiga de Gilka e irmã do crítico Andrade Muricy, “seus versos eram muito fortes, a Gilka dizia com intensidade o que sentia. O concurso que ela ganhou o prêmio, ela tinha apenas 14 anos. Foi difundido

o prêmio nos jornais. A Terezinha, mãe da Gilka e ela, foram lá na comissão. Eles olharam, não podiam crer quando aquela menina disse fui eu que ganhei o prêmio. Ai aqueles senhores de pince-nez estranharam. E o entusiasmo passou à desconfiança. Como uma criança ia fazer versos eróticos? Se não me engano, era um em que ela dizia "sinto pelos no vento" (DAL FARRA, 2017,p.19).

Note-se como o mito vai sofrendo alterações: parti da apresentação de Eros Volússia à antologia de 1991, com seus superlativos e instauração do mito da criança poeta; passei para o texto de Dal Farra que, ao apresentar a antologia de 2017, se baseia em texto de Silvia Paixão que, por sua vez, recolhe parte dos dados biográficos apresentados do depoimento oral de Ana Maria Muricy. Dal Farra despreza a informação verdadeira sobre os títulos dos poemas e organização do concurso (teria Silvia Paixão a obtido direto da fonte? Se sim, porque não atentou para o ano de publicação do periódico que promoveu a competição poética e optou por manter a informação sobre os 14 anos como certa?).

Entre as versões há outras diferenças: na de Eros Volússia, uma tia acompanha Gilka até a redação do jornal para receber a premiação, na de Ana Maria Muricy (reproduzida por Silvia Paixão e Maria Lúcia Dal Farra), quem desempenha este papel é a mãe da poeta, Thereza Costa. Quanto aos poemas, na versão de Eros, os vencedores foram "*Sândalo*", "*Rosa*" e "*Falando à Lua*". Na de Sylvia Paixão, que é a verdadeira, "*Beijo*" e "*Falando à Lua*". Já Ana Maria Muricy supõe que tenha sido o poema "*Cio*".

Retorno ao questionamento: de onde surge então esta trajetória ficcionalizada, que até hoje, na quase totalidade dos artigos acadêmicos sobre Gilka Machado, é repercutida? Pode ser que tenha surgido das próprias narrativas sobre si, em um processo de automodelamento de sua imagem, que mesclou autobiografia e uma construção ficcional, amparada no mito do gênio incompreendido.

Para demonstrar isso, comentarei alguns textos em que ela fala de si, fora do texto poético, já que até agora comentei depoimentos de outros. Mas antes abro parênteses para registrar que discutir o jogo de máscaras na poesia de Gilka Machado e suas performances, afirmar que ela ficcionaliza o biográfico e desdobra o real do sujeito empírico na ficcionalização lírica, não é de forma nenhuma negligenciar o fato comprovado de que ela foi, na vida real, silenciada pela crítica.

Figura 21- Falando à Lua, primeiro lugar do Concurso Literário Para Moças, da *Imprensa*, em 1911.

A IMPRENSA - Domingo, 22 de Outubro de 1911

PAGINA FEMININA * *Leitura para senhoras, modas,*

O CONCURSO LITERARIO

D' "A IMPRENSA"

ENTRE MOÇAS

A semana elegante

Paris, 21 de setembro

Mothers nos praga e cantos, entre as do castro refinadamente combinado de... (transcrição de texto da página)

MEMORIAS

DIGNAS DE MEMORIA

Autobiographia de Mucio Teixeira

CAPITULO PRIMEIRO

"FALANDO A LUA"

(1.º PRÊMIO DE PROSA)

Uma casa a escuridão, e sobre a parede... (transcrição de texto do conto)

CILHA DA COSTA

(2.º PRÊMIO DE PROSA)

Publicação, hoje, de dois trabalhos per-... (transcrição de texto do conto)

MEMORIAS

DIGNAS DE MEMORIA

Autobiographia de Mucio Teixeira

CAPITULO PRIMEIRO

"FALANDO A LUA"

(1.º PRÊMIO DE PROSA)

Uma casa a escuridão, e sobre a parede... (transcrição de texto do conto)

CILHA DA COSTA

(2.º PRÊMIO DE PROSA)

Publicação, hoje, de dois trabalhos per-... (transcrição de texto do conto)

Fonte: *A Imprensa*. Ano VIII, nº 1400. Rio de Janeiro, 22 de Outubro de 1911, p.5.

Como já discuti no capítulo 2, seu primeiro livro, *Cristais Partidos*, polarizou a crítica: aqueles que a elogiavam se dividiam entre os que tentavam separar a mulher da obra (por isso ainda estavam aprisionados a uma visão misógina dos papéis femininos na sociedade) e os que reconheciam o valor de tal lírica. E eram muitos. Os que maldiziam o faziam a partir de uma ótica moral e religiosa. Se compararmos críticas moralistas (fococas) com as sérias, publicadas nos jornais da época, veremos que estas últimas superam as primeiras em número.

Cristais Partidos foi um sucesso absoluto. A meu ver é importante deixar isso registrado, pois boa parte da crítica atual costuma dar foco aos comentários depreciativos, o que acaba por sugerir que estes foram unanimidade. Não foram.

Gilka Machado era mais amada que odiada. No entanto, os comentários moralistas eram tão carregados de maledicência, que a atingiram violentamente.

Figura 22: “Beijo”, segundo lugar do Concurso Literário Para Moças da Imprensa em 1911.



Fonte: A Imprensa. Ano VIII, nº1402. Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1911, p.4.

Quando abordo a presença das máscaras em sua poética e em sua autobiografia, apenas demonstro como se atravessam, na modernidade de sua expressão, a experiência e a criação literária: no caso de Gilka, aos ataques sofridos na experiência ela respondeu com a performance criativa. Foi, de fato, silenciada e, como ninguém, soube performar este silenciamento, representando, com sua arte, todas as escritoras silenciadas que a antecederam e também as que viriam depois dela. É o que, com outras palavras, escreve Nádia Battella Gotlib:

(Gilka) admite 'sinceridade' e a coragem de "confessar certas inclinações que, em geral, as poetisas escondem", como, por exemplo, a sensualidade exaltada. Portanto observamos que nessa linhagem crítica, predomina uma preocupação de ordem existencial e metafísica-entre ser ou não ser, diretamente ligada à questão moral-entre poder e não poder. Se se é a favor, defende-se a artista que finge aquilo que, no fundo, a pessoa mulher não é. Se se é contra, defende-se a concomitância dos papéis: a artista diz o que a mulher experimenta. No caso de Gilka Machado, me parece que é esta última a hipótese mais acertada. Sem afastar a hipótese do fingimento poético, o que seu projeto de poesia traz é, exatamente, essa possibilidade de concomitância como legítima representação de uma intimidade até então reprimida (1995, p.28).

A máscara da sinceridade giliana na poesia transmitiu um gesto (Hamburger, (2007) de interesse universal: a representação desta intimidade feminina, até então reprimida. E o atravessamento do ficcional em sua biografia transmite outro, que é desdobramento do primeiro: uma vez que a voz poética ousou representar esta intimidade, o que a espera? O silenciamento. Logo, é esta performance da poeta silenciada, gênio incompreendido, que é (auto) modelada para a posteridade.

Apresentei até agora depoimentos de terceiros sobre a vida e obra de Gilka Machado. Mas o que ela disse de si mesma, fora da poesia? Começo pelo texto de apresentação das *Poesias Completas* de 1978, quando ela estava fora da cena poética há décadas e perto do fim da vida.

O texto inicia assim: “Um contrato me obriga a citar os acontecimentos mais importantes da minha vida sem importância”. Na sequência, frases que foram parafraseadas, quase na íntegra, por Eros Volúcia na apresentação da edição de 1991. O que Eros fez, na verdade, foi trocar a primeira pessoa pela terceira e reduzir o texto da mãe, deixando-o mais enxuto. Como exemplo, cotejo trechos dos primeiros parágrafos de ambos. No texto de Gilka se lê: “Nasci no dia 12 de março de 1893, no bairro do Estácio de Sá, numa rua chamada Colina”. No de Eros: “Gilka Machado nasceu no dia 12 de março de 1893, no bairro Estácio, Rio de Janeiro, numa rua chamada Colina. No de Gilka: “Na família materna brilharam dois gênios: Francisco Moniz Barreto, o maior poeta repentista da língua portuguesa, e Francisco Pereira da Costa, o maior violonista de sua época, assim considerado na Europa e no Brasil. Das famílias Moniz Barreto e Pereira Costa muitos foram os cartazes artísticos, todos porém, nublados pela pobreza”. Em Eros: “Na sua família brilharam dois gênios: Francisco Moniz Barreto, o maior repentista da língua portuguesa Francisco Pereira da Costa, o maior violinista de sua época, assim considerado na Europa e no Brasil”

Note-se que os superlativos aparecem originalmente no discurso de Gilka, que será, posteriormente, reproduzido pela filha. Destaco o dado sobre a pobreza, que ela reitera ao longo de sua autoapresentação, mas que foi suprimido na narrativa de Eros. Aqui são registradas também outras informações, que sempre são lembradas em comentários de sua poesia, pelo menos desde a década de 1990: detalhes sobre o concurso do jornal *A Imprensa*, o casamento com Rodolfo Machado, a viuvez precoce e as dificuldades que a levaram a trabalhar como

diarista na Central do Brasil, a abertura de negócio próprio (uma pensão), o concurso da revista *O Malho* que a elegeu a maior poetisa do Brasil, problemas de saúde que a debilitaram e a morte do filho.

