



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Faculdade de Letras
Graduação em Licenciatura Português/Literaturas

Do pecado à catarse: a libertação na obra de Gilka Machado

Por
Fabieli Broio Corrêa Colombo

Rio de Janeiro/RJ
2017

Do pecado à catarse: a libertação na obra de Gilka Machado

Monografia de graduação a ser apresentada na faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciatura de Português/Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Araújo

Broio Corrêa Colombo, Fabieli

Do pecado à catarse: a liberação na obra de Gilka Machado /
Fabieli Broio Corrêa Colombo. -- Rio de Janeiro, 2017.
36 f.

Orientador: Gilberto Araújo.

Monografia (Graduação - Licenciatura em Letras: Português
Literaturas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

1. Gilka Machado. 2. Poesia Brasileira. 3. Erotismo.

I. Araújo, Gilberto.

A todas as pessoas que se sentiram oprimidas,
àquelas que lutaram para serem ouvidas,
e às que se libertaram

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que estiveram ao meu lado e compreenderam o meu momento de entrega. Meu filho Hecktor pelo apoio moral, logístico e pelo olhar orgulhoso aos meus estudos. Meu filho Léo, mesmo pequeno, por entender minha ausência com paciência e carinho. Meu marido Leandro Daniel por fazer seus os meus sonhos e acreditar nesse trabalho quando muitas vezes eu mesma não acreditava. Meus pais, por se preocuparem tanto, e se certificarem sempre de que estou bem. Meus professores que compartilharam comigo fortes e lindas sementes, que cultivarei para sempre.

RESUMO

Infelizmente, a poetisa carioca Gilka Machado (1893-1980) não dispensa apresentações. Sua poesia ainda não obteve o devido reconhecimento crítico e destaca-se, sobretudo, por afirmar com naturalidade a existência do desejo sexual feminino numa sociedade patriarcal. Neste trabalho procuro desenvolver uma abordagem que privilegia seus primeiros livros: *Cristais partidos* (1915) e *Estados de alma* (1917). Mesmo havendo interesse pela obra completa da autora, a ser examinada em momentos futuros da vida acadêmica, trata-se de um trabalho de conclusão de curso (monografia), cujas dimensões limitam o *corpus*. A pesquisa pretende examinar dois traços poéticos da obra de Gilka Machado: a beleza transcendental da forma e a transgressão do conteúdo, a fim de refletir o que motivou a rejeição de seu trabalho pela sociedade de sua época (início do séc. XX), tendo em vista eventuais causas: o tema audacioso, mas também, ou principalmente, pelo fato de tratar-se de uma mulher a desvendar a sexualidade e a alma da própria mulher em um universo, até então, de domínio masculino.

Palavras-chaves: literatura brasileira, poesia erótica, Gilka Machado.

ABSTRACT

It is surprising that the Carioca (Rio's) poet Ms Gilka Machado (1893-1980) is still well known to this day in her own right. Her poetry which still needs to achieve its due recognition, first and foremost, highlights in its affirmation of the natural female sexual desires in a patriarchal society. In this body of work, I seek to develop an approach which comes to privilege a cross-section of Gilka Machado's poems, from her first two books: *Cristais partidos* (1915) and *Estados de alma* (1917). Even though I am fully aware that there is an appetite for the full body of work by the poet this monography is but an end of course paper on the subject, hence my taking up a slice of the poet's output. The search intends to examine two poetic features of the work of Gilka Machado: the transcendental beauty of the form and the transgression of its contents, which brought about the rejection of her work by the society she lived in, Rio's beginning of the 20th Century. Not only the daring and audacious theme, but also, and mainly, owing to the fact that she was a woman unveiling the sensual shades and the inner soul of the female universe, up to that time, part only of a male domain.

Key Words: Brazilian literature, erotic poetry, Gilka Machado.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
1. O CONTEXTO HISTÓRICO E CULTURAL NO INÍCIO DO SÉCULO XX. 03	
2. O CENÁRIO EMOCIONAL DE GILKA MACHADO.....	06
3. O PECADO.....	10
4. A CATARSE.....	17
5. A LIBERTAÇÃO.....	23
6. CONCLUSÃO.....	28
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	30

Introdução

“Arte é ânsia de conter o infinito numa expressão.”

MACHADO, 1915.

(Frase de abertura do livro *Cristais partidos*)

A reflexão apresentada aqui surge não de impressões e conjecturas, mas de fatos: inibimos, proibimos ou até mesmo suprimimos da nossa história importantes nomes da literatura brasileira, especialmente, mulheres. Escritoras brasileiras que quebraram as espessas paredes da discriminação – mesmo escrevendo de acordo com as normas estabelecidas pelos intelectuais e reconhecidas, inclusive, pela Academia Brasileira de Letras –, foram subestimadas às regras do sistema patriarcal.

É difícil compreender como e por que esse fenômeno discriminatório atingiu, não apenas nossa literatura, mas culturas dentro e fora do Brasil. Há muito a humanidade discute as relações (hierárquicas ou não) entre o masculino e o feminino, a exemplo da clássica obra de Platão *O banquete*. Nela, está presente o mito grego do ser Andrógino: um ser redondo de duas cabeças, quatro braços, quatro pernas, metade homem e a outra metade mulher, que havia sido fecundado pela terra. Seres que, completos e felizes, plenos por sua potencialidade, podiam enfrentar os deuses com igualdade e, por isso, provocavam a ira dos mesmos.

Ameaçado por esse poder, Zeus, como forma de castigo e na pretensão de tornar estes seres mais humildes e menos orgulhosos, os separa e os condena a procurar sua outra parte eternamente, fecundando-se entre si. Assim, Aristófanes – um dos personagens que Platão destaca em sua obra – inicia a narrativa sobre o mito:

Com efeito, nossa natureza outrora não era a mesma que a de agora, mas diferente. Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade. Não como agora, o masculino e o feminino, mas também havia, a mais, um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino a ao feminino (DIFFEL, 2002).

Mas, mesmo antes de Platão, no período pré-socrático, por exemplo, havia distinção concernente à capacidade intelectual da mulher: a ela não era permitido participar do mundo das ideias. Sua responsabilidade eram gerar a vida, cuidar de seu corpo e da sua beleza. Entretanto, havia a representação do poder feminino através das deusas, a exemplo de Minerva (Atena na variante latina), detentora plena do pensar e

do agir. Porém, seu poder era vinculado ao masculino, pois nasceu da cabeça de seu pai, ou seja, não foi simplesmente gerada por um homem, mas pela cabeça de um e, simbolicamente, seu poder está associado ao homem, tendo em vista que ela não nasce de uma parte qualquer do corpo, mas de onde se guarda o pensar (Revista do NIESC. Vol. 5, 2005, p. 89). Dessa teoria que categoriza a mulher como dependente do masculino, Gilka Machado aborda o feminino que se faz autônomo. A rigor, isso se dá por meio do reconhecimento dos sentimentos comuns passíveis de serem vividos tanto por homens quanto por mulheres.

Assim, a poetisa objeto desta pesquisa nos instiga, pois, além da coragem de usar seu talento para transgredir conceitos literários, escreveu sobre a mulher, seus desejos da carne e da alma e também lutou por direitos fundamentais à cidadania da mulher como, por exemplo, o voto. Suas poesias transgressoras traduzem a sensualidade feminina, representada com naturalidade e sentimento. Com isso, o trabalho de Gilka deu início tanto à ressignificação da sexualidade e do erotismo feminino (que ainda hoje não está bem plasmado), como à literatura brasileira. Seu eu-lírico feminino, apoderando-se de temas até então sob domínio masculino, contribuiu, entre outras coisas, por valorizar a voz feminina na literatura brasileira.

De fato, Gilka transgrediu, não apenas por libertar seus versos, mas também por libertar seu corpo e sua alma; numa poética “violentamente sensual e arrebatada de sentimentos transcendente”, como descreve Andrade Muricy em seu livro *Panorama do movimento simbolista brasileiro* (1973, p.1039). Por sua originalidade aliada ao requinte lírico, recebeu o prêmio de “maior poetisa do Brasil”.

Sob influência dos poetas Hermes Fontes e Cruz e Sousa, os quais expressavam grande erotismo em suas poesias, Gilka apodera-se do tema e problematiza os dilemas da mulher em forma de versos que desvendavam e enalteciam o corpo feminino, seus humores e seus desejos. Sua poesia não rompe totalmente com a tradição, mas transgredir pelo conteúdo, e surpreende por privilegiar a comunhão entre ética e estética na literatura brasileira.

