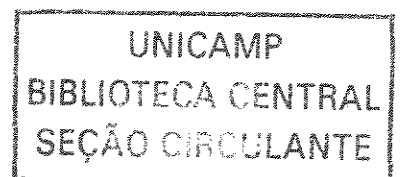


*Os desdobramentos de Salomé*  
*Leitura da poesia erótica de Gilka Machado*

Marcela Roberta Ferraro Ferreira



**Marcela Roberta Ferraro Ferreira**

*Os desdobramentos de Salomé*  
*Leitura da poesia erótica de Gilka Machado*

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras na Área de Literatura Brasileira.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Eugenia Boaventura

Unicamp  
Instituto de Estudos da Linguagem  
2002

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

F413d Ferreira, Marcela Roberta Ferraro  
Os desdobramentos de Salomé: leitura da poesia erótica de Gilka Machado. / Marcela Roberta Ferraro Ferreira. - - Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientador: Maria Eugenia Boaventura  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Machado, Gilka, 1893-1980. 2. Poesia erótica. 3. Salomé (Personagem literário). I. Boaventura, Maria Eugenia. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T/UN/CAMP F413d
V	EX
TOMBO BCI	53863
PROC.	124103
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	20/05/03
Nº CPD	

CM001B4061-2

BIB ID 290963

---

Profa. Maria Eugenia Boaventura – Orientadora

---

Profa. Maria Esther Maciel

---

Prof. Paulo Franchetti

---

Profa. Orna Messer Levin – Suplente

Este exemplar e a redação final da tese  
defendida por Marcela Roberta

Ferraro

e aprovada pela Comissão Julgadora em  
11/10/2003.

666176000

Ao Ricardo,

que tem a sua parte no meu melhor entendimento da linguagem do amor.

## **Agradecimentos**

Agradeço ao professor Paulo Franchetti pelas incisivas arguições que sempre me conduziram a um caminho melhor; à professora Maria Esther Maciel pela luminosa e sensível leitura do texto; à professora Maria Eugênia Boaventura, minha orientadora; ao Professor Joaquim Brasil Fontes que no exame de qualificação também passou a conduzir minhas incursões no campo do erotismo; ao CNPq.

Valeu muito o apoio de minhas irmãs, Mara, Renata e Regina, que deram um crédito especial ao meu empenho.

## RESUMO

Considerando que a arte e a literatura produziram várias formas de conceber a imagem do feminino, vamos acompanhar como Gilka Machado apresenta a sua versão. Era comum, nesse fim de século XIX e primeiras décadas do século XX, que predominasse a visão masculina ditando especialmente um ideário delineador de uma beleza extraordinária na pele de suas perigosas heroínas. Assim, pode-se dizer que a personagem se fazia sobretudo no olho do homem que comandava a pena. Com Gilka, temos a atuação de uma autoria feminina dando seu toque pessoal à composição.

Escolhemos acompanhar os desdobramentos do mito literário de Salomé, eleita como musa da poesia do amor, acreditando que as intervenções da autora correspondem ao propósito de assumir a busca pela construção de uma identidade sensual num momento em que não era dado à mulher tratar desses assuntos.

Dotada de sensualidade, Salomé desata seus véus para revelar ou sugerir os mistérios da sexualidade feminina, de tal modo que pode ser tomada como uma personagem-chave para o desenvolvimento da poética do erotismo. Identificando-se com ela, a poeta não vai reproduzir os costumeiros opróbrios que os temerosos apaixonados lançaram sobre a bailarina, mesmo porque, parece pouco conveniente reforçar a execração, quando se espera tornar aceitável o comportamento mais liberal da mulher.

Como ameniza o satanismo da musa, Gilka opera mudanças nos arquétipos literários fixados pelo decadentismo, de modo que sua poesia entra em conflito com as convenções literárias perfazendo um movimento de alianças e embates com a tradição.

Levando em conta essas questões fundamentais, apresentamos uma leitura da poesia erótica de Gilka Machado em que se procura sentir os efeitos de uma especial sensibilidade feminina.

## ABSTRACT

Taking into consideration that Art and Literature produced various ways of conceiving the image of the femininity, we will present how Gilka Machado develops her version. At the end of the nineteenth century and in the first decades of the twentieth century, the predominance of a masculine point of view was very common, ruling a limiting ideology of extraordinary beauty of dangerous heroines. So, we can say that the character was created with the view of the man who commanded the pencil. In Gilka, we have a feminine influence, which gives the text a personal touch.

We will follow the development of the literary myth in Salomé, a muse of the poetry of love; believing that the author's interventions correspond to the purpose for the searching of a sensual identity, in a moment when women were not given the right to deal with such subjects.

Full of sensuality, Salomé unveils herself to reveal or suggest the mystery of the feminine sexuality, in a way in which she becomes the key character for the development of the poetry of eroticism. Identifying herself with the character, Gilka would not reproduce the conventional idea of a dangerous seducer that dreadful lovers make of her, even because it seems rather convenient to strengthen the outrage, when it is expected that a more liberal behavior of the women would be well accepted.

By smoothing over the satanism of the muse, Gilka makes changes in the literary archetypes established by the decadence, in a way that her poetry creates an antagonism with the literary conventions concluding to a movement of alliances and conflicts with the traditional modes.

By considering these fundamental topics, we will present a reading of the erotic poetry in Gilka Machado, in a moment in which the effects of a special feminine sensibility come out.