Sobre a vitória no concurso do Jornal *A Imprensa*, ela não diz com exatidão qual era a idade que tinha. Apenas sugere que era muito jovem e afirma que foi injustiçada, pois apenas queria expressar a verdade da experiência, com sinceridade, mas foi incompreendida pela crítica:

Estreei nas letras vencendo um concurso literário num jornal, *A Imprensa*, dirigida por José do Patrocínio Filho. Logo depois, um crítico famoso escrevia que aqueles poemas deveriam ter sido elaborados por uma matrona imoral. Quase criança, comunicativa, indiscreta e falaz, saindo de mim mesma, contando meus prazeres e tristezas, expondo meus defeitos e qualidades, eu pensava apenas em dar novas impressões à poesia. Aquela primeira crítica (por que negar), surpreendeu-me, machucou-me e manchou meu destino. (MACHADO, 2017, p.14).

Como já expus, essas informações foram ficcionalizadas. Além disso procurei, exaustivamente, a crítica maledicente de Afrânio Peixoto, mas sem sucesso. Nem mesmo acessando os artigos acadêmicos e de websites que repercutem a “informação falsa” de que o concurso teria sido em 1907, quando Gilka Machado tinha 14 anos, pude encontrar, pois o comentário infeliz do crítico não está referenciado.

Obviamente, isso não equivale a dizer que essa primeira crítica, que teria manchado o destino da escritora, é também uma “informação falsa”. Além do que, mesmo se fosse, existem registros de críticos menores, com igual teor, o que foi suficiente para provocar na poeta os sentimentos que ela expõe no texto autobiográfico. Mas retomo à lenda da criança escritora: Gilka não revela a idade da conquista do prêmio, como Eros Volúcia fez mais tarde (e daí por diante todos que escreveram sobre seus versos), mas afirma que era quase criança, ou seja, adolescente. Terá Eros Volúcia acrescentado uma idade precisa à informação vaga do depoimento da mãe? Vale lembrar que ela repetiu esse dado até o fim da vida. Em entrevista concedida a Soraia Maria da Silva, no ano 2000, quando inquirida sobre Gilka, diz que ela tinha sido uma mãe admirável e uma poeta extraordinária. E ratifica: “Ela me faz muita falta, ela era tudo para mim. Aos 14 anos ela já fazia versos, ganhava prêmio de poesia” (SILVA, 2007, p.239).

Tenho uma hipótese sobre essa reinvenção de si: penso que embora não tenha especificado, nesta autoapresentação, que idade tinha quando recebeu os

referidos prêmios, ela o tenha feito oralmente quando narrava, para outros, sua trajetória. A história não seria necessariamente uma farsa, mas a junção de duas narrativas: justamente em 1907, quando realmente tinha 14 anos, recebeu uma menção honrosa (foram doze menções, ao todo) em um concurso de contos infantis, promovido pela *Gazeta de Notícias*. No entanto, o texto, chamado “O Poeta e a Dor”, já comentado no capítulo 1, nada tem de erótico.

Penso que no processo de modelamento de sua imagem de escritora, ela se valeu dos dois episódios, rompendo os limites entre um e outro e, por isso, alterando algumas informações. Ou, dito de outra forma, a menção honrosa conquistada aos 14 anos “foi parar” na história de 4 anos depois, no roteiro do concurso do jornal *A Imprensa*. Ou, vice-versa: a autoria de poemas eróticos da mulher de 18 invadiu a narrativa sobre a menção honrosa de 4 anos antes e a autora “passou a ser” a adolescente da lenda.

É só uma hipótese que me parece plausível. Quanto à quantidade de prêmios recebidos e aos poemas vencedores (dados que também foram alterados, como já demonstrei), me parece algo da ordem da narrativa oral: não há um ditado que diz que quem conta um conto aumenta um ponto?

Como já adiantei, me parece que o modelamento de sua autoimagem, (de que a reiteração do mito da criança poeta, oriunda de uma família de virtuosos, cujo talento a pobreza não conseguiu solapar é sintoma), seja a manifestação de mais uma máscara, ou seja, da persona do gênio incompreendido.

O conceito de gênio que chegou até nós é uma invenção moderna. Fernando M.F Silva (2016) esclarece que o termo tinha significação diferente da que tem hoje até, pelo menos, o fim do século XVI. Segundo ele, as palavras de origem foram *gen*, do grego, significando “gerar” e seu correspondente latino *gigno* (criar espontâneo e próprio, ser pai de). A partir delas outras duas surgem, com o passar do tempo: *genius* (espírito protetor, anjo ou demônio que nasce com o homem e morre com ele) e *ingenium* (talento inato, dom natural, que não pode ser aprendido, para criar o que os outros não são capazes).

Na sequência, o estudioso faz um mapeamento de como o significado da primeira evolui para o da segunda, no decorrer de dois séculos (do XVI ao XVIII), a ponto de uma substituir a outra: “Seria o século XVII, pois o ponto de viragem, não só porque aí se dá a importante transição entre *genius* e *ingenium*, mas porque o

termo adquire uma nova vida muito para além de sua anterior” (p.682). Para ele, na língua alemã, *ingenium* se consolida no lugar de *genium*, com significado ainda mais amplo do que em outros países europeus, pois, se nestes o termo se refere a dom inato, em alemão é mais que dom, é uma faculdade humana de “veicular inauditas cognições, adquiridas mediante a singularidade do sentimento por este propiciado” (p.686).

Conforme Silva, o responsável por esse conceito moderno de gênio foi o filósofo Immanuel Kant, segundo o qual a genialidade possui alguns traços fundamentais: a desproporção inata, que é convertida em busca por proporção; é inimitável e por isso mesmo merece ser imitada; e não obedece às regras, pois é única, original, logo, cria regras novas, transformando-se em modelo.⁵⁷

De acordo com esta concepção, o gênio tem “a marca do estranhamento” e, ao buscar uma proporção para compensar sua anomalia inata, ainda precisa “preservar algo de seu carácter desproporcional”. Embora os gênios modernos costumem receber reconhecimento, mesmo que póstumo, é natural que sejam recebidos com incompreensão, uma vez que são corpos estranhos que veiculam o inaudito. O gênio é criatura singular, nos ensina a Modernidade.

A reinvenção autobiográfica de Gilka Machado orienta-nos para essa imagem de corpo estranho, anômalo e original. Modernamente, ela faz da sua experiência de

⁵⁷ “O génio está fundado sobre a desproporção, como um aborto em que alguns membros estão mal estruturados, mas que de resto tem membros saudáveis. E o desproporcional, é sabido, não pode nem deve ser imitado. Mas – diz-se – há outro modo de ver o génio, e apesar dessa anomalia, que é pressentível nos poucos membros mal-proporcionados que sempre conferem à genialidade uma marca de estranhamento, outros membros há, diz Kant, que são saudáveis – e a sua percepção, talvez juntamente com a dos membros desproporcionais, pode mostrar-nos o génio sob uma luz deveras singular, segundo a qual, ao surgir, o génio busca uma nova proporção – se não para si, que sempre tem de preservar algo do seu carácter desproporcional, pelo menos para a sua criação. Assim, dir-se-ia, há algo no génio que, tendo nascido do erróneo, talvez nem por isso tenda para o erróneo, antes tende para a sua correção, e não apenas para uma correção, mas para uma perfeição inusitada, difícil de pressentir em algo que nascera tão enviesado e torto. Ora, justamente esses membros saudáveis do génio, que são até a maioria, dão lugar a uma outra possível visão do génio: uma visão positiva (enquanto *ingenium*) segundo a qual, tendo nascido da desproporção, o génio tende pela sua inventividade para a proporção; tendo nascido inimitável, ele merece porém ser imitado! E o que não pode ser imitado, mas justamente nele merece ser imitado, é o que faz dele *ingenium*: uma transgressão das regras que se afigura ao espectador como algo diferente, que justamente é invenção e inovação – e que ao inovar, como que espontaneamente faz esquecer o carácter meramente negativo do génio, segundo o qual ele é inimitável por nascer de uma desproporção, e causa no espectador não o desprazer de saber no génio uma singularidade monstruosa, mas sim o prazer estético de nele ver a possibilidade de abandonar as regras estipuladas; numa palavra, a certeza de o saber antes um novo modelo [*Muster*], algo que, embora inimitável, merece porém ser imitado e causa prazer. E, portanto, dir-se-ia, se negativamente o *ingenium* é original e inimitável, positivamente visto, porém, e justamente porque “O génio é uma liberdade sem orientação e coerção de regras”, e porque ele é “princípio da novidade das regras, pois, dir-se-ia, ele dá novas regras, e, por conseguinte não segue a orientação das antigas regras”, o génio é modelo. São estes, pois, reitero, os principais traços do génio em Kant: traços em torno dos quais Kant constrói uma imagem primordial de génio, e que no fundo muito ligam o seu conceito de génio ao que vimos surgir na Europa no século XVII” (SILVA, 2016, p.689-690).

escritora incompreendida e silenciada a performance de todas as genialidades femininas amordaçadas.