Separando a vida de Gilka Machado (mãe, esposa, dona de casa e de pensão, sufragista e feminista) de sua obra poética, é possível evidenciá-la como uma personagem humanamente complexa e absolutamente determinada a fazer do erotismo sua bandeira de libertação feminina, tendo em vista que sua obra se sustenta literariamente.

1. O contexto histórico e cultural no início do século XX

A carioca Gilka da Costa de Melo Machado nasceu no dia 12 de março de 1893, em uma família de artistas: repentistas, violinistas, poetas e atores. Casou-se em 1910 com o poeta Rodolfo Machado com quem teve dois filhos: Helios e Heros.

O mundo passava por mudanças em vários aspectos, principalmente, no ideológico, que, certamente, se refletiu nos ideais da poetisa. Nessa época vivia-se o entusiasmo das inovações, como a chegada da energia elétrica, que resultaram em mudanças radicais no cotidiano das pessoas. No Rio de Janeiro, cidade natal de Gilka, e então capital do país, as pessoas começavam a se adaptar ao convívio noturno nas ruas, pois com a eletricidade surgiram novos espaços de convívio, como teatros e cafés.

Além disso, o século XIX havia despertado para o sucesso da ciência e dos mecanismos revolucionários pelo surgimento de novas vacinas, fontes de energia, máquinas; novos meios de comunicação e de transportes. Como consequência, a visão racional começava a se contrapor à visão da igreja – ciência e tecnologia davam início à ascensão capitalista e um enorme alvoreço mediante tantas inovações. Contudo, não era apenas das inovações científicas e tecnológicas que o mundo estava vivendo, também havia uma acelerada transformação política e cultural. Na política, surgiam crises e conflitos oriundos dessa consolidação do capitalismo que motivaram a massa a se mobilizar em prol de novas ideias. Com isso, irromperam discussões acerca do liberalismo, socialismo, democracia, entre outros temas complexos. A cultura sofria o impacto dessas transformações, pois com elas a população se tornava mais presente nos centros das cidades, já que com o advento da luz elétrica a vida noturna ganhava em agitação e boemia e, as artes, aos poucos, se preparavam para se aproximar desse público novo. A essência dessa fase inovadora repercutia na música, na pintura, nas artes plásticas e na literatura (*História e cultura do Brasil*: www.vida.planetavida.org).

Sob influência da Europa, em especial da França, o Brasil vivia intensamente a agitação da *belle époque*. Um momento de euforia que agitava a literatura. O romantismo que havia marcado o início do século XIX, e que tanto estimulou o sentimentalismo e a celebração da nacionalidade, aos poucos foi se confrontando com o realismo que buscava valorizar a realidade concreta e o momento presente. Em outras palavras, substituía a fantasia e o sentimentalismo da literatura romântica por uma literatura mais direta e crítica. Nesse mesmo século surgiram ainda outras

tendências literárias como o parnasianismo e o simbolismo. Na verdade, do fim do século XIX ao começo do século XX, essas correntes caminharam paralelas, cada qual com sua estética, e aqui e ali se fundindo em pontos comuns: Realismo – Naturalismo – Parnasianismo e o Simbolismo.

Cruz e Sousa, nome máximo do Simbolismo, soube captar o ideário de Mallarmé e aclimatá-lo a nossa terra. Entretanto, segundo Andrade Muricy, no livro *Panorama do movimento simbolista brasileiro*:

Partindo embora dessa origem comum, chegamos, entretanto, à divergência essencial da qual resulta não terem os dois simbolismos nada mais em comum. O de Mallarmé é um trabalho da inteligência para encarnar em palavras a pureza do inefável; o de Cruz e Sousa é uma experiência sofrida e vivida do símbolo do interior de uma busca espiritual. (MURICY, 1973, p. 165).

Em se tratando de influência pode-se dizer que na obra de Cruz e Sousa há muito mais de Baudelaire. Antonio Candido em seu livro *A educação pela noite*, no ensaio “Os primeiros baudelairianos no Brasil”, o cita como sendo um dos primeiros poetas a contemplar alguns aspectos da poética de Baudelaire no Brasil:

Os parnasianos, que vinham dos anos de 1880, também o admiravam, mas nunca o imitaram nem cultivaram tanto, salvo alguns secundários como Venceslau de Queirós e sobretudo Batista Cepelos. E caberia a um heterodoxo, Augusto dos Anjos, levar ao extremo certas componentes de amargura, senso da decomposição e castigo da carne, que se consideravam originárias dele, coadas através de Antero de Quental e Cruz e Sousa. (CANDIDO, 1989, p. 23)

Além desses nomes, houve também Medeiros e Albuquerque, Teófilo Dias, Fontoura Xavier, entre outros que prenunciaram uma nova estética, mais sensível e espiritual do que a parnasiana:

Neste ensaio não tratarei do apogeu da influência nem da fase acadêmica de celebração tranquila. O intuito é estudar o grupo inicial de baudelairianos dos anos de 1870 e começo dos de 1880, que embora formado por poetas secundários, talvez represente o único momento em que a presença dos 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. (CANDIDO, 1989, p. 24)

Em 1891, houve um manifesto simbolista levado a público no jornal carioca *Folha Popular* por Emiliano Pernetá, Cruz e Sousa, Bernardino Lopes e Oscar Rosas. Mas o início oficial do Simbolismo no Brasil deu-se a partir de *Missal* (poemas em prosa) e *Broquéis* (poemas em versos), em 1893, ambos de Cruz e Sousa. Em pouco tempo várias gerações de simbolistas se formaram, em sua grande parte por homens,

mas, mesmo assim, foi nesse momento que algumas mulheres deram entrada na literatura do Símbolo, como a poetisa Laura Silva. Sua obra, inicialmente composta por moldes parnasianos, aos poucos tomam forma mais livre. A poetisa usufruía de algum prestígio, mas não de remuneração. Além de Laura, outras escritoras destacaram-se pelo talento e audácia. Independente das críticas literárias às quais seus trabalhos foram submetidos, elas provocaram rupturas que jamais retrocederam em nossa cultura.

2. O cenário emocional de Gilka Machado.

Na literatura, a ala feminina, além de rara, era ligeiramente distinta; sua transgressão residia mais no ato de escrever do que propriamente no conteúdo ou na estrutura de suas obras. Nomes como Auta de Souza, Narcisa Amália, Francisca Júlia contribuíram, em menor ou maior abrangência, para que as mulheres conquistassem voz e espaço na literatura. Porém, Gilka Machado destacou-se por ser a primeira a enfatizar a sensualidade na poesia. Em comum entre elas, a ousadia do olhar à frente de seus tempos, bem como o desejo de fazer valer suas descobertas e anseios.

O Simbolismo no Brasil, principal influência na obra de Gilka Machado, foi breve, mas intenso. É importante salientar que, mais do que em outros movimentos, a escola simbolista não veio para concluir as escolas anteriores – realista/naturalista/parnasiana – e tampouco terminou com o início da escola seguinte, mas, como já dito anteriormente, fundiu-se a outras tendências.

Ainda nesse contexto literário do início do século XX, outro gênero que vinha de longe e teve grande espaço na época foi o dos manuais de bom comportamento, alcançando públicos variados. Um exemplo de sucesso foram as publicações direcionadas às donas de casa, verdadeiros manuais de como valorizar o espaço doméstico, tipicamente burguês como os escritos por Júlia Lopes de Almeida: *Livro das donas e donzelas*, *Maternidade*, *Livro das noivas* e outros.

Nesse modelo, procurava-se ensinar às mulheres a maneira correta de cuidar do marido e dos filhos, o modo de receber convidados etc. O papel atribuído a elas era o de boa mãe e esposa, que deveria manter tudo organizado e aconchegante para quando o marido voltasse para casa. A distinção entre o público e o privado era nítida, cabendo ao homem a rua e à mulher, o lar. Os senhores deviam conhecer de política e finanças; as damas, de música e bordados. Vivia-se um modelo de colonialidade, ou seja, um resquício do colonialismo. Embora haja similaridades entre os termos “colonialidade” e “colonialismo”, há significantes diferenças, segundo alguns sociólogos como Nelson Maldonado Torres:

O colonialismo denota uma relação política e econômica, na qual a soberania de um povo está no poder de outro povo ou nação, o que constitui a referida nação em um império. Diferente desta ideia, a colonialidade se refere a um padrão de poder que emergiu como resultado do colonialismo moderno, mas em vez de estar limitado a uma relação formal de poder entre dois povos ou nações, se relaciona à forma como o trabalho, o conhecimento, a autoridade as relações intersubjetivas se articulam entre si através do mercado capitalista mundial e da ideia de raça. Assim, apesar do colonialismo preceder a colonialidade, a colonialidade sobrevive

ao colonialismo. Ela se mantém viva em textos didáticos, nos critérios para o bom trabalho acadêmico, na cultura, no sentido comum, na auto-imagem dos povos, nas aspirações dos sujeitos e em muitos outros aspectos de nossa experiência moderna. Neste sentido, respiramos a colonialidade na modernidade cotidianamente. (TORRES, 2005, p. 131).