# SUMÁRIO

## APRESENTAÇÃO

Uma voz dissonante.....	15
Chave de leitura.....	20

## *Uma fortuna crítica abreviada*

Um desafio para a crítica.....	23
Um “corpo estranho” na literatura brasileira.....	29
Revisão crítica.....	34

## *Evocação da Musa e sua entrada na iconografia artística*

A divindade inspiradora da poesia do amor.....	39
Por que não a dançarina bíblica.....	41
Encarnação da mulher fatal.....	46
Figurações plásticas.....	46
Mito literário.....	53

## *As matrizes literárias decadentistas*

Uma flor do mal.....	59
A sedutora e dolorosa fase da androginia.....	67
O amor estéril de Narciso.....	71
O sangue da mulher e da morte.....	76
Inocente e “puta”.....	80

## *Comigo mesma*

### *Salomé ou a dança da poesia*

A dança da poesia.....	91
Uma beleza que se contempla.....	98
Salomé apaixonada.....	102
Desfazendo o encanto misógino.....	108
A descoberta dos corpos.....	117
As expansões de Eros.....	123
O espelho da Natureza.....	128
Salomé vai ao jardim.....	129
A lianidade do texto.....	147
O beijo do amor e da morte.....	152
Poética do desejo: um sonho apaixonado.....	169
De mulher fatal a musa do amor glorioso .....	176

### **BIBLIOGRAFIA**

Publicações de Gilka Machado.....	181
Levantamento bibliográfico sobre a obra de Gilka Machado.....	182
Bibliografia de apoio teórico-crítico.....	185

## APRESENTAÇÃO

### *Uma voz dissonante*

Gilka da Costa Melo Machado, ou simplesmente Gilka Machado, carioca nascida, como Mário de Andrade, em 1893, desponta como uma das poucas vozes dissonantes que, no início do século XX, procuravam tornar aceitável o comportamento liberal da mulher na sociedade, o que significava poder ser escritora e tomar como assunto principal dos seus versos os sentimentos e desejos mais íntimos. Cresceu no meio de uma família de artistas, ambiente que provavelmente deve ter contribuído para pulsar sua veia literária. O pai, Hortêncio da Gama Sousa Melo, foi poeta; a mãe e as tias, atrizes de teatro; e o avô materno, Francisco Pereira da Costa, foi brilhante violinista tendo alcançado reconhecimento aqui como no exterior. Casou-se em 1910 com o também poeta simbolista Rodolfo Machado, com quem teve dois filhos, Hélios e Eros Volúcia, dançarina famosa cuja carreira Gilka seguiria de perto.

Muitas vezes, os críticos da época se referem à história familiar para introduzir Gilka numa aura de escândalo. Humberto de Campos registrou em seu *Diário secreto* os comentários mais ruidosos que consistiam em apontar um ambiente de pobreza e imoralidade. A união com Rodolfo Machado, sobretudo, suscitou muitos boatos. Estes iam desde comentários de que rodeava a esposa de críticos que a elogiassem para com isso beneficiar a própria imagem; até suspeitas de que a obrigava a produzir versos sensuais.<sup>1</sup> Depois da morte do marido, passou a cozinhar, em sua pensão, para muitos literatos, e por conta disso teve contato próximo com a irmã de Andrade Muricy, a senhora Ana Maria Muricy, que comenta, inclusive, em entrevista a Sylvia Paixão, que o poeta chegou a publicar poemas de Gilka como se fossem seus.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Ver comentário de Lindolfo Gomes reproduzido por Sylvania Paixão em *A fala a menos – a repressão do desejo na poesia feminina*. Rio de Janeiro: Siciliano, 1993, p.181.

<sup>2</sup> Sylvania Paixão. “Gilka Machado e a esfera pública”, *Anais do V Seminário nacional – Mulher e literatura*. Natal: Editora Universitária, 1995, p.66.

Caberia notar que o foco de escândalo remonta ao momento anterior da edição de seus textos. O talento poético de Gilka foi reconhecido antes mesmo da publicação do seu primeiro livro, quando ganhou, contando apenas 14 anos, o concurso literário promovido pelo jornal *A Imprensa*, então dirigido por José do Patrocínio Filho. Conta-se que os críticos ficaram um tanto encabulados por terem concedido o prêmio, pelos versos tão ousados, a uma menina.

A estréia na vida literária se dá definitivamente, em 1915, com *Cristais partidos*. O livro foi recebido com certo entusiasmo devido à novidade inspiradora dos seus poemas carregados de sensualidade, na sua maneira de perceber os movimentos e os perfumes das coisas e dos seres. Sobressaía aí um certo tom baudelairiano, com referência à podridão, aos vermes, micróbios e lodo. Algumas passagens, de gosto duvidoso, lembram uma aproximação com Augusto dos Anjos quando proferem: “pântano, onde do mal desenvolvem-se os vermes”; “geram-se ocultamente os micróbios de um mal”; “toda me untei de lodo, infeccionando a vida”. Os exemplos multiplicam-se, de modo que, quem lhe conhece apenas o primeiro livro, logo a associa às ressonâncias decadentistas.<sup>3</sup> A ousadia temática, temperada com eventuais rompantes de protesto quanto à condição feminina, parecia naquele momento representar a promessa de uma inovação poética. Contudo, estava ainda bastante presa aos rigores formais, procedendo como os ourives ao polir e emoldurar “estrofes de ouro”, com suas rimas ricas e seus alexandrinos com cesura marcada na sexta sílaba, num estilo bem parnasiano.

Com *Estados de alma*, vindo à luz em 1917, já se lança numa experiência estética de maior mobilidade da linguagem, traço que iria se acentuar nos volumes subseqüentes, mediante certa filiação à vertente simbolista. A predominância do verso livre associada à musicalidade e a técnicas de sinestesia casam-se melhor com seu temperamento sensual. O tom embravecido que desafiava a ordem machista ao colocar em questão a liberdade da mulher nos âmbitos artístico,

---

<sup>3</sup> Wilson Melo da Silva situa Gilka entre os simbolistas, mas salienta os traços decadentistas de sua poesia “sonora, angustiada, versando a temática da morte e da solidão”.

Cf. *O Simbolismo e Alphonsus de Guimaraens*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1971, p.127.