Ainda há outro texto de cunho autobiográfico que cito para enriquecer esta discussão. Trata-se da resposta dada à equipe da revista o *Brasil Feminino*, no contexto das homenagens pela vitória no concurso “A maior poetisa do Brasil”, organizado pelo periódico *O Malho*.

Quando ela venceu a competição, já estava afastada da cena literária há algum tempo. Corria o ano de 1933. Teria se recolhido, conforme sua própria narrativa, devido à perversidade do meio que havia lhe direcionado tantas injúrias. Apesar disso, a vitória foi bastante festejada pelos jornais da época e por intelectuais e críticos que sabiam de seu valor. No entanto, na data da premiação (organizada pelas revistas *O Malho* e *Brasil Feminino*), ocasião em que receberia uma medalha e uma coroa, ambas de ouro, ela não compareceu.

Mas se justificou, enviando carta aberta à redação do *Brasil Feminino*, cujo conteúdo, a meu ver, é também performático. O texto começa assim:

Eu só posso atribuir os acontecimentos relativos à minha pessoa, nestes últimos meses, a um milagre do Amor. Do Amor a cujo culto fiz do meu corpo e de minha alma uma oferenda quotidiana; do Amor em cujo holocausto queimei, uma a uma, dia a dia, minhas aspirações de bem estar e de glória do Amor, por cujo amor vibrará a última pulsação do meu sangue e a última estrofe do meu estro (MACHADO, 1933, p.3).

A carga dramática deste início já diz muito. Note-se que Gilka Machado modela sua imagem a partir da semântica do sacrifício (que já tinha aparecido no poema “Comigo Mesma”): ela vê a si mesma como mártir que deu a própria vida, na sua totalidade (corpo e alma), em oferenda ao sacerdócio da poesia (em “Comigo Mesma” ela se refere à musa como “sacerdotisa”). Pelo ofício sagrado, ela afirma ter queimado as próprias aspirações, em holocausto.

O tom é de surpresa, como se dissesse “mas por que venci depois de ter sido tão violentada”? E é de desabafo também, como se tivesse chegado o momento, finalmente, em que pudesse compartilhar a dor guardada por anos. Ela prossegue dizendo que versejou como um pássaro, de deslumbramento, de entusiasmo, de amargura “na solidão e no silêncio em que floresceram e frutificaram minha infância e minha juventude, versejei alto, em plena natureza, confundindo minha voz com a dos ventos” (MACHADO, 1933, p.3).

Figura 23: Gilka vendo a apuração final do Concurso Maior Poetisa do Brasil



Fonte: Revista *Suburbana*. Ano 1, nº7. Rio de Janeiro, agosto de 1933, p.14

Figura 24: Gilka na redação de *Brasil Feminino*.



Fonte: *O Malho*. Ano XXXIII, nº 1580. Rio de Janeiro, 1º de abril de 1933, p.13.

Em seguida afirma que se embriagou no próprio canto e que sua vaidade a fez pensar que "a humanidade acudia ao apelo afetivo de meus braços, ávidos por enlaçá-la!" (p.3). Continua. Lembra que a humanidade a ouviu, mas respondeu atirando pedras. E, se sentindo acuada, se isolou em "forçado retiro". Nesse outro trecho ela retoma questão da pobreza, já mencionada :

Como poderia agora merecer as homenagens de uma coletividade tão ilustre como a que V. pretendeu reunir em torno da minha figura, eu a mais atacada, a mais retraída, a mais pobre, a mais plebeia das poetisas

contemporâneas, a que nunca teve o convívio dos notáveis, nas artes, nas ciências, na aristocracia da inteligência, do sangue e do capital, a que nunca cortejou o jornalismo propagador de notoriedades, a que preferiu - a adaptar o eu estranho à hipocrisia social- a solidão alucinante, o desejo incomensurável de um lindo sonho confraternizador?! (p.13).

Como se vê, está delineada a figura do gênio incompreendido: uma criança de treze anos/quatorze anos escreve versos eróticos e com eles ganha os três primeiros lugares de um concurso. A menina é pobre, mas foi criada em uma família de gênios. Seus poemas eróticos causam desconfiança nos organizadores do concurso. Um crítico famoso faz um comentário maldoso em relação aos poemas e isso marca para sempre a trajetória da menina. Anos mais tarde, ela lança seu primeiro livro. A crítica atira pedras. Os demais livros insistem no erotismo sincero, para o qual a sociedade não estava preparada e alguns poemas são respostas à hipocrisia geral. Saturada dos hipócritas, a poeta se isola da cena literária. Mais tarde ganha um prêmio que a consagra. Mas ela se recusa a ir recebê-lo. Escreve uma carta aberta aos que iriam lhe prestar homenagens, justificando a recusa.

Já sabemos que essa trajetória está atravessada pelo ficcional: se o gênio nasce de uma desproporção, aqui temos um exemplo. Qual criança de treze anos escreve poemas que parecem ter sido redigidos por adultos e ainda vence um concurso com três deles? Uma criança singular, especial, desproporcional. Seu dom é natural, como é comum acontecer com os gênios: ela não aprendeu com ninguém suas habilidades e o que realizou, buscando a proporção que falta à sua existência, é original, inimitável.

Alguns críticos diziam isso de Gilka Machado: que era incomparável, que era poeta sem precedentes. Outros diziam que havia quem tentasse imitá-la, mas em vão. Merecia ser imitada, mas era inimitável, como o gênio de Kant.

Quanto ao sentimento de incompreensão, fica nítido nesta carta à revista *Brasil Feminino*. A poeta explicita sua mágoa: apenas quis compartilhar com a humanidade a beleza singular que seus olhos viam, mas, segundo ela, o mundo havia tão cedo “estrangulado a infância de alma que havia nela”. O mundo não estava preparado. De fato, não estava. E não é sem ironia que ela marca sua diferença em relação aos demais, sua desproporção (que é positiva no universo do mito do gênio moderno), inclusive em relação àqueles que lhe homenageariam. Enfim, por que pessoas tão ilustres agora se voltavam para ela, a mais pobre, a mais atacada, a mais plebeia, (novamente os superlativos) a que não se vendeu às

hipocrisias sociais, preferindo o isolamento? A carta, a meu ver, é um recado: Gilka não daria mais pérolas aos porcos. Por se sentir desproporcional, singular e incompreendida, não se misturaria ao comum. Por isso não iria à solenidade para receber o prêmio.

Figura 25: Chamada para a premiação de Gilka Machado



Fonte: O Malho. Ano XXXIII, nº1585. Rio de Janeiro, 6 de maio de 1933, p.16.

Figura 26: Apuração final do Concurso



Fonte: O Malho. Ano XXXIII nº 1578, Rio de Janeiro, 18 de março de 1933, p.16.

Assim como recusou um prefácio de Olavo Bilac. Assim como se recusou à candidatura à primeira vaga para mulheres da Academia Brasileira de Letras. Assim como se isolou nos anos seguintes, a ponto de se recusar a falar com a imprensa. Gilka Machado é o “Rimbaud na Abssínia” da poesia brasileira. É um exemplo

interessante de como, na modernidade, os sujeitos empírico e lírico perdem seus contornos no jogo de máscaras, nas performances que modelam autoimagens e as projetam tanto no texto poético, que se diz autobiográfico, quanto no biográfico, reinventado pelos atravessamentos mito-poéticos, com a intenção de transmitir gestos.

Na edição de 20 de janeiro de 1945 da *Revista da Semana*, foi publicada uma matéria chamada “A casa das três artistas”. O jornalista visitou a residência onde moravam Thereza Costa, Gilka Machado e Eros Volúcia. A intenção era entrevistar as três. No entanto, apenas avó e neta apareceram. O texto dá a entender que Gilka ficara em seu quarto e não falaria com a imprensa. Eros justifica a ausência da mãe: depois de narrar toda a sua trajetória, da maneira como chegou até nós, afirma que pseudo-intelectuais, endinheirados que se consideravam a elite cultural do país, influenciavam as edições e a crítica, o que foi gerando um silenciamento em torno da poeta. Seu último livro, *Sublimação*, foi recebido com total desprezo. A matéria conclui assim a sessão destinada a Gilka Machado:

Foram estes os motivos que levaram a princesa das poetisas brasileiras a trancar-se dentro de casa com seus sentimentos e sua arte. Nunca mais Gilka Machado levou a público um poema, nunca mais concedeu uma entrevista à imprensa. (A SEMANA, 1945)

Ao longo da reportagem há várias fotografias de Eros e Thereza dentro de casa, certamente tiradas no dia da entrevista. Uma delas chama a atenção: as duas seguram um porta-retratos com uma foto de Gilka Machado jovem: a pessoa empírica está ausente da cena, mas presentificada pela representação. A meu ver, uma metáfora perfeita da dialética de ocultar-se e mostrar-se, cuja síntese é a verdade das máscaras.

Figura 27: Mãe e filha de Gilka Machado seguram sua fotografia



3.2 A face amarga de Eros

Além das vozes que encenam a sinceridade poética e a dor do gênio incompreendido, estas circunscritas na relação poeta e poesia, vida e arte, há também aquelas em que não é necessariamente esta relação que está em jogo.