Em seu livro *A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte da modernidade*, Walter Mignolo defende que a trajetória social usa de mecanismos de influência sobre a sociedade. Esses mecanismos podem ser apresentados de diversas maneiras, mas, em geral, uma sociedade com características de colonialidade preza e admira tudo que representa algum *status*.

Segundo o autor: “a colonialidade é constitutiva da modernidade, e não derivada” (MIGNOLO, 2005, pg.75). Ou seja, só existe um modelo (modernidade) porque existe o outro (colonialidade). Dessa maneira, esse sistema revela-se como padrão de dominação e exploração, visto que a colonialidade do poder, para Walter Mignolo, é aquela que nega algo ou alguém em detrimento de outros considerados melhores ou piores. Para a colonialidade, a cultura, as ideias, e os conhecimentos dos colonialistas aparecem de maneira sedutora para os colonizados que buscam reproduzi-los sem grandes questionamentos.

Nessa perspectiva, é possível perceber o alcance da obra de Gilka Machado e sua insistência no propósito de expressar a condição feminina. Ela expôs liricamente as questões mais íntimas, apoderando-se de sua própria vida e transformando seus versos livres no paradoxo composto pela sensualidade da mulher que reconhecia sua sexualidade e a rejeição a esse reconhecimento. Tal aspecto é representado em seu poema “Ser Mulher”. Nele, Gilka revela a antítese entre o desejo de liberdade e a vivência oprimida na sociedade moralista:

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 encontra 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, 1915, p. 109)

O poema marca a correspondência entre o ético e o estético na obra da poetisa, pois, assim, ela constrói as simbologias dos versos, entre a divergência do modo de viver da mulher oprimida e o modo como ela se sente. Denuncia criticamente essa realidade indesejada e projeta a perspectiva de vida ideal ou apenas desejada: “Ser mulher, vir a luz trazendo a alma talhada/ para o gozo da vida; a liberdade e o amor; / tentar da glória a etérea e altívola escalada, /na eterna aspiração de um sonho superior...”.

Os recursos estéticos servem de suporte à ética quando, por exemplo, as palavras são selecionadas não simplesmente pela sonoridade e ritmo (“talhada” e “escalada”; “etérea” e “eterna”), mas também por paradoxos que instigam, como “calcular todo o infinito curto”, indicativo de que, mesmo diante de um infinito de possibilidades, ao “ser” mulher, tudo está limitado. Aspecto ratificado pelo uso regular das reticências que sinalizam que essa limitação decorre da interrupção de algo infinito, como os desejos e anseios de vida.

A anáfora “Ser mulher...” também denota um sentido menos conclusivo, visto que essa estrutura enumerativa quebra a continuidade da expressão, novamente cerceando, agora pelo esforço de definição, o “ser”. Tudo isso seguido por sentenças negativas que beiram à ironia, já que, usualmente, seriam empregadas comparações românticas com a natureza. Entretanto, acontece justamente o contrário, há uma introdução que parece afirmar algo, mas que não se efetiva.

De certo modo, a proposta quebra a expectativa do leitor e favorece o estranhamento da sociedade pelo negativismo declarado. Isso acontece devido a alguns motivos, um deles é a construção sintática, como mostrado, e o outro é o próprio conteúdo, que diverge da ideia difundida de que as mulheres eram felizes e realizadas naquele modelo de vida. Esses aspectos favorecem a imagem da mulher fragmentada – indicado na expressão “alma talhada” – porém, ativa e perseverante emocionalmente, passível de mudanças.

O desejo torna-se instrumento de auxílio à sobrevivência, seja pela “aspiração de um sonho superior”, visto no segundo verso da primeira estrofe ou por “desejar outra alma pura e alada” conforme o primeiro verso da segunda estrofe. Constitui a fonte que alimenta a esperança por novos tempos, novas consciências.

Nos últimos versos, Gilka compara a mulher à águia e chama a atenção para tudo que esse pássaro, simbolicamente, representa e que pode ser representado tanto pela figura feminina, como pela própria poetisa. Sabe-se que a águia é uma ave de rapina; caçadora, forte e imponente, voa alto, possui visão panorâmica e é muito conhecida também por sua característica audaciosa e protetora. Além disso, é possível relacionar a ave do poema de Gilka ao condor, ave símbolo de liberdade que inspirou Condoreirismo romântico em que os poetas criticavam e denunciavam as condições cruéis nas quais viviam os escravos. Com isso, a última estrofe reforça essa interpretação de um eu-lírico mais crítico e pessimista, seja pela maneira dramática observado na interjeição “Oh!”; pelos vocábulos “atroz” e “tantálica”, seja pela negatividade, ratificada pelos vocábulos “tristeza”, “inerte” e “presa”.

Assim, Gilka mostra nas entrelinhas o conflito e a inquietação da mulher diante de seu potencial, que de nada vale quando se está preso, restrito. Mantendo as comparações com a águia, o eu-lírico revela-se predestinado à busca pelos prazeres, à captura de sua vida, ao desprender-se dos “pesados grilhões dos preceitos sociais”.

A busca pela libertação feminina contorna predominantemente o trabalho de Gilka Machado, não pela retórica combativa, mas pela forma lírica que seus poemas têm de estimular a prática dos sentidos de prazer comuns a qualquer pessoa. Exemplo disso é o que declara em *Cristais partidos* (1915) quando diz: “E que gozo sentir-me em plena liberdade! / longe do jugo atroz dos homens e da ronda / da velha Sociedade” (MACHADO, 1978, p.16).

3. O Pecado

Pensar a sexualidade feminina é também pensar sobre a negação do sexo pelas tradições cristãs. A mulher durante séculos foi moldada com base nesses preceitos religiosos, que lhe reservaram, primordialmente, a satisfação espiritual. O sexo e a sexualidade penetravam o domínio do ilícito. Confrontar essas verdades significava escolher entre o bem (mundo espiritual, família, lar) ou o mal (desejo carnal, paixões, vontades individuais) categorizando o profano e o sagrado .

Assim, as instituições religiosas, sobretudo as cristãs, consideram o sexo como algo sagrado, adequado somente quando relacionando ao casamento e à procriação. Logo, qualquer atitude de infração a essas regras era convertida em pecado. Ou seja, ou a mulher amava seus filhos e seu marido, ou sentia prazer sexual. As que ousam usufruir das duas possibilidades precisavam conviver com a culpa.

Em tempos mais modernos, Durkheim, sociólogo dedicado, entre outras coisas, ao estudo sobre as definições do “sagrado” e do “profano”, defende que a essência da religião está na distinção desses dois termos. O primeiro compõe crenças e ritos constituindo-se no que conhecemos por religiões, ideais, conceitos ou crenças, compartilhados por um mesmo grupo. Entretanto, para o sociólogo o “sagrado” não se refere apenas ao sobrenatural, mas o que de certo modo está apartado do cotidiano.

Em *Cristais Partidos* (1915) são eminentes esses aspectos. Com isso, Gilka revela-se predestinada a criar rupturas, conforme atesta o poema que lhe serve de abertura: “E quando a rima soar, enlevada ouvirás / percutir no teu ser, que pela Arte palpita, / o sonoro rumor do choque dos cristais”. O “sonoro rumor do choque dos cristais” reverberava paradoxalmente na sociedade, emitindo beleza e temor aos mais conservadores, como afirma Fernando Góes:

A forma ousada dos seus versos, de um ritmo livre e bastante pessoal, harmoniza-se com a liberdade de inspiração, onde predomina um forte sensualismo, tão forte que Humberto de Campos notava-lhe nos poemas verdadeiras “tempestades de carne”... Seus livros provocavam, simultaneamente, admiração e escândalo, já que a poetisa confessava sentir “pelos no vento”, desejava penetrar o amado “pelo olfato, assim como as espiras/invisíveis do aroma...” e declarava, sem rebuços: “Eu sinto que nasci para o pecado”. (GÓES 1960, p.165).

E o pecado de Gilka constitui-se pela revelação do que há em seu íntimo através de símbolos que, desvendados, parecem desnudar o corpo e a alma. Como no poema “Sensual” do mesmo livro:

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.

A febril confissão deste afeto infinito
 há muito que, medrosa, em meus lábios sepulto,
 pois teu lascivo olhar em mim pregado, fito,
 à 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 escosa e fria lesma
 minha carne poluir com repugnante baba...