Na verdade, não raro, ligam Gilka a poetas de certo pendor decadentista, como Raul de Leoni, Carvalho Júnior. Parece que se pautaram em *Cristais partidos*.

social, amoroso, ainda ecoa em poemas como “Aspiração”, mas não se repete assim de modo explícito nos demais volumes. Em contrapartida, aumentam suas investidas no campo da exploração do desejo, do amor erotizado, que se tornariam tópicos nucleares na poética giliana.

Misturadas às imagens sensuais, no livro *Mulher nua*, de 1922, afloram preocupações de ordem social muito em moda na poesia de viés libertário da época. Na realidade, aqui, estes momentos são demonstrações de solidariedade e simpatia por figuras simples e desprotegidas: “A uma lavadeira”, “Falando aos anjos” e “Olhos nuns olhos”. No contexto da obra, sobretudo em relação à produção da década de 20, fica o tema um pouco desfocado.

*Meu glorioso pecado* e *O grande amor*, publicados em 1928, definem-se exclusivamente pela questão do sentimento amoroso, com acentuado apelo às manifestações do erotismo que ligam o homem à mulher.

Pesados os valores da conduta e da moral da época, Gilka superou em audácia a abordagem do imaginário erótico. E as leituras de viés feminista se encarregam de enfatizar instantes de protesto quanto à condição feminina, então muito sujeita à repressão social, à ideologia machista.

Os três últimos livros, de que afinal vamos nos ocupar neste trabalho<sup>4</sup> são decorrentes, podemos dizer assim, de um processo de amadurecimento no enfrentamento do assunto e ajustamento da técnica do verso, muito embora certos críticos tenham considerado que a autora se repetia, sem acrescentar novidades. Os dois primeiros volumes, *Cristais partidos* e *Estados de alma*, marcam sobretudo uma fase de provocação e afirmação, com abertura para experimentações estéticas de caráter simbolista, indicando a superação da predileção inaugural pelo rebuscamento parnasiano do primeiro livro. Depois de alcançar certa unidade poética, seguem as publicações esparsas de poemas selecionados, junto aos quais aparecem outros inéditos. Nota-se nesta última

---

<sup>4</sup> Os volumes *Meu glorioso pecado* e *O grande amor*, inicialmente independentes, foram aglutinados em edições posteriores, sendo que *O grande amor* se tornou um apêndice do outro livro, como acontece em *Poesias completas*, publicação mais recente, à qual, atualmente, se tem acesso. Preferimos, contudo, conservar a autonomia das duas obras, em respeito ao formato original.

produção um franco ar de amargura pelo efeito da mocidade passada e pela exaustão da própria luta literária, moral, social. Em *Velha poesia* (1965) prevaleceu a decepção frente à vida num lirismo contagiado pela nostalgia da beleza perdida e pela incompreensão crítica.

Fato é que deixou obra autêntica no conjunto das produções das primeiras décadas do século XX. Com *Cristais partidos* iniciou uma inovação na poética do amor ao se colocar como mulher apaixonada sem as reservas de um discurso transpassado por um viés platônico, tão praticado por mulheres em textos de cunho sentimental próximo da tradição romântica.

Inegavelmente, sua força poética se associa à coragem de dizer aquilo que até então não costumava ser assunto de versos escritos por mulheres. A erotização do amor constituía verdadeira afronta aos códigos de boas maneiras que cerceavam o limite de expansão dos prazeres sensuais, em nome de um amor idealizado, casto, ameno, mais adequado à conduta feminina. No entanto, Gilka contrariava as expectativas quando insistia em trazer para seus textos a mulher sensual, palpitante de amor e ativa no seu desejo.

Trazendo a marca da voluptuosidade, Gilka fazia frente ao discurso amoroso bem comportado de outras poetisas, mais obedientes ao papel social e cultural da mulher. Além disso, queria fazer valer uma autoria feminina enquanto certas escritoras pareciam procurar disfarçá-la, operando apagamentos de traços associados a esse determinado gênero, desprestigiado sem dúvida. E, para o contexto literário, isso significava, em primeira instância, não se entregar aos arroubos sentimentais, às comoções do coração tidos como melosidades de mocinhas. Em uma palavra, fica a impressão de que evitavam assuntos de amor para não serem estigmatizadas. Esta não deixava de ser uma maneira de se apresentar, mediante a escolha de seu repertório, como poeta de obra séria.

Assim, certas autoras, como Aute de Sousa e Francisca Júlia, produziram versos destituídos das afetações de um sentimentalismo romântico, pretendendo supostamente alcançar uma arte mais elevada, com dedicação a temas de maior sobriedade. Leituras da obra de Francisca Júlia costumam apontar as demonstrações de que buscava ser “mais poeta” por meio da superação das

armadilhas do gênero. Ela tem sido citada como exemplo dessa tendência verificada na literatura brasileira, pois, não apenas se desvia de uma voga feminina, como chega a assumir o paradigma masculino ao colocar na escrita a experiência de um soldado de guerra, como primeiro observou Leal de Souza.

Nada, nos másculos versos de Francisca Júlia, denuncia a mulher. Diante de Vênus, é a de um homem a sua atitude. Dirigindo-se a um poeta ou falando a um artista, exalta-se o espírito ardente da escritora, porém a carne da mulher não pulsa. Na composição “De volta da guerra”, ela imagina ser um anoso veterano mutilado, mas em nenhuma alude à sua condição feminina.<sup>5</sup>

Em suma, autoras como ela chegam a renunciar a posição de mulher e, sobretudo, esquivam-se de assuntos tidos como característicos seus, como estratégia para ganhar credibilidade. E, em contrapartida, Gilka queria o reconhecimento artístico de uma escrita articulada pela sua dicção própria, de onde se pudesse ouvir uma voz expressando sua íntima sexualidade. Foi precursora do discurso feminino do erotismo e tantos sustos causou com sua obsessão de encontrar a imagem ideal para traduzir literariamente a emoção “desse estranho silêncio de um segundo/ em que as almas se dão” (*O grande amor*).