Falo do ponto de vista dos “eus” poéticos, que às vezes variam de um poema para outro. “Aguardam-te em meu ser mulheres várias”, uma dessas vozes canta. Nos capítulos anteriores, algumas já se apresentaram: nos poemas “Símbolos” e “Esfolhada”, por exemplo, em que, apesar dos conteúdos desenharem um quadro em que está representado algum aspecto da dominação masculina, estas vozes parecem se lamentar na inércia. No primeiro, há uma queixa da brutalidade masculina e da solidão da mulher que se expressa. No entanto, no momento da enunciação sugere-se que ela permanece ao lado do homem, diante do mar, tendo essas reflexões. No segundo, a voz constata: as mulheres têm destino semelhante ao das árvores, precisam se sacrificar pela existência dos filhos. O tom é de tristeza e lamúria, mas não de revolta como em, por exemplo, “Ser mulher” e “Ânsia de Azul”. É outra também a perspectiva de “Quem és tu”, em que o único signo que pudesse indicar repressão, a palavra “pudor”, se perde no diálogo com o desconhecido e desejado mascarado com quem se celebra a festiva união dos corpos na “paixão de um dia”.

Dentre esses pontos de vista, todos *em* feminino, há um recorrente: aquele que festeja o amor pagão, mas é atravessado, explicitamente ou não, pela culpa cristã, herança moral da modernidade. São exemplos já comentados o poema de estreia “Beijo”, (canto escandaloso de louvor a Cupido, “na festa pagã do luxuriante gozo”) e “Comigo Mesma”, em quem a sacerdotisa/poeta se sacrifica por um “deus que a domina, em um “templo pagão”, mas no mesmo contexto, parece estar se defendendo de acusações da sociedade moralista.

No primeiro capítulo, discorri sobre alguns ecos da poesia de Safo na lírica gilcikiana, trazendo para a discussão algumas contribuições de Anne Carson sobre possíveis sentidos da experiência erótica da poetisa de Lesbos. Como observei, não foram poucos leitores de Gilka Machado que enxergaram “a sua musa”, como uma evocação musical das fantasias líricas de Safo. Portanto, creio ser enriquecedor aprofundar considerações importantes da ensaísta, relacionando-as com os pontos de contato entre as duas poetisas. Uma delas se refere à triangulação

amorosa, ou seus sinônimos “distância” e “obstáculo” que, a meu ver, se manifesta através desta persona poética dividida entre a vivência plena do desejo, representada pelos símbolos do universo pagão, e a culpa cristã, marca do tempo de onde essa voz se expressa.

Anne Carson, ao dissertar sobre as ambivalências do desejo, afirma que foi Safo, no conhecido fragmento 130⁵⁸, a primeira a chamar Eros de agridoce. Segundo ela, Eros aparece a Safo imediatamente como uma experiência de prazer e dor. Não se trata, no caso, da habitual cronologia da maioria dos casos de amor, em que o prazer inicial evolui para a amargura do fim. Não é sobre histórias de amor com finais infelizes: “Ela não está registrando a história de um caso de amor, mas o instante do desejo, um momento cambaleia sob a pressão de Eros, o estado mental se divide. Uma simultaneidade de dor e prazer está em questão” (CARSON, 2016, p.21. Tradução minha).

Anne Carson ainda informa que esse aspecto de Eros foi posteriormente desenvolvido por outros poetas líricos, sendo representado sempre por oximoros, tais como “mel amargo”, “ferida doce”. Anacreonte, por exemplo, enfatizou a face amarga do desejo ao dizer que Eros “abate com um martelo e joga em uma vala de inverno”. E é de Sófocles as imagens do “fogo doce” e da “pedra de gelo derretendo nas mãos quentes” (CARSON, 2016, p.23-24. Tradução minha).

E tem sido assim desde que se faz poesia lírica no ocidente: a diferença entre a negatividade do sentimento entre os gregos e entre os modernos é que para estes últimos é valor estético, enquanto para aqueles⁵⁹ era desmedida, patologia, desequilíbrio. Entre os modernos, por exemplo, um dos textos que fundam o Romantismo e, portanto, a Modernidade, é o romance de Goethe, *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. E, Gilka Machado, não nos esqueçamos, em seus escritos de juventude tal valor é representado como ideia estética no conto “O Poeta e a Dor”.

Mas há um elemento que permanece o mesmo, tanto no sentimento do desejo experimentado pelos poetas líricos gregos, quanto pelos poetas modernos: o desejo só pode ser pelo que falta. Seu caráter agridoce consiste nisso: na simultaneidade de sentimentos contrários que a distância, a falta, ou obstáculo que

⁵⁸ “Eis que Amor solta-membro estremece-me, agridoce, intratável, reptílico” (FLORES, 2017).

⁵⁹ A temperança nos assuntos do amor era uma visão de mundo predominante, que não quer dizer que era a única. A própria Carson, no livro citado, lembra das críticas de Sócrates contra a defesa da temperança nos assuntos do desejo, presentes no discurso de Lísias. Ou seja, Sócrates defendia o amor vivido em sua plenitude, com todos os paradoxos que encerra.

se interpõe entre amado e amante provoca, ou, dito de outra maneira, o objeto desejado só se manifesta como tal na medida em que de nós ele está distante, separado.

Para Anne Carson, a distância do objeto amado provoca o paradoxo porque a separação provoca dor e, em contrapartida, a aproximação tende a eliminar o desejo, já que não podemos desejar mais aquilo que já temos, que já conquistamos. Instaura-se, portanto, um desequilíbrio entre a proximidade desejada e as consequências negativas da aproximação.

A ensaísta cita o fragmento 31 da lírica de Safo para exemplificar a distância que há entre amante e amado e que, segundo ela, é o que anima o desejo. No poema, uma jovem observa com olhos apaixonados a mulher que ama e que está acompanhada de um belo jovem, com quem parece estar envolvida. “Num deslumbre, ofusca-me igual aos deuses/ esse cara que hoje na tua frente/ se sentou bem perto e à tua fala doce degusta/ e ao teu lindo brilho do riso-juro/ que corrói o meu coração no peito/ porque quanto vejo-te minha fala/logo se cala” (FLORES, 2007, p.109). São estes os primeiros versos do fragmento sáfico. Carson argumenta que a cena tem sido lida por classicistas como um episódio de ciúmes, mas para ela é mais que isso: é o exato momento em que Eros age. Eros, ou desejo, é o obstáculo entre amante e amado, o que está no meio dos dois.

Obstáculo pode significar mais que distância física: os corpos podem estar próximos, mas separados por inúmeras razões: valores morais, diferenças de classe social, rivalidades entre famílias, como no caso do clássico Romeu e Julieta, etc. Nesse sentido, muitas das vozes da lírica gilciana ecoam com bastante frequência essa concepção de desejo. O soneto “A ausência tua”, que segue, é um exemplo:

A ausência tua

A ausência tua é uma presença estranha
A ausência tua a solidão me alinda
O silêncio parece-me que é ainda
A tua voz que, em sono, me acompanha.

A ausência tua torna-se tamanha
Que se me faz uma presença infinda,
Pois é na tristeza que meus nervos ganha
Sinto, de instante a instante, a tua vinda.

De ti todo o meu ser está tão cheio
Que me amo, que me afago, que me enleio
Numa indizível ilusão sensória...

E abro à tua saudade braços de ânsia,
Desafiando os poderes da distância,
Com teus beijos mordendo-me a memória (MACHADO, 1991, p.303).

Não é raro encontrar na poesia de Gilka Machado esta voz que lamenta a ausência do amado. Logo na estreia há uma variação dela no poema “Falando a Lua”, já estudado neste trabalho. Refiro-me a variação, pois há uma pequena diferença entre “Falando a Lua” e boa parte dos poemas sobre ausência de “Meu Glorioso Pecado”, como este transcrito acima: no primeiro há a confissão do sofrimento e a súplica aos céus para que o amado retorne, no segundo, há a consciência do agridoce, ou, dito de outra maneira: a voz confessa a dor e também o prazer da saudade, parecendo compreender que é a distância, o obstáculo, que anima o desejo que lhe proporciona gozo.

“A ausência tua” é um soneto, formado por versos decassílabos que, guardadas as devidas proporções, traz à lembrança o poema “O amor é fogo que arde sem se ver”, de Luís de Camões, não apenas pela mesma forma fixa e pela métrica, mas pela estruturação em paradoxos. Na primeira estrofe, o sujeito lírico se dirige a um “tu” ausente, declarando-se através da distância. As palavras opostas, cujos significados se aglutinam são “ausência e presença”, “solidão e alinda”, “silêncio e voz”. A ausência é presença, a solidão, estado existencial considerado negativo, é colorida por beleza porque existe a falta (verbo alinda), o silêncio é som (voz).

A estrofe que segue reitera a proporcionalidade entre a intensidade do sentimento de falta e a sensação de preenchimento. Por quê? O sujeito explica: é na tristeza (o amargo), que toma conta dos nervos, que a vinda do ausente é sentida, de instante a instante (volúpia, doçura). O doce é sentido no amargo, a volúpia na angústia. E, como em Safo, a amante está diante de Eros, em estado de uma falta que é, ao mesmo tempo, a plenitude do desejo.