(MACHADO, 1915, p41)

Ao ler o soneto é possível perceber que há uma relação do eu-lírico com a culpa cristã, expresso na voz feminina que, enquanto se declara “solitária e envergonhada”, manifesta o seu “afeto pagão”. Esse dilema é relevante no sentido de que, em grande parte da obra de Gilka, a culpa e a liberdade caminham juntas e, se o primeiro é barreira por estar vinculado à igreja, o outro é alvo e horizonte, em forma do desejo de liberdade. É fato que o poema, assim como outros, faça referências religiosas com certo peso de culpa, porém isso não é predominante na obra. Essa religião ortodoxa contrapõe-se a outra visão, que não deixa de ser religiosa, mas que está mais ligada à espiritualidade, aos sentimentos de amor por si mesma e pelo outro, ou seja, religião num sentido mais ético do que moral.

Na pretensão de entender a relação pecado/culpa/sexualidade em Gilka é que pensamos em algumas possíveis definições da palavra religião. Mais comumente, o termo é conhecido como um conjunto de crenças consideradas sagradas por determinadas instituições. Já, de acordo com o latim (dicionário online: www.origemdapalavra.com.br, 2017) significa “religare”, ou seja, “re” funcionaria como intensificador da palavra que o sucede, ligare (ligar/unir). Assim, transportando-a para essa leitura mais espiritual, religião também pode indicar o ato de religar ou voltar

a ligar o humano ao divino (ou, quiçá, ao demasiadamente humano). Nesse sentido, a poetisa confere à religião a dádiva de devolver a mulher à natureza.

Voltamos à expressão “afeto pagão” para exemplificar isso. Notemos que o termo marca um aspecto religioso que proporciona ao eu-lírico alguma “vergonha”. Talvez pelo fato de a igreja só permitir para a mulher o “afeto” (sexo) mediante o casamento e com a finalidade de procriar. Logo, se é “pagão” pode estar se referindo a uma relação liberta dos padrões e da ortodoxia religiosa.

Retomemos pois à segunda estrofe, em que que, após o eu-lírico se confessar – senão ao sacerdote, certamente ao leitor – parece assumir-se mais francamente erótico. O vocábulo “lascivo” indica bem essa alteração: “pois teu lascivo olhar em mim pregado, fito, / à minha castidade é como que um insulto”. Não havendo mais pudor, a castidade torna-se intrusa.

O poema revela-se por camadas e dimensões distintas de sentidos. Notemos o predomínio de vogais fechadas no início (versos terminados com a vogal “o”) que cede passo a assonâncias abertas na segunda metade do poema (versos terminados em “a”), que parecem pontuar o caminho da culpa à libertação, bem como os diferentes modos de sentir do eu-lírico em cada situação.

Após revelar o que se passa em sua mente, o sujeito lírico declara que seu sentimento é antigo, infinito e ardente, motivo pelo qual não consegue conter-se e por isso: “A febril confissão deste afeto infinito / há muito que medrosa, em meus lábios sepulto,” e mostra que há reciprocidade na relação: “pois teu lascivo olhar em mim pregado, fito,” e que, ao se conter mesmo diante da troca de olhares de sensualidade e desejo, sua virtude moral não serve ao momento: “a minha castidade é como um insulto”, como se não pudesse resistir.

Neste soneto, assoma o potencial erógeno feminino, por meio do desvelamento, por dentro das sensações e vontades de uma mulher. Descrevem-se ainda as diferentes maneiras de viver os desejos sexuais, revelando as muitas mulheres que há em uma só. Como se fizesse questão de mostrar-se tal como a sociedade privilegia: com recato e castidade. Mas, quando acompanhada, entrega-se ao desejo: “Mas, se estás ao meu lado, a barreira desaba, / e sinto da volúpia à escosa e fria lesma / minha carne poluir com repugnante baba”.

As situações retratadas demonstram a mulher muitas vezes se adaptando a um sistema. Quando só, precisa adequar seu comportamento e deixá-lo compatível ao de uma santa. Mesmo que esse “comportamento adequado” nem sempre represente o

íntimo da mulher. Já, ao lado de seu par, não teme qualquer pudor, sente-se livre para vivenciar todos os seus prazeres carnis: a mulher que ama, a que sabe sentir e proporcionar prazer.

Diante da imagem paradoxal entre o grande prazer sexual e o que lhe promove asco, nojo, o eu-lírico apodera-se de tudo como forma de assumir plenamente todas as reações físicas de seu corpo. Numa versão mais independente, demonstra autonomia do prazer ao reconhecê-lo, transformando-o em sentidos naturais, inerentes a toda mulher ou homem.

Além disso, o eu-lírico não especifica o gênero de sua eventual companhia. Se mulher, permite-nos interpretar um sentido mais político, visto em “Si estás ao meu lado...” parece evocar a figura feminina como aliada, como se dissesse: se unidas no reconhecimento do nosso corpo e prazer, nos tornamos mais fortes a ponto de derrubarmos as barreiras que delimitam nossos desejos. Entretanto, diante da ousadia da autora, não se pode eliminar a possibilidade de leitura homossexual. Visto que vimos que a estrutura do poema se apresenta numa forma múltipla de interpretações que, em geral, ao mesmo tempo que fala da sexualidade, também convida a mulher para um despertar crítico/social. Agora, se masculino, parece falar da liberdade de poder viver o sexo plenamente.

O soneto revela o desejo de afirmar as múltiplas faces da mulher. Angélica Soares, numa passagem de seu livro *A paixão emancipatória: vozes femininas de libertação do erotismo na poesia brasileira*, analisa essa perspectiva:

Se por um lado a mulher procura libertar as suas múltiplas faces no ato da conquista amorosa (“aguarda-te em meu ser mulheres várias”), por outro lado guarda os traços da submissão (“para teu gozo, para teu festim”). Habituada à sujeição masculina e à obediência aos ideais de castidade, o fazer-se “sempre inédita” e “imprevista” pode hoje ser lido por nós como um contraditório avanço. Daí, tantas vezes, em que o erotismo se registra poeticamente por formas mais audaciosas, ele se apresenta em sonho.” (SOARES, 1999, p. 105)

No segundo livro, *Estados de alma* (1917), o eu-lírico continua a exprimir a sublimação sexual, mesmo que algumas vezes oscile entre a explicitação e o velamento, a angústia e o prazer. A ambiguidade é um recurso inquietante na obra de Gilka Machado, a exemplo do próprio título de 1917, que a priori declara o intangível, mas que na verdade abriga poemas organicamente sinestésicos. Esse aspecto – como bem observou o professor Gilberto Araújo em palestra apresentada na Academia Brasileira de Letras – aponta a subversão contida no título: simula o sentido etéreo,

driblando conteúdo mais carnal. Essa índole ambígua estende-se a muitos poemas, a exemplo dos sonetos que compõem “Particularidades...”:

Muitas vezes, a sós, eu me analiso e estudo,
os meus gostos crimino e busco, em vão torcê-los;
é incrível a paixão que me absorve por tudo
quanto é sedoso, suave ao tato: a coma... Os pelos...

Amo as noites de luar porque são de veludo,
delicio-me quando, acaso, sinto, pelos
meus frágeis membros, sobre o meu corpo desnudo
em carícias sutis rolaem-me os cabelos.

Pela fria estação, que aos mais seres eriça,
andam-me pelo corpo espasmos repetidos,
às luvas de camurça, às boas, à pelica...

O meu tato se estende a todos os sentidos;
sou toda languidez, sonolência, preguiça,
se me quedo a fitar tapetes estendidos.

*
* *

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-a pela maciez cariciante, de coma,
e o meu senso em mantê-la incólume se obstina...

Toco-a, palpo-a, acarinho o seu carnal contorno,
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, 1917, p. 58)

As imagens surpreendentes, repletas de sinestésias e sonoridades, ora revelam tremores – pela aliteração de vibrantes (“fria”, “seres” e “eriça”) e de sibilantes (“se”, “estende”, “sentidos”, “sonolência”, “preguiça”, “estendido”). As sugestões de trepidação e maciez vão aos poucos construindo imagens de satisfação e prazer.

O soneto também se estrutura na antítese entre a liberdade interior (a vivência particular do prazer) e a ideia de pecado ou repressão, representada na forma fixa do poema, rigorosamente composto de alexandrinos clássicos, com cesura na sexta sílaba, e de rimas alternadas, algumas ricas e até preciosas, que representam uma perspectiva

da mulher que, até então, não era permitido: Gilka escreve a sublimação sexual em uma forma, digamos, “escravizada”.