Não é surpreendente que até mesmo a obra de Cecília Meireles, embora em determinados momentos persiga a face feminina diante do espelho, seja tocada de uma certa frieza e gravidade, evitando expor algo de sensualidade. Talvez, em língua portuguesa e neste início de século, só mesmo Florbela Espanca seja equiparável ao erotismo de Gilka. Podemos inclusive considerar, a título de hipótese, que demorou algum tempo para que a identidade sensual fosse enfim assumida pelo sexo frágil, sendo preciso esperar pela literatura provocante de Hilda Hilst e pela mensagem amorosa-erótica de Adélia Prado, campeada nas esferas doméstica e religiosa.

---

<sup>5</sup> O parecer de Leal de Souza se encontra reproduzido por Nádia Batella Gotlib nos *Anais do V Seminário nacional – Mulher e literatura*. Natal: Editora Universitária, 1995, p.26.

Enfim, percebemos uma batalha pela afirmação de uma autoria feminina e por inovações na poética amorosa acrescida de seu conteúdo erótico. Pois, para Gilka, escrita e sexualidade eram parte de um ousado projeto poético, de fundo libertário. Significava sem dúvida conquistar um novo espaço de representação onde estivesse incluída a mulher como ser que deseja e toma a palavra.

O resultado é que a poeta acaba por transgredir importantes convenções que dirigiam as maneiras de abordar o erotismo. Isso porque não podia repetir os procedimentos canônicos que definiam o feminino, então, formulados pelo ponto de vista do homem, como defenderemos neste estudo. Esse imaginário tinha instituído os códigos usuais do discurso do desejo, reforçando os contornos de uma beleza idealizada e impondo sua versão da sexualidade. Devia, portanto, dar lugar a uma nova configuração de personagem, mediante escolha de outras formas de expressão. Por ora, basta dizer que Gilka deixa de falar a uma sensibilidade já educada, completamente inserida nos códigos literários vigentes em se tratando da representação do erotismo.

### ***Chave de leitura***

Assumir a voz do texto decorre em significativas transformações de certos arquétipos literários que concebidos pela visão masculina expressavam mais suas angústias e emoções. Para compor uma outra interpretação da essência do feminino era preciso dar novos sentidos ao código literário.

A presença marcante de uma figura arquetípica como Salomé suscita uma análise sensível a perceber os desdobramentos de uma abordagem diferenciada. Acontece que os motivos e clichês agregados ao imaginário da bailarina dificilmente podem se acomodar ao perfil da personagem em construção. E por isso são alterados ou excluídos, quando não se prestam ao projeto de apresentar uma outra versão da personagem feminina. Trata-se de ver como Gilka entra em conflito com a tradição, mediante a necessidade que tem de subverter o modelo para dar-lhe nova expressividade numa erótica onde pavorosas inquietações



decadentistas não têm mais lugar. Salomé vai se constituir como chave de leitura para o estudo que vamos realizar sobre a obra de Gilka, desde que apareceu na abertura de *Mulher nua*.

Escolhemos abordar a trinca de livros produzidos na década de 20 – *Mulher nua* (1922), *Meu glorioso pecado* (1928) e *O grande amor* (1928) – por considerar que estes volumes apresentam maior unidade literária, pois é a partir de *Mulher nua* que se torna mais acentuada a expressão feminina da sensualidade, bem como os influxos da estética simbolista em contraponto ao caráter parnasiano da obra de estréia.

A seleção destes volumes visa também a uma reflexão sobre como a escritora se tornou um “corpo estranho” na nossa literatura em consequência principalmente da maneira ousada com que versa sobre o erotismo. Na abertura desse estudo, fazemos uma apresentação da fortuna crítica com o fim de situar qual foi a repercussão da obra e como Gilka tem sido recebida nos veículos de debate e história literária.

Em seguida, encaminhamos a análise do desenvolvimento da personagem inspiradora, meio pelo qual tencionamos levantar a discussão sobre a poética do desejo. Primeiramente é enunciada a evocação da Musa que, de dançarina bíblica, passou a integrar a iconografia artístico-literária. E logo após vem a exposição de um painel onde são contempladas as mais representativas matrizes literárias do decadentismo com as quais, afinal, Gilka dialoga, muito embora tal parentesco se defina mais pela divergência.

Depois de tomar como parâmetro o ideário decadentista, pretendemos caracterizar a Salomé de Gilka, força motriz da poesia de Eros, impulsionadora da estética e da linguagem do desejo. Sem renegar de todo as raízes, a poeta anuncia sua Musa “satânica e divina”. A face divina se proclama em benefício da Vida, do Amor, e a parcela satânica, ligada ao Mal e à Morte, permite refazer um elo com a poesia decadentista, ressaltando-se o lado doloroso dos prazeres.

Ao seguir este caminho, assim sucintamente exposto, buscamos o reconhecimento de imagens e motivos reveladores de uma peculiar sensibilidade, uma nova poesia, uma outra Salomé. Esta Salomé que em certo sentido destoa

da produção da época, embora seja uma outra, ainda se define pela diferença, pelo confronto e contato com as formas mais prestigiadas de influxos decadentistas. Sendo assim, cumpre fazer apelo às matrizes estrangeiras e nacionais mais relevantes para melhor iluminar a composição de Gilka.

# Uma Fortuna Crítica Abreviada

## **Um desafio para a crítica**

Gilka Machado entra para a vida literária em 1915 com um livro de versos parnasianos – *Cristais partidos* – nos padrões da produção poética de Hermes Fontes a quem dedicava profunda admiração. O mesmo poeta prefaciou a obra no lugar do maior representante do nosso parnasianismo. Acontece que Gilka não queria apadrinhamento e pelas mãos de Bilac seguramente se projetaria como grande poeta, motivo por que recusa os préstimos do escritor que teria se oferecido para apresentar a poesia. Uma mostra de que preferia conquistar o reconhecimento pouco a pouco, sem apelar para uma jogada de *marketing*. Até 1918 já tinha lançado três outros livros: *Estados de alma* (1917) e *Poesias* (1918) com reunião de dois volumes anteriores; além da conferência literária – *A revelação dos perfumes* de 1916. Adentrando pela década de 20, publica *Mulher nua* e, pouco mais tarde, são editados *O Grande amor* e *Meu glorioso pecado*, ambos de 28. Portanto, uma produção constante, esperando pelo posicionamento da crítica.