O devaneio do “contentamento descontente, da dor que desatina sem doer” prossegue: no primeiro terceto a voz confessa que seu ser está cheio do outro, que pode sentir a ilusão de tocá-lo, tocando a si mesma. E no segundo, finalizando o poema, a palavra “coringa” da lírica giliana, “ânsia”, além de fazer par sonoro com “distância”, com ela também compõe o núcleo semântico da estrofe: se há ânsia, é pela distância, obstáculo sem o qual o desejo desapareceria. A face amarga de Eros é novamente lembrada na estrutura “mordendo-me a memória”, cujo verbo sugere

um gesto de dor e violência e também de fome. Mas as mordidas são dos beijos, signo de volúpia e prazer, logo, mais uma vez, a ambivalência sáfica do desejo se apresenta.

Anne Carson, ao comentar a permanência do sentimento erótico agri-doce na literatura moderna e contemporânea escreve: “Parece que essas vozes estão perseguindo uma concepção comum. Todo desejo humano é equilibrado em um eixo de paradoxo, ausência e presença. Seus polos amam e odeiam suas energias motivadoras” (CARSON, 2016, P.28. Tradução minha). E, sobre a espera (que, como se vê, é tematizada no poema em estudo) ela afirma: “A experiência de Eros é um estado de ambiguidades do tempo. Os amantes estão sempre esperando. Eles odeiam esperar, eles adoram esperar” (p.158. Tradução minha).

Note-se a importância do elemento tempo para esta voz que canta a falta. Ele surge no segundo quarteto do qual são nucleares a expressão “de instante a instante” e o adjetivo “infundo”, que caracterizam a presença produzida pela ausência. Se é o tamanho da ausência que cria o tempo infinito da presença, se é na tristeza que o sentimento feliz da vinda, a espera, é recriado a cada instante, o que significaria a efetiva chegada do amado? Mais que a supressão do desejo. Desaparecia a dor da espera, mas também a volúpia do infinito. Por isso os amantes amam esperar ao mesmo tempo em que odeiam esperar.

E é também em Safo que Carson encontra este aprendizado sobre a ambiguidade da espera, que é marcada pela ânsia, mas ao mesmo tempo é o adiamento do depois, quando a presença aniquila o desejo. A lição, segundo ela, está no fragmento 105^a, versos sobre a impossibilidade de alcançar algo, uma maçã, que está pendurada no galho mais alto: “como a doce maçã que enrubesce no galho mais alto/no alto do alto e que o colhedor de maçãs esquecia-/não esquecia mas nunca seria capaz de alcançá-la” (FLORES, 2017, p.309).

O fragmento, segundo a ensaísta, nos fala sobre o alcance do desejo, definido em ação: bela, em seu objeto, frustrada em sua tentativa e sem fim, no tempo (CARSON, 2016, p.49. Tradução minha). Caso seja alcançada, a fruta deverá se submeter ao depois no tempo, à marcação temporal: devorada, saciada a fome, deixa de ser desejada.

Quando afirmo que há vozes líricas na poesia giliana que parecem estar conscientes desta dinâmica é porque se manifestam em poemas que tematizam,

muitas vezes, além do sentimento de Eros em si, a dinâmica destes paradoxos, como se fossem reflexões filosóficas sobre a ambivalência sáfica do desejo. O poema que segue é exemplar neste sentido:

Nesta ausência que me excita

Nesta ausência que me excita,
tenho-te, à minha vontade,
numa vontade infinita...
Distância, sejas bendita!
Bendita sejas, saudade!

Teu nome lindo... Ao dizê-lo
queimo os lábios, meu amor!
-O teu nome é um setestrela
na minha noite de dor.

Nunca digas com firmeza
que a mágoa apenas crucia:
a saudade é uma tristeza
que nos dá tanta alegria!

Passo horas calada, e queda,
a rever, a relembrar
as duas asas de seda
do teu langoroso olhar.

Se a mágoa não nos conforta,
porque é que a felicidade
tem mais sabor quando morta,
depois que se fez saudade?

Do amor não goza a poesia
quem a distância maldiz:
no tempo em que não te via
eu era bem mais feliz...

Fujo à saudade e, um instante
de amor contigo converso:
como te sinto distante
e do meu sonho diverso!
Da ausência no bem tristonho
eu me fico a te supor
muito maior que meu sonho
e de meu sonho senhor.

Ermo de ti, cheio de ânsia,
meu olhar nos longes erra...
Oh! Como eu amo a distância,
quando a distância te encerra!...

Dói-me este anseio retido;
meu ser para o teu se evade,
de escolhos quantos no olvido!
Mas, ao teu lado, querido,
que saudade da saudade! (MACHADO, 1991, p. 281-282).

O texto é interessante porque não é uma queixa do eu - lírico por estar distante do amado. Ao contrário, é um elogio da saudade, um discurso sobre a importância do obstáculo para a prevalência de uma história de amor. Seria a Modernidade um tempo propício para essa interferência discursiva? Uma vez que o sujeito moderno tem atrás de si toda uma tradição de literatura amorosa, é possível. Já se representou tanto o amor na cultura ocidental que, em muitos casos, o que resta é discorrer, dialogando com o que foi lido, encenado, ouvido e vivido.

As reflexões sobre os benefícios da distância e da ausência estão distribuídas ao longo de dez estrofes. A primeira e a última são quintetos. As demais são quartetos, que lembram as quadras populares, pelo seu metro em redondilhas maiores e pelo esquema de rimas, muitas delas “pobres” e no esquema alternado.

Na primeira a voz lírica se dirige a um “tu”, como em boa parte dos poemas “de ausência” da obra de Gilka Machado. Para ele, ela se confessa: “tua ausência me excita”. Então se justifica: a ausência é excitante porque pela imaginação ela pode ter o amado quando quiser em um desejo infinito. Novamente o elemento tempo é evocado no anseio pela infinitude. A saudade e a distância são abençoadas ao final do trecho.

Na estrofe seguinte o elemento de dor é inserido. O nome do amado queima os lábios ao ser pronunciado, mas, ao mesmo tempo, é luz para a escuridão da dor. Na terceira quadra a ideia do sofrimento amoroso é compensada pelos benefícios de estar longe: a mágoa tortura? Sim. Mas se saudade é uma tristeza que provoca alegria, por que não cultivá-la?

Os elementos memória e imaginação são centrais na quarta parte. A voz lírica dedica seu tempo a rever e relembrar os olhos amados, metaforizados em “asas de seda”. Segue-se outra constatação: a felicidade é mais saborosa quando se torna lembrança, quando se transfigura em saudade. A sexta quadra traz um argumento e um exemplo que o reforça. Neste trecho, a ideia de poesia é introduzida e passa a compor o polo do sonho, da memória, da metáfora e, da imaginação, em oposição polo da realidade, que é a proximidade do amado: o amor é poético, nos diz o verso, mas tal poesia só pode gozar os que abençoam a distância. Este é o argumento. O exemplo que o reforça é a confissão que revela que havia felicidade maior quando a amante não via o amado, quando havia a separação física.

As quatro estrofes finais continuam com estas comparações: se o amado está perto na realidade, a amada o sente distante, se é de saudade que se vive, ela o supõe enorme (pelo sonho). Nos dois últimos versos ela exclama: a presença dele provoca saudades da saudade. Nem sempre esta voz ecoando na ausência é a mesma. Há outros poemas em que o discurso não elabora o paradoxo do desejo com tanta eloquência, mas se vê dilacerado por ele. As vozes gilikianas são muitas, não pretendo esgotá-las. Mas esta elaboração é uma constante. Um exemplo é o poema número 3 da sequência “Espirituais”⁶⁰. Nele, a voz lírica justifica a necessidade do distanciamento: para que o amor não seja lavado da memória, para que os defeitos de cada um continuem sendo ignorados, para que o ideal não fuja em um momento, para que não seja sentida “essa náusea, esse tédio, esse aniquilamento/ que vem sempre depois de um desejo saciado” (MACHADO, 1991, p.59).

Figura 28: Nova Safo



Fonte: *Revista da Semana* Ano XVIII nº3. Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1917, p.19.

⁶⁰ Espirituais III

“Para que deste amor nunca a memória laves,/vivamos sempre assim, à distância sujeitos,/tu-ignorando sempre os meus defeitos graves/eu-ignorando sempre os teus leves defeitos./Como duas iguais e extraordinárias naves, irão, rumo do azul, nossas almas de eleitos,/ ambas vogando sobre os mesmos sonhos suaves./ao desejo que as move e inflama nossos peitos./ Dia a dia entre nós mais a distância aumenta/para que aquele ideal tanto tempo sonhado,/ não vejamos fugir num rápido momento;/ e sintamos, então, moveis, lado a lado, essa náusea, esse tédio, esse aniquilamento,/ quem vem sempre depois de um desejo saciado” (MACHADO, 1991, p.59).