O conteúdo revela o interesse do eu feminino por si mesmo, descrito no primeiro verso: “Muitas vezes, a sós, eu me analiso e estudo”. A expressão “a sós” parece sugerir que o eu lírico não está sozinho, pois ao contrário diria “só”; por isso, uma possível leitura é a de que o sujeito poético carrega consigo alguma companhia, ainda que seja a do outro de si, criando oposição entre a força libertária e a castradora, numa cena aparentemente masturbatória: “os meus gostos crimino e busco, em vão torcê-los;”.

De um aparente amor trivial e inocente: “Amo do pessegueiro a pubescente poma”. À imagem de puro prazer da carne, quando “poma” parece representar o corpo feminino. As expressões: “gozo-a”, “toco-a, palpo-a, acarinho o seu carnal contorno”, “saboreio-a num beijo...”, classificam ações de um ato sexual/amoroso. Contudo, é difícil dizer se o que declara são lembranças, ou apenas imaginação. Esta dúvida, confere ao poema mais um recurso, pois o deixa ainda mais atraente e instigante.

A ambiguidade transita por dimensões que percorrem do micro ao macro do poema, como apresenta a própria estrutura de “Particularidades...”, composta de dois sonetos, cuja primeira parte tende a representar uma poética mais corporal, enquanto a segunda apresenta um erótico mais imagético e metafórico para falar de algo que se deseja viver com outra pessoa.

Como visto em poemas anteriores, as oscilações entre o prazer e a culpa, embora sutis, repetem-se aqui: “os meus gostos crimino e busco”. A discussão sobre essa libertação da sexualidade vem sendo investigada. E para além dos dogmas religiosos, mas sem eximi-los de sua responsabilidade, Foucault, em *História da Sexualidade*, defende que esse sentimento de pudor sexual que o homem carrega vincula-se ao interesse de domínio e controle social: “Uma das formas primordiais da consciência de classe é a afirmação do corpo. Assim, a valorização de seus prazeres e a forma de pudor sobre o corpo servem como símbolo de respeito e poder social.” (FOUCAULT, 1985, p. 233). Com isso, a sexualidade, segundo o autor, tornou-se referência no processo de cristalização de verdades e subjetividades que dominam o indivíduo na era moderna. A disseminação de ideais que visam a objetivos políticos/capitalistas confere ao sexo uma função da qual dependerá sua ocultação ou supervalorização. Segundo Foucault, ocultar o sexo consiste em ter controle sobre ele.

Diante dessa perspectiva, a sexualidade, ao ser mitificada se torna um instrumento de poder, sugerindo conceitos morais que classificam o sexo como sendo ora apropriado ora inapropriado, de acordo com o interesse das classes dominantes. Segundo Foucault, desde o século XVIII, há estímulos para que os discursos sobre o sexo sejam produzidos e reproduzidos, por exemplo, pela medicina. Assim, o pecado nas poesias de Gilka Machado, parece ocupar um lugar para além do sagrado, pois a partir desses estudos se infere tratar-se de manobra social.

Isso nos serve para identificar que na prática de liberdade, Gilka constrói sua ética, ou seja, ao libertar-se assumindo suas reais motivações e ao não temer revelá-las, erige uma perspectiva de prazer, a exemplo do que o eu-lírico declara nos últimos versos de “Particularidades...”: “E que prazer o meu! que prazer insensato / pela vista comer-te o pêssego do lábio, / e o pêssego comer apenas pelo tato.”

Esse prazer autônomo que incorpora todos os sentidos – visão, paladar, audição, olfato e tato – gera o sentimento catártico. Isso porque o sexo era visto como algo sujo para as mulheres. Contudo, as poesias revelam algo natural, comum não apenas aos homens, mas também a elas. A revelação aciona uma nova perspectiva: o que antes figurava impróprio ou pecaminoso também acontece com o outro (ou a outra), deflagrando um processo de naturalização que, aos poucos, transforma o horror em compaixão. Portanto, parte-se da culpa à cumplicidade, o que, em última instância, constitui uma via catártica. Exemplo disso está nos seguintes versos: “pela vista comer-te o pêssego do lábio, / e o pêssego comer apenas pelo tato”; uma forma de realização do prazer carnal concretizada pela busca do autoconhecimento, num misto de paixão e êxtase que a faz driblar/sonegar o sentimento de culpa.

Esse versos declaram muito mais do que a conquista da liberdade, mostram também, segundo Gilka Machado, que o processo de emancipação e de libertação de qualquer ser oprimido deve começar por si mesmo tendo, como consequência, alcançar os outros e o coletivo.

4. A catarse

Ao referirmo-nos à catarse, mesmo que o propósito não seja o de nos aprofundarmos no tema, é fundamental trazer a lume Aristóteles e, assim, entendermos um pouco mais o papel da poesia de Gilka Machado no processo da libertação feminina/ humana.

Para o filósofo, em sua *Poética*, a catarse é o meio através do qual o homem purifica sua alma pelo viés da representação trágica:

É pois a tragédia a *mimesis* (mimese) de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; *mimesis* que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor realiza a catarse de tais emoções.” (Poética, 1449 b24).

Ou seja, consiste na relação transformadora originada pela tragédia a partir de sentimentos nobres, que, através de uma representação poética, possam representar as desventuras dos heróis trágicos. Nesse contexto a tragédia se dá por escolhas mal realizadas que geram infelicidade, provocando na plateia sentimentos de horror e piedade, e purgam assim as emoções humanas. A catarse é, nessa perspectiva, um fenômeno surpreendente no qual o interlocutor passa de um estado a outro, da abominação à piedade. O horror é o que se dá como inadmissível, inaceitável para determinados grupos sociais. Quando o herói trágico apresenta sua impotência diante do fato, o leitor/espectador se compadece por vias da empatia e com isso o horror dá lugar à compaixão num momento de cumplicidade.

Para além dessa perspectiva aristotélica, há também outras maneiras de pensar a catarse como, por exemplo, a freudiana. Para Freud a catarse, *grosso modo*, está na ação de revelar através da fala ou da escrita os anseios e sentimentos mais íntimos. No século XIX o psicanalista, deparando-se com o fenômeno recorrente de histeria, propôs às mulheres que escrevessem seus sentimentos. O procedimento consistia em transcrever e ao mesmo tempo encontrar um “tratamento moderno das doenças nervosas” pela técnica da livre associação, cujo objeto é o inconsciente:

As regras técnicas que estou apresentando aqui alcancei-as por minha própria experiência, no decurso de muitos anos, após resultados pouco afortunados me houveram levado a abandonar métodos. Minha esperança é que a observação delas poupe aos médicos algumas inadvertências. Devo, contudo, tornar claro que o que estou asseverando é que esta técnica é a única apropriada à minha individualidade; não me arrisco a negar que médico constituído

de modo inteiramente diferente possa ver-se levado a adotar atitude diferente em relação a seus pacientes e à tarefa que se apresenta. (FREUD, 1912/1987, p. 149)

Muitas delas pensavam serem más ou possuídas pelo mal, por carregarem, por exemplo, o desejo sexual e guardarem para si esse “pecado”, causando confusão e sofrimento. Com a técnica de livre associação, aos poucos, converteu a hipnose em parte técnica do método catártico. Nesse processo de escrever e revelar o íntimo feminino, conhecido como “A cura pela palavra”, houve significativa melhora no humor das mulheres, mediante a possibilidade de reviver seus traumas ou desmistificar as censuras estabelecidas pelo superego.

Com base nessas duas teorias, a aristotélica e a freudiana, podemos dizer que o aspecto catártico na poesia de Gilka Machado revela-se nas imagens surpreendentes produzidas pelo erotismo em destaque, visto que, a rigor, tais revelações chocavam homens e mulheres diante do tabu que contornava o tema. Gilka transcreveu tudo que uma mulher até então não podia assumir, a exemplo do verso de “Sensual” em que revela: “sinto da volúpia a ascosa e fria lesma / minha carne poluir com repugnante baba...”. Aqui o eu-lírico descreve, sem rodeios, as reações físicas do corpo feminino num momento de excitação, favorecida pelos estímulos sexuais, representados pelos vocábulos “volúpia”, “fria lesma”, “baba”.

Esses momentos são recorrentes e, por isso, poderíamos destacar inúmeros fragmentos que nos serviriam de exemplo, como em “Particularidades”, em que, já demonstramos, há passagens extremamente reveladoras do desejo sexual como numa cena masturbatória: “O meu tato se estende a todos os sentidos; / sou toda languidez, sonolência, preguiça, / se me quedo a fitar tapetes estendidos”. Os versos encerram-se na cena de um sujeito poético num momento de êxtase e, tal como o eu-lírico, é possível que o leitor também seja conduzido à catarse após desvendar os surpreendentes símbolos.