Na verdade, não houve unanimidade de opinião sobre essa poesia que espantava pela forma declarada com que a escritora falava do amor e do desejo feminino. Uma atitude incomum para a época acostumada a ver a mulher declarando sentimentalismo recatado, amor casto. Parece que o momento literário encontrava-se despreparado para receber essa poesia. Em geral, as vozes da crítica não souberam ler bem os seus versos e manter uma posição objetiva. Oscilaram entre o elogio mais ou menos entusiasta ou mais ou menos contido, ou ainda responderam com severas censuras e reprovações. Reunindo boa parte dos artigos publicados em fontes diversas e que se encontram espalhados, sobretudo aqueles divulgados em jornais e revistas da época, principais veículos de debate

literário, podemos esboçar um parecer sobre a acolhida dessa poesia pelos seus contemporâneos.

Arriscando um tom laudatório, João Ribeiro, jornalista de prestígio, costumava repetir, a cada nova publicação, que Gilka Machado era a maior poetisa brasileira. Falando do primeiro livro da escritora, comentou:

se consulto apenas a minha impressão pessoal, estou convencido de que três ou quatro de nossos poetas podem igualar-se-lhe, e, todavia, nenhum a excede no extro, na inspiração e na arte e formosura de seus versos.<sup>6</sup>

Seguindo esta linha, um dos movimentos da crítica foi valorizar o que os versos traziam de novidade, ou seja, a expressão feminina do amor erotizado.

O acadêmico Medeiros e Albuquerque bem que tentou aceitar o atrevimento lírico de Gilka. Embora fizesse considerações preconceituosas relativamente à ousadia de seu canto sensual amoroso, não deixou de registrar o cunho de originalidade que faltava a quase todos os versos produzidos por mulheres.

A poetisa dos *Estados de Alma* [...] tem a originalidade de confessar certas inclinações que, em geral, as poetisas escondem.<sup>7</sup>

Com essa sua maneira de expor a sensualidade feminina, Gilka teria se desprendido das convenções vigentes no discurso amoroso. Lima Barreto sintetiza essa percepção quando, em resposta de agradecimento pelo volume recebido, elogia seu caráter subversivo.

[...] admirei muito de sua inspiração, a sua completa independência de moldes, dos velhos *cânon*s, e a sua audácia verdadeiramente feminina.<sup>8</sup>

O sensualismo exaltado, constante na quase totalidade dos seus poemas, seria também apontado como o fator responsável pela grande tiragem dos seus

---

<sup>6</sup> João Ribeiro. *Crítica*. Vol.II., Rio de Janeiro: Edição da Academia Brasileira de Letras, 1957, p.262.

<sup>7</sup> Medeiros e Albuquerque. *Páginas de crítica*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1920, p.72.

<sup>8</sup> Lima Barreto. *Correspondência*. Tomo I, São Paulo: Brasiliense, 1961, p.260.

livros. Todos queriam conhecer a obra da “poetisa de imaginação ardente, transpirando paixão carnal nos seus versos”<sup>9</sup>. E então era essa emoção voluptuosa que buscavam encontrar na leitura de Gilka. Lima Barreto, inconformado com o fracasso do seu *Policarpo Quaresma*, vê com desprezo o público leitor desses textos de “tendência erótica, com uma falta total de pensamento próprio sobre as coisas e o homem do meio” (Carta dirigida a Monteiro Lobato)<sup>10</sup>. Sua declaração dá mostras de um certo ressentimento com relação às preferências do leitor vulgar e não deixa de atacar aqueles que praticaram a linguagem do desejo, sobretudo Gilka Machado, representante máxima dessa vertente, como bem afirma o próprio Lima Barreto ao destacar a grande saída dos seus livros. Um sucesso editorial superior ao de outra escritora, Dona Albertina Berta, que, de longe, já tinha superado a venda do seu herói desajustado<sup>11</sup>. No fim, deixa transparecer a mágoa por não ter conseguido nem mesmo disputar com mulheres, como avalia Sylvia Paixão.<sup>12</sup>

Embora tivessem dado destaque à sua originalidade, houve igualmente uma recepção preconceituosa, em evidente mostra de que não podiam aceitar o tom libertino dos poemas. Muitos não deixaram de reagir com graves censuras, acusando a escritora de imoral, como mostra Humberto de Campos ao reiterar o parecer de Pongetti<sup>13</sup>:

Leal com a sua musa, imaginou a ilustre escritora que poderia externar em versos, impunemente no Brasil, [...] todo o ardor de sua mentalidade creoula. E foi uma temeridade. Ao ler-lhe 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.

---

<sup>9</sup> Humberto de Campos. *Crítica*. 2ª série, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1935, p.315.

<sup>10</sup> Lima Barreto. *Correspondência*. Tomo II, São Paulo: Brasiliense, 1961, p.57.

<sup>11</sup> Lima Barreto. *Correspondência*. Tomo II, São Paulo: Brasiliense, 1961, p.56-58.

<sup>12</sup> Sylvia Paixão. *A fala a menos – a repressão do desejo na poesia feminina*. Rio de Janeiro: Siciliano, 1993, p.189.

<sup>13</sup> Humberto de Campos está comentando o artigo “Ciranda dos sátiros” constante do livro *Câmera lenta* onde Henrique Pongetti tenta distinguir a artista sensual da personalidade recatada de Gilka. Cf. *Crítica*. 2ª série, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1935, p.314-315.