Retorno à maçã de Safo e à noção do tempo infinito do desejo que ela encerra. É para que não exista um depois em que o fruto nunca é alcançado, é para que a fome seja infinita e, com ela, a espera e as tentativas. São essas as reflexões contidas no poema em estudo, as quais são ditas de maneira mais clara no soneto III de “Espirituais”: ter um desejo saciado significa sair do desejo. E desejar é doloroso, mas também é bom. Similar à imagem da maçã de Safo é o vislumbre do “pêssego de Gilka”. Refiro-me à parte II do poema “Particularidades⁶¹” Nele, a voz poética aglutina as imagens de um pêssego maduro e da boca desejada. E evita o “depois da vontade saciada”: ignora o sabor da fruta, apenas sonha-o, doce (no sonho, no imaginário é que habita o infinito), apenas toca seus contornos e se obstina em “mantê-la incólume”. Com o lábio morno faz o mesmo: “o beija”, não com os lábios, mas com um “lento olhar”. Ou seja, a distância é mantida, para que o prazer se prolongue. Imaginário e infinito estão interligados.

Quando na sexta estrofe de “Nesta ausência que me excita” a voz menciona a poesia que há no amor (e nas anteriores, quando valoriza a lembrança em detrimento do momento presente) ecoa outro fragmento sáfico, o 188, em que o deus Eros é chamado de “tecelão de mitos”. O desejo é, portanto, cerzidor de metáforas, de histórias, de idealizações e de desrealizações. De poesia. E sua face amarga, sua desmedida, alcança alto valor estético na Modernidade.

3.3 A mulher moderna cindida entre o prazer e a culpa

No poema “Sensual”, apresenta-se outra persona que, sem abandonar as dicotomias sáficas longe/perto, ausência/presença, se expõe dilacerada por um obstáculo que a Modernidade herdou do período medieval e incorporou em sua estrutura, utilizando-o, muitas vezes, para o controle dos corpos, principalmente dos femininos: a culpa cristã.

Sensual

Quando longe de ti, solitária, medito
 neste afeto pagão que envergonhada oculto,
 vem-me às narinas, logo o perfume esquisito
 que o teu corpo desprende e há no teu próprio vulto

⁶¹ Particularidades II

“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./O intrínseco sabor lhe ignoro, se ela assoma,/ no rubor da sazão, sonho-a doce, divina!/Gozo- pela maciez cariciante de coma,/ e o meu senso em mantê-la incólume se obstina.../ Toco-a, palpo-a, acarinho o seu carnal contorno,/ 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 pêssego do lábio, e o pêssego comer apenas pelo tato” (MACHADO, 1991, p.151).

A febril confissão deste afeto infinito
há muito que, medrosa, em meus lábios sepulto,
pois teu lascivo olhar em mim pregado, fito,
a minha castidade é como que um insulto

Se acaso te achas longe, a colossal barreira
dos protestos que, outrora, eu fizera a mim mesma,
de orgulhosa virtude, erige-se altaneira.

Mas, se estás ao meu lado, a barreira desaba,
e sinto da volúpia a ascosa e fria lesma
minha carne poluir com repugnante baba (MACHADO, 1991, p.46).

Note-se a diferença entre este ponto de vista e outros, por exemplo, o do poema “Quem és tu”, em que a angústia sentida é a da ânsia pela fusão, sem nenhum problema de consciência moral. Difere também da voz que elabora discursivamente o paradoxo, como “Tua ausência” e “Esta ausência que me excita”. Neste soneto de metro dodecassílabo as dicotomias e sua relação com o obstáculo sofrem uma variação se comparado com os outros poemas mencionados.

No primeiro quarteto, o sentimento amoroso recebe o predicativo da culpa: o afeto, que a voz lírica relembra na distância, é pagão. Esse adjetivo, para este sujeito lírico culpado, não tem conotações de liberdade, como no poema “Comigo Mesma” que, embora atravessado pelo cristianismo (por direcionar um discurso de liberdade em resposta à opressão da moralidade que a sociedade impõe às mulheres), é sinônimo de dança, da festa do corpo em harmonia com a natureza. Em “Sensual” o fato de o desejo ser pagão é motivo para ser ocultado, para que dele se sinta vergonha.

A segunda estrofe reitera seu caráter pecaminoso com palavras e expressões nucleares que sugerem a culpa e a doença: “confissão febril”, “medrosa”, “castidade”. O afeto infinito se configura como proibido já que a voz lírica tem medo de confessá-lo. O adoecimento sugerido pela febre que acompanha a confissão é um dos indicativos do dilaceramento erótico.

A relação distância/presença é desenvolvida a partir do primeiro terceto. Nele, somos levados a supor que esta persona de mulher virtuosa consegue controlar seus impulsos sexuais quando está distante do objeto desejado. A expressão “barreira colossal” é indicativa disso. É neste trecho também que identificamos sua postura auto - repressiva: ela teria prometido a si mesma que permaneceria casta. A virtude jurada outrora seria a barreira que, segundo ela, só protege quando o amado está longe. O último terceto tem função adversativa em relação ao anterior. Se na

distância a barreira dos votos de castidade funciona, quando o homem desejado está perto ela desaba e a volúpia invade o corpo desejante.

Algumas observações são importantes, a meu ver. A primeira diz respeito às dicotomias ausência /presença, perto/longe. Tendemos a acreditar na voz desta persona dividida entre o prazer e a culpa quando ela afirma que a distância e a ausência seriam o apaziguamento do desejo e conseqüentemente do sentimento de culpa. Mas ela nos engana, ou se engana: o afeto é infinito e seu caráter pecaminoso, pagão não é apagado na distância, mas é alimentado, mesmo que esta voz afirme o contrário. Sua tendência é procurar negar o crime, de alguma forma. Mas ela se entrega, se confessa logo na primeira estrofe: é na ausência que o perfume esquisito do amado sobe-lhe às narinas, provocando sentidos; é na ausência que a lembrança do corpo dele, e até mesmo do vulto, despreendendo aromas, assoma aos pensamentos. Na ausência o peso da culpa erige a barreira da auto-repressão, mas o próprio ato de tentar fugir do desejo, pelo visto, não é suficiente para dele escapar, mas para alimentá-lo ainda mais.

A segunda observação ainda diz respeito às dicotomias, mas acrescento comentário sobre a postura de denegação da voz lírica: o último terceto nos faz supor que quando o amado está perto, a amante se entrega ao sentimento do desejo. É o que ela diz. Mas então, por que não acontece a saída do desejo, por que a angústia continua? Porque, na verdade, ela nunca saiu do desejo já que nunca saiu da culpa. Há desejo quando ela tenta reprimi-lo, a distância alimenta a vontade, que digladiava com a virtude. Há desejo quando ela afirma que a barreira desabou, porque a culpa subsiste: note-se como é predicada a volúpia. Ela é comparada a uma lesma fria, da qual se sente nojo. Uma lesma que polui a carne, com baba repugnante. Todas essas expressões com conotações decadentistas e depreciativas evidenciam que o conflito não foi resolvido, que o desejo ainda angustia por ser considerado algo sujo.

A baba da lesma que polui a carne desta mulher que cobra de si mesma castidade, porque massacrada por preceitos morais e religiosos de uma Modernidade marcada pela herança cristã, também pode ser uma referência à excitação feminina em sua fisicalidade: a consistência mole, a umidade e a produção de muco são pontos de confluência que possibilitam esta relação, além do fato de que, para a moralidade cristã, a excitação e o gozo feminino serem considerados

sentimentos repugnantes, nojentos. Em suma: o obstáculo neste poema é a impossibilidade de saciar a fome erótica, uma vez que, perto ou longe, a culpa se interpõe entre os amantes.

O interessante é que o conflito entre as duas maneiras de experimentar o sentimento do desejo, o pagão e o moderno/cristão/culpado, parece colocar em choque duas divindades: Eros, o deus que dilacera corpos, que os invade, que perturba e ao mesmo tempo é fonte de prazer sem culpa, e o Deus cristão, que reprime, que tolhe a sensação, que condena ao inferno. Em Safo, Afrodite, outra deusa, socorre a suplicante, comunica-se com ela em teofania, dá alento. Em Gilka Machado, pelo menos para esta voz, não há mística, no sentido de comunicação com o divino: há a culpa que é lembrança da sombra de um Deus rancoroso que não se manifesta. Não há, neste poema, nenhuma forma de transcendência, nem aquela vazia, que busca os espaços de liberdade do azul e das nuvens, como em “Ânsia de Azul”. Aqui Eros dilacerou o sujeito que se revolve entre a dor da culpa e na ânsia do gozo.

Obviamente não se trata de uma voz sincera, no sentido de que é autora empírica se confessando. A meu ver, isso é nítido. Esta voz se desdobra em outra, que assume outro viés, problematizando e elaborando o conflito culpa/prazer, recorrendo aos oximoros, tornando evidente o barroquismo, característica moderna desta poesia, segundo Massaud Moisés: “Ó meu santo pecado, ó pecadora/virtude minha!” [...] “Contudo, eu te bendigo, eu te bendigo,/ó dúbio sentimento, que comigo vives, minha agonia e meu prazer!” (MACHADO, 1991, p.255).

E assim vão se desdobrando em outras e outras, máscaras ou personas, as vozes dessa lírica. Vozes que, embora diferentes e muitas vezes contraditórias, estão sempre transmitindo um gesto: o da representação da condição existencial feminina, marcada pela opressão e desejosa de liberdade.