Partamos a um outro poema que nos auxilia a percorrer, do início ao fim, o mesmo caminho dos sentidos que permeiam e acarretam tais transformações. Para isso, seve-nos de apoio o soneto “Volúpia” do livro *Estado de Alma*:

Tenho-te, do meu sangue alongada nas veias;
à tua sensação me alheio a todo o ambiente;
os meus versos estão completamente cheios
do teu veneno forte, invencível e flutuante.

Por te trazer em mim, adquiri-os, tomei-os,

o teu modo sutil, o teu gesto indolente.
 Por te trazer em mim moldei-me aos teus coleios,
 minha íntima, nervosa e rubra serpente.

Teu veneno letal torna-me os olhos baços,
 e a alma pura que trago e que te repudia,
 inutilmente anseia esquivar-me aos teus laços.

Teu veneno letal torna-me o corpo langue,
 numa circulação longa, lenta, macia,
 a subir e a descer, no curso do meu sangue.

(MACHADO, 1917, p. 28)

E tal qual o sangue que corre naturalmente pelas veias, as sensações de ambos estão unificadas e espalhadas por “todo o ambiente”. Uma possível leitura é que “sangue” e “veneno” tanto assemelham-se ao gozo masculino, com o ao potencial erógeno emanado do outro. A relação, exala também a sutileza e certa cumplicidade amorosa: “Por te trazer em mim, adquirir-os, tomei-os, / o teu modo sutil, o teu gesto indolente / Por te trazer em mim moldei-me aos teus coleios”. Dessas imagens de profunda entrega à volúpia, de repente um súbito senso vem à tona: “e a alma pura que trago e que te repudia...”, marcando um dúbio sentimento entre o que é compatível às regras morais e sua incapacidade de resistir: “...inutilmente anseia esquivar-me aos teus laços.”.

A catarse na obra de Gilka Machado pode estar representada na revelação dos símbolos, quando esses se apresentam eróticos e livres. Em sua poesias, a experiência do trágico surge pela quebra das expectativas, que promove novos conceitos e movimenta as ideias arraigadas conhecida como “verdades”. As imagens de prazer sexual alvejam a sociedade conservadora, sobretudo, por julgar a mulher como objeto a serviço do prazer sexual do homem e não passível de prazer próprio. O desvio proposto pelos poemas, causa a perplexidade necessária à transformação e a empatia.

Com base na catarse freudiana, podemos perceber que no ímpeto de escrever o que acontece no íntimo da mulher, ou seja, em seu próprio íntimo, Gilka propõe (consciente ou não) à “cura pela palavra”, pois quando descreve o prazer e os sentimentos, traz à tona o que estava reprimido, mas comum e passível de ser vivido por qualquer pessoa. Funda-se, assim, um conceito amplo de liberdade, concretizado quando o homem atinge o modo de vida individual, num equilíbrio entre a natureza, a sociedade e a ética.

Mesmo que às vezes, em algumas passagens de seus poemas, se confronte com a dúvida, uma certeza se faz sempre presente: a vontade de expressar-se, conforme se lê na abertura de *Estado de Alma*:

Possa eu, da frase nos agrestes sons,
em versos minuciosos ou sucintos,
expressar-me, dizer dos meus instintos,
sejam eles, embora, maus ou bons.

Quero me ver 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 bronco véu se esgarce
e mostre nua, totalmente nua,
na plena graça da simpleza sua,
minha Emoção, sem peias, sem disfarce.

Quero a arte livre em sua contextura,
que na arte, embora pecadora, a Ideia,
deve julgada ser como Frineia:
– na pureza triunfal da formosura.

Gelar minha alma de paixões acesa
por quê? se desta forma ao Mundo vim;
se adoro filialmente a Natureza
e a Natureza é que me fez assim.

Meu ser interno, tumultuoso, vário,
– mau grado o parvo olhar profanador –
no livro exponho como num mostruário:
sempre a verdade é digna de louvor.

Fiquem no verso, pois, eternamente,
as minhas sensações gravadas, vivas,
nas longas crises, nas alternativas
desta minha alma doente.

Relatando o pesar, relatando o prazer,
través a agitação, através a calma,
a estrofe deve tão somente ser
o diagnóstico da alma.

(MACHADO, 1917, p. 11)

O poema inicia se entre o apelo: “Possa eu, da frase nos agrestes sons, / em versos minuciosos ou sucintos,” e o manifesto: “expressar-me, dizer dos meus instintos, / sejam eles, embora, maus ou bons”. Num discurso que transcorre consciente, como se o eu-lírico tomasse para si a causa da poetisa ao defender a necessidade de escrever sobre si mesma. Não importa se o que vai escrever é bom ou ruim, desde que seja verdadeiro.

Na segunda estrofe, Gilka, pela força do imperativo, apodera-se do eu-lírico para reafirmar a representação do seu ser em sua poesia: “quero me ver no verso...” assumindo que a partir de então não é mais possível esconder os instintos, pois “ocultar aquilo que se sente, é o próprio sentimento condenar”. E com isso, do seu “sonho” que mais parece um ideal, possa escrever sem “disfarce” pois, segundo o eu-lírico, não há mal diante da “simplesza” de suas “emoções”.

À arte, como as sujeitos, compete a liberdade plena (“Quero a arte livre em sua contextura”), embora saiba o eu lírico tratar-se de uma utopia, já que a obra: “deve julgada ser como Frineia”, ou seja, sabe que será incompreendida, mesmo assim, que seja julgada pela beleza.

E questiona o porquê de esconder o que lhe é comum: “Gelar minha alma de paixões acesa / por quê? se desta forma ao Mundo vim”. A natureza adquire um papel mais incisivo pelo uso da maiúscula “N” como se fosse alçada à condição divina: “a Natureza é que me fez assim”.

Agora não existe mais a necessidade de aprovação, apenas o desejo de seguir expressando sua arte, “mau grado o parvo olhar profanador”. O que pretende é favorecer, aceitar o seu olhar, ainda que esse possa ser “pecador”. Não que essa decisão seja fácil: “nas longas crises, nas alternativas desta minha alma doente”. Essa crise instaura-se pelo processo típico dos que vivem entre a dádiva e a maldição de não ratificarem o senso comum. A última estrofe traz à tona a síntese do que parece ser sua maior convicção: o relato verdadeiro de sua alma, que se revela acompanhada por tudo que a natureza proporciona, o amor, o prazer da carne e a liberdade: “Relatando o pesar, relatando o prazer, / través a agitação, través a calma, / a estrofe deve tão somente ser / o diagnóstico da alma”.

Gilka cria uma trajetória para o poema que parte do clamor pelo direito de escrever seus versos à descrição de como deve sê-lo. Assim, enquanto diz o que deseja, concretiza em sua poética cada uma de suas expectativas – deseja escrever, enquanto escreve, deseja que a mulher seja revelada como é e a descreve com suas qualidades e defeitos. E assim, o eu-lírico na voz feminina, o faz. Desse modo a libertação surge não como algo que lhes foi permitido, mas sim, praticado. Embora a poética de Gilka Machado recuse o discurso panfletário, existe um movimento implícito que motiva a transformação ora pelo contato com essa nova realidade da mulher, ora pela catarse, seja ela aristotélica, quando nos reconhecemos em suas tragédias, seja freudiana –

quando fala de si, revela seus “pecados” para se libertar, constituindo um modo de posição política.

5. A libertação

Com sua fonte inesgotável de imagens e modulações que penetram o imaginário, Gilka enleva o erotismo e a sensualidade através de símbolos que perpassam e até mesmo libertam os sentidos. O fascínio da poetisa por esses temas evidencia-se como motivo central de sua poesia. Os aromas, por exemplo, simbolicamente podem se constituir como fenômenos naturais que exalam livremente dos seres e exercem influência sobre o outro, representando parte da proposta de libertação na obra de Gilka Machado.

Os perfumes são uma constante em suas poesias, tanto que, sobre esse tema, escreveu uma conferência literária em 1916: *A revelação dos perfumes*. O estudo é meticuloso em relação aos estímulos do olfato, que vão desde o cheiro amargo de certas madeiras ao doce aroma das flores, passando, é claro, pelo corpo humano. Descreve a importância do olfato diante de tudo que exala odores e perfumes, e quanto isso influencia a todos. Segundo ela há fragrâncias que matam, mas há também as que remetem às alegrias e prazeres.