Mesmo assumindo ares de defensor da escritora, também Humberto de Campos acabou por externar a sua intolerância ao reproduzir um comentário de Afrânio Peixoto<sup>14</sup>, de modo a engrossar o coro daqueles que partiram para a difamação. Afrânio contava que tinha ido entregar, a pedido de Gilka, um excerto de sua obra, e foi fazê-lo pessoalmente, não porque tivesse o intuito de prestigiar a poeta com sua visita, senão por estar próximo da localidade.

– [...] Subi uma escadinha suja, e escura, e dei, no segundo andar, com uma porta, fechando um corredor escuro. Bati, e apareceu-me uma mulatinha escura, de chinelos, num vestido caseiro. Perguntei se era ali que morava D. Gilka Machado.

– Sim, senhor, sou eu mesma, – respondeu-me a mulatinha; – o doutor faça o favor de entrar...

Afrânio continua:

– Não entrei...

Apesar do confidente revelar-se abusivamente preconceituoso, não chega a desagradar o amigo. Este nem se dignou a deixar uma palavra para apaziguar o veneno da hostilização. É sempre bem singular, pelo que se pode recolher de informações, a posição de Humberto de Campos. Não se propôs a fazer a defesa ou o ataque declarados, uma vez que, em lugar de se dirigir diretamente à produção de Gilka, gira em torno da declaração de outrem, da fofoca de Afrânio e do artigo de Pongetti. Não formou opinião, embora a própria Gilka, em depoimento<sup>15</sup>, tenha percebido nele um inimigo sem motivos para atacá-la. Fica a impressão de que não perdeu oportunidade de reavivar, sem mesmo a máscara da indignação, o lado mais perverso da crítica que se pôs a acusar a escritora de licenciosa/imoral, associando isso a sua cor e condição social.

---

<sup>14</sup> Humberto de Campos. *Diário secreto*. Vol.II, Rio de Janeiro: Edições de O Cruzeiro, 1954, p.50-51.

<sup>15</sup> Em entrevista concedida a Nádya Battella Gotlib e à jornalista Ilma Ribeiro, a poeta reconhece em Humberto de Campos um inimigo e difamador. O depoimento se encontra reproduzido em artigo de Gotlib, “Gilka Machado: a mulher e a poesia”, publicado nos *Anais do V Seminário nacional – Mulher e literatura*, Natal: Editora Universitária, 1995, p.17-30.

Um outro aspecto consiste em ver que predominava um “olhar condescendente” como que perdoando certas ingenuidades tão pertinentes/características da mulher. Foi o que observou Sylvia Paixão:

A crítica literária sempre se manifestou com um olhar condescendente em relação à mulher que escrevia, contribuindo, de certa maneira, para que a produção literária feminina se apresentasse com o sinal a-menos<sup>16</sup>.

Portanto, uma forma elegante de colocar em nível mais rebaixado o valor da obra que, segundo se dizia, dificilmente se destacaria em erudição ou qualidade técnica, por exemplo. João Ribeiro, alongando sua análise, reconhece que muitos tinham se entusiasmado com os versos, mas apenas pelo que esbanjavam de sensualidade. E costumavam seguir na mesma linha do comentário encontrado na revista *Terra de sol*, dirigida por Tasso da Silveira:

Não é a construção magnífica que lhe importa, – é a afirmação do seu direito de sentir e de pensar como os impulsos íntimos lho ordenam.<sup>17</sup>

O procedimento casa perfeitamente com a possível intenção de demonstrar o desejo de perdoar as leviandades da poeta que não teria se dedicado aos cuidados formais. Gilka era, no dizer de Agrippino Grieco, como poeta do segundo parnasianismo, “uma condessa de Nouailles muito menos letrada, quase instintiva<sup>18</sup> a derramar paixão sensual nos seus versos. E não raros críticos notaram-lhe a falta de conhecimento da poesia universal a guiar-lhe a inspiração. No entanto, reconheciam que para quem dispunha de pouca erudição, Gilka Machado até que fazia bons versos.

---

<sup>16</sup> Sylvia Perlingeiro Paixão. *A fala a menos – a repressão do desejo na poesia feminina*. Rio de Janeiro: Siciliano, 1993, p.167.

<sup>17</sup> *Terra de sol*. “As mulheres poetas do Brasil – III Gilka”. Rio de Janeiro, nº 07, jul. 1924, p.33.

<sup>18</sup> Agrippino Grieco. “As poetisas do segundo parnasianismo” In: *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel Editora Ltda, 1932, p.115.

A avaliação da recepção da poesia pelos seus contemporâneos permite ver que perceberam algo de sensacionalista e fácil nesses poemas considerados de altas vibrações sensuais e poucos cuidados formais. A ousadia da inspiração foi louvada ou combatida conforme a mentalidade mais ou menos machista. De qualquer forma, a novidade temática parece que ofuscou as experiências estéticas em que Gilka se lançou para conquistar maior mobilidade, plasticidade, musicalidade e sugestão para seus versos. Deram destaque a certas conquistas vocabulares e métricas, mas, no fim, a postura transigente, quase sempre elegante com relação à produção feminina, fez com que Gilka não passasse de uma escritora, pouco mais talentosa e corajosa em relação às outras, sem fôlego para impressionar pela qualidade poética.

Não há dúvidas de que se trata de uma poesia que movimentou nossas letras com seu “cunho pessoal inconfundível”<sup>19</sup>. Os críticos se viram forçados a se manifestar – seja para promover ou reprovar a atitude poética de Gilka – receosos de avaliar para mais ou para menos. De fato, não se pode esperar uma postura francamente objetiva. Até mesmo João Ribeiro, que nos momentos de superação do gosto profundamente acadêmico de adequação total ao cânone relativamente ao parnasianismo mostrava certa capacidade de aceitar as novas experiências literárias, não quis se comprometer demais. Embora apostasse na importância poética de Gilka, acabou por relegá-la a um lugar entre os grandes, mas um lugar impreciso, cambiável, isto porque estranhava o modo despojado com que a poeta se relacionava com as tendências vigentes. Apenas Nestor Vitor, aclamado crítico do simbolismo entre nós, manteve-se confiante no valor artístico da obra, dizendo que Gilka era um “espírito da época”.<sup>20</sup>

Em geral, mostraram-se prudentes em evitar a responsabilidade de um envolvimento sério, contrabalançando reprovações com elogios. Prevaleceu o impressionismo de uma avaliação feita no calor da hora, comum nesse momento em que apenas se esboçava o profissionalismo da crítica literária incipiente, que

---

<sup>19</sup> Medeiros e Albuquerque. *Páginas de crítica*. Rio de Janeiro: Editores Leite Ribeiro e Maurillo, 1920, p.81.