Conclusão: A mulher inapreensível

Como toda pesquisa, esta precisava chegar ao final. Aqui encerro, portanto, estas reflexões acerca da Modernidade da lírica giliana, certa de que tal abordagem está longe de ser esgotada. A poesia de Gilka Machado, aos poucos, vai volta a ficar em evidência. Isso, graças ao esforço de seus novos leitores e pesquisadores de sua vida e obra, que têm se empenhado em divulgar sua escrita, trazendo-a para os

debates atuais, que dizem respeito, sobretudo, às pautas feministas e suas relações com a historiografia literária. Espero que esta tese possa se juntar aos demais textos nesse objetivo comum.

Ao finalizar, me recordo da minha primeira proposta de pesquisa, que era discutir os elementos simbolistas de sua poesia, a fim de buscar amenizar a sensação de deslocamento que nos toma quando lemos sobre sua localização temporal fronteiriça. Nem parnasiana, nem simbolista, nem modernista... Pré-modernista, disseram alguns. Era, sem dúvida, uma proposta ingênua, já que eu acreditava que era por falta de uma classificação mais precisa que ela não tinha espaço nos manuais de literatura.

Só mais tarde me ocorreu que dar-lhe um rótulo não mudaria nada. De toda forma, meu desejo de me debruçar sobre sua potente escrita me manteve motivada. Pude, então, pensar sua lírica de forma mais complexa, identificando nela muito da postura anarquista do artista moderno. No entanto, aumentar a complexidade das discussões não significou escapar ao rótulo: e eis que estou aqui, rotulando. Poesia moderna. E, porque moderna, multifacetada, dilacerada. Poesia sensualista, revoltada, de uma sacerdotisa pagã dançando no templo do desejo, afrontando a moral religiosa. Liberta, sem culpa, ou culpada, adoecida de desejo. Ansiosa por transcendência, ansiosa por fusão com o outro, num beijo de amor. Gozando na ausência, gozando na presença. Sofrendo perto, sofrendo longe. “Não creias nos meus retratos/nenhum deles me revela”, nos confessa uma de suas vozes. Moderna, transmitindo gestos, através de seus múltiplos disfarces, em sua sinceridade fingida, fingindo sinceramente a dor deveras sentida.

Retornamos, portanto, ao começo: afinal, poeta e dor, no conto adolescente, não se aliaram para sempre? Nesse sentido, concordo com João Ribeiro, que escreveu: “A dor, a melancolia, o desengano é a nota predominante em seus versos, ainda mais que as feições de sensualidade de seu temperamento que desmaiam e descoram no suave lirismo da inspiração” (1957). Ou seja, o que atravessa toda essa poesia é uma tristeza que parece ser síntese de todos os paradoxos: “O prazer nos embriaga, a dor nos alucina;/só tu és a verdade e és a razão, Tristeza!/-Flor emotiva, rosa esplêndida e ferina/noite da alma, fulgindo, em astros mil acesa (MACHADO, 1991, p. 240). Uma “tantálica tristeza”, intrinsecamente moderna.

Tristeza de Tântalo, o mitológico rei da Frígia, que foi condenado à fome e sede eternas. E sentida duas vezes, porque sentida femininamente.

Figura 29: Gilka Machado vista por Taba



Fonte: *O Malho*. Ano XXXII, nº1580. Rio de Janeiro. 1º de abril de 1933, p.6.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E ELETRÔNICAS

Obras de Gilka Machado

MACHADO, Gilka. *Tempestades*. In: *Gazeta de Notícias*. Ano XXXIII, nº 67. Rio de Janeiro, 8 de março de 1907.

MACHADO, Gilka. *O Poeta e Dor*. In: *Gazeta de Notícias*. Ano XXXIII nº 161, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1907.

MACHADO, Gilka. *A Revelação dos Perfumes*. Conferência. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunaes, 1916. Disponível em <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=130335>. Acesso: 03/04/2019

MACHADO, Gilka. *Cristais Partidos*. Rio de Janeiro: Editora [s.n], 1915. Disponível em <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=130330>. Acesso: 03/04/2019.

MACHADO, Gilka. *Estados de Alma*. Rio de Janeiro: Editora [s.n], 1917. Disponível em <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=130332>. Acesso: 03/04/2019.

MACHADO, Gilka. *Mulher Nua*. Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos, 1922. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=130333>. Acesso: 03/04/2019.

MACHADO, Gilka. *Meu Glorioso Pecado*. Rio de Janeiro: Almeida Torres e Companhia, 1928. Disponível em <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=130336>. Acesso: 03/04/2019.

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

MACHADO, Gilka. *Poesia Completa*. São Paulo: Demônio Negro, 2017.

MACHADO, Gilka Carta ao *Brasil Feminino* in: *República*, ano II, nº 926. Santa Catarina, 30 de julho de 1933, p.3.

Bibliografia Geral

“A”. Livros. In: *Gazeta de Notícias*. Ano XLVIII nº 198. Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1923, p.2).

AGAMBEM, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapeco, SC, Argos, 2009.

AMADO, Jorge. In: MACHADO, Eros Volúcia. Apresentação. MACHADO, Gilka. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro, Léo Christian Editorial: FUNARJ, 1991.

AMARAL, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.

ANDRADE, Carlos Drummond. Gilka, a antecessora. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1980. Caderno B, ano 90, nº 254, p.7.

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 3.ed. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1972.

ARARIPE JÚNIOR, T.A. Movimento literário do ano de 1893. In: *Obra crítica*. Org. Afrânio Coutinho. V.3. Rio de Janeiro: MEC/ Casa Rui Barbosa, 1963.

ARAÚJO, Gilberto. Notas Críticas. In: MACHADO, Gilka. *Poesia Completa*. São Paulo: Demônio Negro, 2017.

AULICUS, Celiús. A casa das três artistas. In: *Revista da Semana*. Ano XLVI nº 3, 20 de janeiro de 1945, p13.

AVELLAR, Romeu de. Horas Vagas. In: *Diário do Povo*. Ano II, nº 500. Maceió, 15 de junho de 1917.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

- BARBOSA, João Alexandre. *As Ilusões da Modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: *Obras Estéticas, Filosofia da imaginação criadora*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. Meu coração a nu. Trad. Fernando Guerrero. In: *Poesia e Prosa*. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Apresentação Marcelo Jacques; tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. [Ed. Especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: IMAGO, 1991.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BRITO Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro. I- Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Saraiva 1958.
- BROCA, Brito. *A vida Literária no Brasil, 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio: Academia Brasileira de Letras, 2004.
- CAMPOS, Humberto de. *Crítica*. 2ª série. Rio de Janeiro: Marisa Editora, 1933.
- CAMPOS, Humberto de. *Diário secreto*. Vol.2, Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1954.
- CAMPOS, Nathália de Aguiar Ferreira. Eu, Trezentos e cinquenta Mários: identidade e automodelagem na correspondência de Mário de Andrade. In: *Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas*. V.15 n.27, 2015. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/especiaria/issue/view/101>. Acesso: 03/05/2019
- CARSON, Anne. *Eros, the Bittersweet: An Essay*. Princeton: Princeton University Press, 2016.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- CHIAMPI, Irleamar. *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

- COELHO, Nelly Novaes. A presença da mulher na literatura brasileira contemporânea. In: *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- CORRESPONDÊNCIAS. *O Furão*. Ano IV, nº 113. São Paulo, 7 de julho de 1917.
- CHRYSANTHEME. A semana, In: *O Paiz*. Ano XXXVIII nº 13.573. Rio de Janeiro, 18 de dezembro de 1921, p.3.
- CHRYSANTHEME. Como receberam a vitória de Gilka Machado. In: *O Malho*. Ano XXXII, nº 1580. Rio de Janeiro, 1 de abril de 1933, p.6.
- CRUZ e SOUSA, J. *Broquéis e Faróis*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Gilka – A mulher proibida. In: MACHADO, Gilka. *Poesia Completa*. São Paulo: Demônio Negro, 2017.
- DAMASCENO, Darci. Sincretismo e Transição: o Neoparnasianismo. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 6 ed. rev. e atual. Vol.4. São Paulo: Global, 2002.
- DANTAS, Júlio. Criadoras de Beleza. In: *Correio da Manhã*, ano XXIII, nº 9180. Rio de Janeiro, 20 de abril de 1924.
- DEL PRIORI, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- DIAS, Júlio César Tavares. *Erotismo de Gilka Machado: marco da liberação da mulher na literatura*. Anais Eletrônicos do V Colóquio de História da UNICAP. Luiz C. L. Marques (Org.). Recife, 16 a 18 de nov.2011. Disponível em <http://www.unicap.br/coloquiodehistoria/wp-content/uploads/2013/11/5Col-p.369-382.pdf>. Acesso: 3/06/2017.
- DUARTE, Constância. Mário de Andrade e as escritoras de seu tempo. In: *Múltiplo Mário: Ensaio*. João Pessoa/Natal: UFPB/Editora Universitária. UFRN/Editora Universitária, 1997, p.99-106.
- DUARTE, Constância. Pequena história do feminismo no Brasil. In: CARDOSO, Ana Leal; GOMES, Carlos Magno. *Do imaginário às representações na literatura*. São Cristóvão: Editora UFS, 2007.
- DUARTE, Constância e PAIVA, Kelen Benfenatti. A mulher de Letras: nos rastros de uma história. In: *IPOTESI*: v 13 n 2. Juiz de Fora: jul/dez/2009. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19180>. Acesso: 10/01/2021.
- DUARTE, Constância. Arquivos de mulheres e mulheres anarquistas: histórias de uma história mal contada. In: *Revista Gênero*. Niterói: v.9, nº2, p.11-17, 1.

sem.2009. Disponível em
www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/File/78/54.
 Acesso:15/08/2018.