O perfume exala natural e incontrolavelmente dos seres e dos vegetais: “Há perfumes que riem, perfumes que choram, perfumes que gemem, perfumes que berram!”. (MACHADO, 1916, p. 27) Indispensáveis, inclusive, à literatura:

Não há poeta, não há mesmo literato algum que se não 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 seu olfato ela exalava. (MACHADO– pg21).

Os aromas exalados pelo corpo e pela natureza são inerentes ao ser. O endosso a essa opinião vem da ciência:

O perfume pode, como não ignorais, ser de origem animal, vegetal ou mesmo mineral. Todos os corpos trazem um cheiro particular, umas vezes brando, outras intenso e que, não raro, pode ser considerado perfume. A exalação do cheiro não é mais que um desprendimento da matéria de que se compõem os corpos, afirma a ciência.

(MACHADO, 1916, p. 12)

Há na conferência de Gilka Machado mais do que a revelação dos perfumes; a poetisa sonda-lhes o sentido oculto. Com isso, surgem novas maneiras de leituras a determinados poemas que compõe sua obra. *A revelação dos perfumes* nos diz sobre a influência dos sentidos sobre o cada indivíduo. Os ânimos de cada ser, por mais que reprimidos, são suscetíveis e percíveis aos odores. E assim afetam também outros sentidos.

Os perfumes, recorrentes nas poesias de Gilka remete-nos à escola do Romantismo, na qual o aroma das flores é claro, direto e quase única referência ao amor e ao sofrimento, reincidindo na conhecida imagística floral associada à mulher. Nos poemas de Gilka, todavia, aparecem antes como símbolos de liberdade, pois, quando emanados, ninguém é capaz de lhes capturar a efemeridade e a evanescência. Ainda funcionam como recurso para revelar os ânimos, as excitações e as manifestações do corpo. No poema “Perfume” é possível reconhecer alguns desses aspectos:

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.

Ó perfume que a dor das plantas interpretas
e encerras, muita vez, desesperos mortais!
busco sempre sentir-te errar, nas noites quietas,
quando teu flóreo corpo em sono imerso jaz.

És um espiritual desprendimento ao luar,
se à noite sonha a flor do cálice no leito,
e és a transformação da planta à luz solar.

Mas, se acaso te extrai o homem – ser destruidor,
perfume! – decomposto, iname liquefeito,
és a essência, és a vida, és o sangue da flor.

(MACHADO, 1915, p. 24)

Aqui o eu-lírico assume o perfume como agente de “revelação das sensações secretas”. E usa as múltiplas possibilidades de interpretação da palavra “muda” – que tanto pode significar a planta em fase inicial, assim como em referência a uma pessoa calada, incapaz de falar; ou até mesmo como uma possibilidade de mudança – para descrever a reação deste fenômeno no ser humano. O cheiro, segundo essa leitura, torna desnecessário o uso da linguagem verbal: “vaga revelação das sensações secretas / das mudas sensações dos mudos vegetais;”. Neste sentido da palavra “muda” indica

também mudança, pois humores e sentimentos mudam, assim como os perfumes que os delatam: “Ó perfume que a dor das plantas interpreta / e encerras, muita vez, desesperos mortais”.

Sem abrir mão da composição estética e tampouco da utilização dos aromas como temática efetiva em sua obra, a autora ainda é capaz de criar outro desdobramento, outra camada de significado para o uso das fragrâncias naturais, aqui neste caso das rosas, para introduzir sua audiência numa dimensão mais libertária, política, que anuncia toda a potência do feminino, reposicionando a condição da mulher e predestinando-a a um novo ideal. O poema “Rosas” nos permite tal leitura:

I

Cabe a supremacia à rosa, entre o complexo das flores, pelo viço e pela pompa sua, e o aroma que ela traz sempre à corola anexo o coração humano excita, enleva, estua.

Quando essa flor se ostenta à luz tibia da Lua, o luar busca enlaçá-la, amoroso, perplexo, e ela sonha, estremece, oscila, ri, flutua e desmaia, ao sentir esse eteral amplexo.

Se é rosa lembra carne ardente, palpitante...
nivea – lembra pureza e nada há que a suplante,
rubra – de certa boca os lábios nela vejo.

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.

II

Rosas cujo perfume, em noites enlugaradas,
é um sortilégio etéreo a transpor as rechãs;
rosas que à noite sois risonhas, florais fadas,
de cútis de veludo e tenras carnes sãs.

Sejais da cor do luar ou cor das alvoradas,
rosas, sois no perfume e na alegria irmãs,
e todas pareceis, à luz desabotoadas,
a concretização dos risos das Manhãs!

Ó rosas de carmim! Ó rosas rosadas e alvas!
há nesse vosso odor toda a maciez das malvas,
a púbere maciez do pêssego em sazão.

Daí que eu possa gozar, ao vosso colo rente,
esse perfume, a um tempo excitante e emoliente,
numa dúbia, sensual e suave sensação!

A retórica do poema está totalmente voltada a favor do reconhecimento do potencial da mulher por ela mesma. Essa perspectiva parece dialogar, em alguma instância, com o poema anteriormente visto “Ser mulher”. Lembramos que nele há uma enumeração de características que não se adequam ao ideário feminino convencional. As reticências naquele caso sinalizavam haver algo além das limitações impostas às mulheres. O mesmo teor pode ser encontrado em “Rosas”, em que, entretanto, a poetisa aponta outras possibilidades para o “ser mulher”.

Há nele uma espécie de evocação, de grito à autovalorização. Como Baudelaire, a poetisa atualiza a metáfora floral, neste caso associada à mulher. De delicada, sensível e submissa ela passa a ser múltipla e autônoma. O feminino, tal como o perfume, preenche o poema, declarando que, mesmo diante da diversidade, as mulheres possuem uma natureza em comum, conforme atesta o primeiro verso: “Cabe a supremacia à rosa...”. Em poucas palavras o eu-lírico revela pela metáfora floral que o poder da rosa é sinônimo ao da mulher. À medida que o poema segue, o aroma assume papel de influência no âmago do sujeito lírico: “e o aroma que ela traz sempre à corola anexo / o coração humano excita, enleva, estua”. No segundo verso, o eu-lírico descreve a mulher como um complexo, um conjunto de possibilidades, e não apenas como um ser subjugado aos desejos alheios. Da pétala da rosa exala um aroma que faz parte desse complexo que é o corpo feminino, mas que daqui para frente não é mais apenas um corpo potencialmente sexual, mas um Ser pleno, que traz em si sentimentos (coração) tão relevantes quanto o resto do corpo; as emoções começam a tomar o lugar antes exclusivo ao sexo.

As intenções acerca do potencial feminino tomam como aliada a natureza quando o eu-lírico evoca na lua a imagem de um abraço: “Quando essa flor se ostenta a luz tibia da lua, / o luar busca enlaçá-la, amoroso, perplexo...”. A mulher possui o aval da natureza, como se qualquer recriminação fosse arbitrária e antinatural, de acordo com a leitura do primeiro e segundo verso da segunda estrofe. A comunhão está no fato de elevar-se ao “eteral amplexo”. Não se trata mais apenas do complexo, mas também do amplexo, denotando que a mulher carrega em si essa natureza.

A rosa torna-se um símbolo que estabelece relação com o comportamento de cada mulher, como se cada cor representasse uma personalidade feminina. Em “Rosas”, os versos são alexandrinos, formados por quatro estrofes, sendo dois quartetos e dois tercetos. Dessas características comuns aos sonetos, sabe-se também

que, no código de herança parnasiana, é no último verso que – conhecido como chave de ouro – concentra-se a ideia principal do poema, de modo a surpreender ou encantar o leitor. Dito isso, é inevitável o interesse pela última estrofe nessa primeira parte do poema: “Seja qualquer cor, por sobre o hastil de cada rosa, / vive a mulher, nos jardins flor tornada: / símbolo da Volúpia a excitar o Desejo.”. Independente das idiossincrasias, cada mulher traz em si o poder de encantamento pessoal e sensual, marcados pelos vocábulos em maiúsculas “Volúpia” e “Desejo”. Em síntese, toda personalidade é capaz de despertar desejos, basta que ela esteja em coerência consigo mesma.

Após revelar o potencial da “rosa”, o eu-lírico intenta libertá-la: “Sejais da cor do luar ou cor das alvoradas...”. E na sequência, propõe o que parece ser uma ideia de união entre as mulheres: “rosas sois no perfume, e na alegria irmãs, e todas pareceis, a luz desabotoadas”. Isto é, quando as mulheres olharem para além das regras morais, “desabotoada”, ou seja, livres, serão iguais, passíveis dos mesmos desejos e das mesmas dores e alegrias. Mesmo nas “rosas rósea alvas...” ela diz: “ há nesse vosso odor toda a maciez das malvas / a púbere maciez do pêsego em sazão”. Com isso, pretende amparar a ideia de que a mulher, ao abandonar o julgamento, por baixo do que veste, possui a mesma carne constituída de maciez.