<sup>20</sup> Nestor Vitor. *Os de hoje*. São Paulo: Cultura Moderna, s.d., p.102.



viria a ganhar pulso com os artigos militantes de Álvaro Lins em torno da década de 40 e definitivamente com a fundação das universidades. Todavia, com o tempo, evidenciou-se o processo de marginalização dessa poesia, cujo caráter inovador não mereceu lugar de destaque no panorama da literatura brasileira. A popularidade inicial contrasta com o fato desta poesia beirar o esquecimento nos dias de hoje, enquanto surge consagrado o *Policarpo Quaresma*, por exemplo, que de uma forma ou outra entrou para a coleção dos clássicos.

Passado o impacto do atrevimento lírico, pareceu que o primeiro entusiasmo se tratava de um embuste. E a crítica ficou apreensiva, receosa de cair no logro de uma avaliação apressada. Ainda mais porque Gilka não se inscrevia mais nos padrões estéticos do parnasianismo, cujo prestígio continuava a disseminar os preciosismos, virtuosismos e sonetos com chave de ouro.

Com o distanciamento histórico a seu favor, Wilson Martins percebeu que “o desconfortável para a crítica é que esta jamais conseguiu decidir se se tratava de um grande poeta *apesar* da temática ou *por causa* dela – ou mesmo, afinal, se se tratava de grande poeta.”<sup>21</sup> Como não encontrou meios de sair do impasse, a crítica tendeu a silenciar pouco a pouco, a ponto de Gilka marcar presença ínfima na nossa história literária.

### ***Um “corpo estranho” na literatura brasileira***

A liberdade com que Gilka canta o amor e se insere nas tendências vigentes levou alguns críticos a perceberem nela uma “linguagem indomável”<sup>22</sup>. Por não apresentar o recato feminino esperado para o discurso da mulher e nem a disciplina de escola, a inteligência da época centrou-se no lado transgressor da escritura, que constituía, afinal, uma novidade.

E essa poesia seria, por muito tempo, vista pelo prisma do escândalo. Vítima do conservadorismo que muitas vezes a tratou de forma preconceituosa,

---

<sup>21</sup> Wilson Martins. *História da inteligência brasileira*. Vol. VI - 1915-1933, São Paulo: Cultrix, 1978, p.34.

<sup>22</sup> João Ribeiro. *Crítica*. Vol.II, Rio de Janeiro: Edição da Academia Brasileira de Letras, 1957, p.274.

Gilka teria comprometido sua carreira literária, figurando como uma espécie de “corpo estranho”<sup>23</sup>, para utilizar a expressão de outro poeta, Carlos Drummond de Andrade. Num artigo escrito por ocasião da morte da escritora, Drummond sintetiza o impasse de Gilka. Incomum por se posicionar como a antecessora de conquistas no campo do erotismo e estranha aos grupos que então convergiam para um novo movimento literário.

De modo especial, o poeta questiona o fato de não ter sido ela acolhida pelos modernistas, sendo que não conseguiram vislumbrar a face libertina de seus poemas. Parecia Gilka ainda bastante audaciosa para a mentalidade de 22 que acabou mantendo a postura conservadora dos literatos do passado que tentavam sepultar.

Gilka foi a primeira mulher nua da poesia brasileira. Deu mesmo a um de seus livros esse título audacioso para a mentalidade de 22, ano teoricamente da irrupção do Modernismo, porém tão preconceituoso como os anteriores, que eram vitoriosos e hipócritas. [...] Ficou, assim, à margem da evolução literária, alheia ao Modernismo, que por sua vez não se dignava contemplá-la.<sup>24</sup>

Sem alcançar projeção nesse movimento que pretendia ditar novas diretrizes às nossas letras, Gilka ficaria ligada ao momento em que surgiu, referido por tão variados nomes: neo-parnasianismo, neo-simbolismo, pré-modernismo. E, independentemente de ser visto como tendência anunciadora ou epigonal, segundo se volte para frente ou para trás, perdura a noção de que se está tratando de uma literatura sem a força de uma produção autêntica.

E por não se ajustar bem em classificações, Gilka mereceu todos esses títulos: poeta do segundo parnasianismo para Agrippino Grieco<sup>25</sup>; pré-modernista

---

<sup>23</sup> Carlos Drummond de Andrade. “Gilka, a antecessora”, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 dez. 1980, Caderno B, p.7.

<sup>24</sup> Carlos Drummond de Andrade. “Gilka, a antecessora”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1980, Caderno B, p.7.

<sup>25</sup> Agrippino Grieco. “As poetisas do segundo parnasianismo” In: *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel Editora Ltda, 1932.

para Fernando Góes<sup>26</sup>; uma pré-modernista neo-simbolista observa Pedro Lyra<sup>27</sup>. Um sintoma da dificuldade que representava para aqueles que tencionavam enquadrá-la em qualquer escola literária.