DUARTE, Constância. Os anos de 1930 e a literatura de autoria feminina. In: *Literatura Brasileira: 1930*. WERKEMA, Andréa Sirihal... [et.al.]. (Organizadores). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

DUARTE, Constância. *Imprensa Feminina e Feminista no Brasil: Século XIX. Dicionário Ilustrado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

DUQUE-ESTRADA, Osório. Registro Literário: Estados de Alma, versos de Gilka Machado. In: *O Imparcial – Diário Ilustrado do Rio de Janeiro*. Ano VI nº 1557, 1917, p.2.

ENGELS, F. *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*. 10.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

ERLICH, Vitor. [1964]. *The double image: concepts of the poet in Slave Literatures*. Baltimore MD: Johns Hopkins Press.

FALUDI, Susan. *Backlash: o contra -a- ataque na guerra não declarada contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FERREIRA-PINTO, Cristina. *A mulher e o cânon poético brasileiro: uma releitura de Gilka Machado*. Disponível em: www.iacd.oas.org Acesso: 3/01 de 2018.

FILHO, Rodrigo Octávio. *Simbolismo e Penumbrismo*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1970.

FLORES, Guilherme Gontijo. *Safo: Fragmentos Completos*. São Paulo: Editora 34, 2017.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna: metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FONTES, Joaquim Brasil. *Eros, Tecelão de Mitos: a Poesia de Safo de Lesbos*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

G.B. Crônica Literária. In: *Correio da Manhã*, ano XV nº 6208, Rio de Janeiro, 23 de fevereiro de 1916.

GILKA Machado. In: *Correio da Semana*. Ano XI, n 498. 6 de novembro de 1928, p.1

GÓES, Fernando. *Panorama da poesia Brasileira*. Vol. V: *O pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

- GOLDSTEIN, Norma. *Do Penumbrismo ao Modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos*. São Paulo: Ática, 1983.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo: uma revolução estética*. São Paulo: Edusp, 2016.
- GOMES, Ângela Castro (Org). *Escrita de Si, escrita da história*. Rio de Janeiro, ED,FVGV, 2004.
- GOTLIB, Nádia Battella. Gilka Machado: a mulher e a poesia. In: *Anais do V seminário Nacional mulher e literatura*. Natal: Editora Universitária da UFRN, 1995.
- GOTLIB, Nádia Battella. Com Gilka Machado, Eros pede a palavra (Poesia erótica feminina brasileira nos inícios do século XX. In: *labrys, études féministes/ estudos feministas*. Janeiro/ junho 2016/ *janvier/ juillet* 2016. Disponível em : <https://www.labrys.net.br/labrys29/arte/nadia.htm>. Acesso: 05/11/ 2020.
- GOUVÊA, Leila V.B. *Pensamento e "lirismo puro" na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- GRENNBLATT, Stephen [1980]. *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago: Chicago UP 2005.
- GREENE, Thomas. The flexibility of the self in Renaissance Literature. In: *Disciplines Of Criticism: essays in Literature Theory, Interpretation and History*. Ad Peter Demitz at al. New Haven: Yale University Press, 1980, p241-64.
- GRIECO, Agripino. *Evolução da Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1947, p.57-58.
- GUIMARAENS, Alphonsus. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960.
- GUINSBURG,J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (orgs.) *Dicionário do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- JUNQUEIRA FREIRE, José Joaquim. *Inspirações do Claustro*. 2º ed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867.
- LAUREL, Maria Hermínia Amado. *Itinerários da Modernidade*. Minerva Coimbra, Coimbra, 2001.
- LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. São Paulo: Cultrix, 2019.
- LUZ, Fábio. Resenha de livros. In: *A Época*. Ano V, nº 1312. Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1916.

- MALUF, Marina e MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do feminino. In: *História da vida privada no Brasil*. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MELO Adriana Aparecida. *Carne e alma: Erotismo e Feminismo na lírica de Gilka Machado*. Dissertação de Mestrado. PUC Minas, 2010.
- MELLO e SOUZA, Antonio Candido. Introdução. In: Dias, Teófilo. *Poesias escolhidas*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1960.
- MELLO e SOUZA, Antonio Candido Os primeiros baudelairianos. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. V.3- Simbolismo. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1985.
- MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.
- OITICICA, José. Crônica Literária. In: *A Rua*. Ano III nº81, 25 de março de 1916, p.4.
- OITICICA, José, Crônica Literária. In: *Correio da Manhã*. Ano XVI, nº 6675, Rio de Janeiro, 4 de junho de 1917.
- OLIVEIRA, Andressa Cristina de. A Presença do Mito de Salomé na Literatura Simbolista /Decadentista Francesa. In: *Lettres Françaises- revista de Línguas e Literatura Francesa*, n 6, 2005, p.99-110. Disponível em : [file:///C:/Users/fc000220/Downloads/11-Art+91\[1\]%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/fc000220/Downloads/11-Art+91[1]%20(1).pdf). Acesso: 05/04/2020
- PAIXÃO, Sylvia. *A fala-a-menos: a repressão do desejo na poesia feminina*. Rio de Janeiro: Numen, 1991.
- PAIXÃO, Sylvia. Gilka Machado e a Esfera Pública. In: DUARTE, Constância Lima (Org.). *Anais do 5º Seminário Nacional Mulher e Literatura: Natal, 1 a 3 de setembro de 1993*. UFRN, Ed. Universitária, 1995, p.63-70.
- PEIXOTO, Sérgio Alves. *A Consciência Criadora na Poesia Brasileira: do Barroco ao Simbolismo*. São Paulo: Annablume, 1999.
- PERROT, Michele. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- PERROT, Michele. *Minha história de mulheres*. São Paulo: Contexto, 2015.
- PINHO, Homero. Estados de Alma. In: *A Realense*. Ano XVII, nº 812. Rio de Janeiro, 17 de maio de 1917.

- PY, Fernando. Prefácio. In: MACHADO, Gilka. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.
- QUEIROZ, Stockler. Crítica Literária. In: *Revista Souza Cruz*, ano VII, nº 67. Rio de Janeiro, junho de 1922.
- QUEIROZ, Vera. *Pactos do viver e de escrever: o feminino na Literatura brasileira*. Fortaleza: 7 Sóis Editora, 2004.
- RIBEIRO, João. Gilka Machado. *Obras de João Ribeiro. Crítica. Vol. II. Parnasianismo e Simbolismo*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1957.
- “RUBEN”. Alma Triste. In: *Revista Souza Cruz*. Ano XI, nº 99. Rio de Janeiro, março de 1925.
- SÁ, Maria Damasceno. *O empalhador de passarinho. Edição de texto fiel e anotado*. V 2, Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2013. Disponível em : <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-29012014-110242/pt-br.php>. Acesso: 03/02/2022.
- SAFFIOTI, Heleieth I. B. *Gênero, Patriarcado, Violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- SAFFIOTI, Heleieth I. B. *O Poder do Macho*. São Paulo: Moderna, 1987.
- SAFFIOTI, Heleieth I. B. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- SANTA-CLARA, Lia de. Cristais Partidos. In: *O Paiz*. Ano XXXII, nº 11451. Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1916.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: *Tendências e impasses: o feminismo como crítica de cultura*. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SILVA, Fernando M.F. O Conceito de Gênio nas Lições de Antropologia de Kant. In: *Kriterion*, v 57, nº 135 (2016). Disponível em : <https://www.scielo.br/j/kr/a/74HYwxNkgmZ4ZmXf944gJ3F/?lang=pt>. Acesso: 01/01/2022
- SILVA, Soraia Maria. *Poemadançando: Gilka Machado e Eros Volúcia*. Brasília: Editora UNB, Universidade de Brasília, 2007.
- SIMÕES JÚNIOR, Alan Santos. “A poesia da *belle époque* na historiografia (1900 a 1922)”. In: PINHEIRO, Luiz da Cunha et. al. (Org.) *A belle époque brasileira*. Lisboa: CLEPUL, 2012.

SOBRINHO, Simone Teodoro. *A experiência trágica na contemporaneidade: estudo de Insubmissas Lágrimas de Mulheres, de Conceição Evaristo*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

SOFFIATI, Arthur. Gilka e Mário, dois centenários. In: *Poesia Sempre*. Ano 1 nº 2. Julho de 1993, p.160-163.

TELLES, Norma. “Escritoras, Escritas, Escrituras”. In: *História das mulheres no Brasil*. DEL PRIORI, Mary (org.). 10 ed. São Paulo: Contexto, 2013.

TORRES, Antônio. Questões Literárias: a poesia da Sra. Gilka da Costa Machado. In: *Gazeta de Notícias*. Ano XLI, nº 141, Rio de Janeiro, 21 de maio de 1916.

VERLAINE, Paul. “Chanson d’automne”. Disponível em : <https://poets.org/poem/chanson-dautomne>. Acesso: 12/05/2021

VÍTOR, Nestor. Cristais Partidos. In: *Obra Crítica de Nestor Vitor*. V.II. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.

VOLÚSIA, Eros. Apresentação. In: *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1991.