Na última estrofe do soneto o eu-lírico declara a esperança: “Daí que eu possa gozar ao vosso colo rente, / esse perfume, a um tempo excitante e emoliente, / numa dúvida, sensual e suave sensação!”. Diante da liberdade de expor uma possível compreensão, entende-se que a esperança está no desejo de que um dia a mulher se descubra e possa com isso gozar do sentimento de liberdade.

Ainda que traga um pouco da realidade opressiva quando revela um desejo de liberdade que está no futuro (“que eu possa gozar...”), durante todo o tempo o poema pulsa a ideia de que a responsabilidade de conquistar sua liberdade é principalmente da mulher, dialogando assim com o que Foucault, em seu livro *Historia da sexualidade*, define como “O cuidado de si”. O filósofo relaciona a supremacia do corpo à exploração social e econômica a partir da dominação física: “uma das formas primordiais da consciência de classe é a afirmação do corpo [...]” (FOUCAULT, 1985, p.55). Em outro trecho de seu livro continua: “Assim, a valorização de seus prazeres e a forma de pudor sobre o corpo, servem como símbolo de respeito e poder social.” (FOUCAULT, 1985, p. 58). Com isso, a assunção da sexualidade deflagraria processo de cristalização de verdade e da subjetividade na era moderna.

5. Conclusão

As obras de Gilka Machado analisadas aqui revelaram mais do que esperávamos encontrar. Sua escolha por uma literatura erótica deu azo à difamação de sua obra artística que atingiu até mesmo a sua idoneidade pessoal. Mas a natureza transgressora da poesia e a persistência em continuar sua trajetória deram vazão a algo, já diagnosticado, como de fundamental importância para a conquista da libertação da mulher: sua voz, e a forte vontade de expressar sua arte. No entanto, às vistas de nosso século e nossos dias, o processo de libertação promovido pela poetisa parece estar longe de terminar.

A ética na poesia de Gilka Machado desmistifica o que a princípio é percebido como proibido. Seu conteúdo é inusitado e audacioso e também convicto e transcendente. Possui claramente um ideal que desestabiliza e confronta a moral do pecado. Ou seja, se num primeiro contato sua poesia choca, na sequência somos capazes de nos reconhecermos nela e, com isso, nos redimirmos pela catarse.

Assim, a ação de realizar um feito extraordinário ou proceder a transformação genuína de uma sociedade com valores arraigados, não é fruto – unicamente – de um engajamento ideológico, mas também da manifestação de uma vontade maior que retira o homem e a mulher do estado de conforto e letargia.

Schopenhauer, em seu livro *O mundo como vontade e representação*, denomina a “vontade” como fonte propulsora de autonomia, de modo que nada existe sem que exista a vontade. Seu estudo estimulou Nietzsche a refletir acerca do tema e teorizar sobre Vontade de Potência como força capaz de transformar o homem e, em alguma instância, o mundo ao seu redor, sendo que sobre essa vontade Nietzsche declara em *Assim falou Zaratustra*: “Vontade – eis o nome do libertador e mensageiro da alegria: assim vos ensinei eu, meus amigos” e segue dizendo: “Querer libertar: eis a verdadeira doutrina da vontade e da liberdade” (NIETZSCHE, 2011, p. 220). A potência dessa vontade, segundo Nietzsche, está ligada ao eterno dizer sim, ao devir, ou seja, aceitar que tudo muda o tempo todo.

Esse conceito parece existir na perspectiva do eu-lírico na poesia de Gilka Machado, que assume seus medos, mas não nega seus desejos. Em grande parte dos poemas, foi possível conferir que a vontade não é um desejo qualquer, antes uma voz interior que conduz à revelação dos prazeres. Um processo que inevitavelmente se

estende à vida da própria poetisa. Incapaz de segurar seus versos, e estimulada pelo amor à poesia, deu margem para essa vontade poderosa comandar sua vida.

Os poemas de Gilka Machado transbordam aspectos rigorosamente perfeitos. Sua forma de escrever faz parecer fácil. No entanto, dominar uma métrica perfeita, vocabulários requintados, rimas harmoniosas é uma habilidade de poucos. E bastaria para o deleite de muitos, letrados ou não. Pois os versos encantam por sua fluidez. Mas de tudo, o que nos pareceu mais fascinante foi algo que transcendeu a forma, atravessou os sentidos, tocou a alma. Não nos referimos apenas ao conteúdo, mas ao modo que Gilka o conduz. A perspicácia de conseguir descrever imagens subliminares e escondê-las sob símbolos é fascinante. Cada descoberta é um prêmio em forma de liberdade e prazer.

Gilka Machado fez de sua arte uma bandeira de libertação. Fez uso da melodia para expressar com lirismo a alma da mulher. Seu trabalho, bem como sua coragem de transgredir as regras opressoras e discriminatórias, estimulou o processo de constitucionalização de alguns direitos femininos, como o domínio sobre seu próprio corpo e o direito ao voto. Com isso, instaurou-se na sua biografia uma trajetória extraordinária, tanto como poeta, quanto na condição de agente político transformador.

Como os filósofos citados acima problematizaram a conquista da autonomia pelo homem para desvencilhá-lo de um medo a que somos todos submetidos – independentemente de gênero, etnia, cor, credo ou condição social – que pela catarse pode se tornar um meio de libertação do ser, a convicção de Gilka Machado venceu o pudor dos conservadores, chegando a ser instada a concorrer à cadeira da Academia Brasileira de Letras. Teria sido a primeira mulher imortal, não fosse pelo fato de – mais uma vez – seguir suas convicções e, possivelmente, como forma de protesto, rejeitar o convite. Contudo, em 1979 recebeu da Academia o prêmio Machado de Assis pela publicação de *Poesias Completas* (primeira edição, 1978). Faleceu em 1980, mas luta até hoje para sobreviver através de sua vasta e inigualável obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. “Os primeiros baudelairiano”. Editora Ática. 1989. São Paulo. pp. 23- 38. v. 1.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Ed. Palas Athena, 1990.

DURKHEIN, Emile. *As formas elementares da vida religiosa*. 2.^a ed. Traduzido por Joaquim Pereira Neto. São Paulo: Paulus, 1989.

FRANCO, I. F. Aristóteles. *Poética*. Edição bilingue. Pinheiro, Tradução, introdução e notas. São Paulo: Editora 34, 2015.

FOUCAUT, M. *História da sexualidade: “O cuidado de si”*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985. v. 3. pp 51-69

_____. *História da sexualidade*; vol. 1. “O uso dos prazeres”. 10 ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984. pp. 31 -199.

FREUD, S. *A etiologia da histeria* (1896 c). In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro. Imago, 1987. V. III, pp. 175 - 203.

_____. *O método psicanalítico de Freud* (1905 [1904]). In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro. Imago, 1987. VII, pp. 239 - 251.

LINHARES, Maria Yedda. *História geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1996 .

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

_____. *Estado de alma*. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunaes, 1917.

_____. *A revelação dos perfumes*. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunaes, 1916.

_____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

MIGNOLO, Walter. *Histórias globais, projetos Locais*. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter. *A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte da modernidade*. In: LANDER, Eduardo. (Orgs.) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-Americanas*. 1^o edição Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciências Sociales. – CLASCO, 2005, p. 71-103.

MURICY, Andrade, *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 2.^a ed. Brasília: Conselho Federal de Cultura e Instituto Nacional do Livro, 1973. 2v.

NIETZSCHE, Friedrich. *Vontade de potência*. Trad. Antonio C. Braga e Ciro Mioranza. São Paulo: Ed. Escala, 2010.

_____. *Assim falou Zaratustra: Um livro para todos e para ninguém*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PAIXÃO, Sylvia. “A fala de Eros”. In: *A fala-a-menos: a repressão do desejo na poesia feminina*. Rio de Janeiro: Numen, 1991, pp. 121-65.

PLATÃO. *O banquete ou do Amor*. Trad. J. Cavalcante de Souza, Rio de Janeiro: DIFELL, 2002.

PY, Fernando. “Prefácio”. In: MACAHADO, Gilka. *Poesias completas*. Rio de Janeiro. Brasília: INL, 1978.

SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória: vozes femininas de libertação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

Sites:

<https://www.revistas.ufg.br>

<https://www.historiadetudo.com>

<https://www.origemdapalavra.com.br>