Também por efeito dessa indefinição crítica, pode-se sustentar o seu caráter de desajustada. Do parnasianismo, Gilka herdou algumas preciosidades vocabulares, mantendo mais estreita relação com outra vertente, de expressão simbolista. Mesmo assim, no contexto desta trinca de livros produzidos na década de 20, destoa do traço de misticismo, das exaltações idealistas, com fuga para um mundo ideal, que marcaram boa parte das obras simbolistas produzidas por aqui. A sua originalidade em relação à poesia brasileira em voga, do ponto de vista estético, decorria, sobretudo, de certas inovações vocabulares, desprezando termos gastos e introduzindo outros; de construções abasileiradas que incluíam um ritmo frásico próximo da fala, o que levou alguns críticos a considerar sua linguagem indomável; do bom aproveitamento de expressões coloquiais que davam um tom de prosa a várias passagens de seus poemas; de textos enxutos e condensados, construídos por meio de um jogo singelo de palavras e escolha precisa de vocabulário; da rica musicalidade e da saturação do verso livre, pela completa liberdade de metro ou ainda pelo uso exaustivo de composições polimétricas e estrofes assimétricas.

Possivelmente, devido à informalidade com que sua poesia se relaciona com as convenções estéticas, não teve ela lugar preciso em manuais de estudos da literatura. Principalmente nas histórias literárias sua presença tornou-se inexpressiva. Em meio a raras referências, geralmente palavras inócuas, seu nome é citado em nota de pé-de-página, ou colocada na retaguarda dos tidos como “grandes”.

Percebemos que nas histórias literárias vão justamente ter destaque os autores vistos como os mais representativos de um dado movimento literário, ou aqueles cujas obras definiram uma estética. Assim, é comum a historiografia

---

<sup>26</sup> Fernando Góes. *Panorama da literatura brasileira*. Vol.V, O Pré-Modernismo, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

<sup>27</sup> Pedro Lyra. “Sensual, espiritual, social” In: *O real no poético – Textos de jornalismo literário*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1980, p.164.

conceber um enredo com destaque para os considerados movimentos renovadores e autênticos intercalados por períodos tidos como intervalares e ecléticos. Estes acabam sendo interpretados como momentos de esterilidade por não promoverem inovações profundas e insistirem na imitação de nomes consagrados.

Com efeito, muitos críticos sentiram que depois de um Bilac, Raimundo Correia e Alberto de Oliveira de um lado, e de um Cruz e Sousa de outro, já não haveria mais um verzejador do porte dos mestres senão os poetas crepusculares, epigonais. Perpassam, assim, em nossa história literária, teorias de ascensão e decadência, progresso e declínio da literatura. Uma noção de que sua evolução é determinada por formas literárias cujas possibilidades de realização progressivamente se exaurem e são substituídas por atitudes artísticas renovadoras. E porque são concebidos modelos ideais com disciplina escolástica é que se pode pensar na evolução literária incluindo períodos de transição que não se enquadram nesses modelos ideais. Assim, os poetas situados nesse espaço mais ou menos indefinido costumam ser rebaixados mesmo se vierem sob a insígnia de “neo”. E Gilka não teve uma sorte diferente.

Constantemente colocada em segundo plano, muitas vezes nem é sequer mencionada nas ligeiras páginas da nossa historiografia, ou então costuma entrar como colaboradora da revista *Festa* ofuscada pela fama de Cecília Meireles. E, dependendo dos critérios de classificação assumidos para tecer o enredo histórico, pode ficar mais diminuta a sua atuação. Notamos que Gilka desaparece entre outros nomes do parnasianismo crepuscular em nota de rodapé da *História concisa*.<sup>28</sup> Como “parnasiana” não podia mesmo ser poeta brilhante, ficando até muito menor do que os outros. Lembramos que entre as poetisas do segundo parnasianismo, Agrippino Grieco tinha notado sua falta de erudição e cuidado formal, qualidades imprescindíveis ao bom poeta parnasiano.

Quando referem aos seus traços simbolistas, a poesia já vem com o estigma da escola, nunca bem recebida pela crítica para quem parecia fruto de empréstimo, importação de modelo francês. Além disso, uma linha cronológica e

---

<sup>28</sup> Alfredo Bosi. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977, p.264.

classificatória acentua um tom passadista, sendo que se costuma prescrever que de um último fôlego simbolista não se podia esperar um verdadeiro impacto.

O caráter híbrido da poesia e a novidade temática representaram um desafio para a crítica que estava às voltas com os “ismos”. E dependendo de como compreendem o enredo da história literária, é possível valorizar ou desmerecer certos aspectos da obra.

Fazendo frente aos manuais de história literária onde costumam comparecer os “eleitos”, ou seja, os escritores considerados mais importantes e que se tornariam canônicos, as antologias dão uma abertura maior para os nomes que publicaram na época. Oferecem ao leitor a possibilidade de conhecer um repertório mais amplo da literatura em circulação e um de seus efeitos é garantir em certo sentido a imortalização de seus autores guardados aí. Sobre o momento cultural que contemplamos, Andrade Muricy reúne aos realizadores principais do Simbolismo um imenso conjunto de textos congestionando três pesados volumes. Mas, fica difícil reconhecer critérios que organizem a participação desses autores numa conjuntura literária, figurando como um repertório caótico, com pouco poder de delinear um julgamento sobre a produção desse momento. Assim, Gilka, por exemplo, tem afinal um espaço nessas páginas, não porque fosse apontada como poeta representativo do Simbolismo, senão porque, como tantos outros escritores, editou seus versos no período.

Outras seleções, bebendo na fonte de Muricy, procuraram situar melhor os autores que poderiam ser considerados “antológicos”. E Gilka continuou sendo citada, entrando com alguns poemas naquelas mais famosas<sup>29</sup>, em evidência de que teve seu papel no período em que atuou.

---

<sup>29</sup> Péricles Eugênio da Silva Ramos. *Poesia simbolista. Antologia*. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

Fernando Góes. *Panorama da literatura brasileira*. Vol.V, O Pré-Modernismo, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

Andrade Muricy. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Vol.III, Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

Domingos Carvalho da Silva. *Vozes femininas da poesia brasileira*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.

Manuel Bandeira. *Obras-primas da lírica brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.

\_\_\_\_\_. *Antologia dos poetas brasileiros: fase moderna*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

Enrique Bustamante e Ballivian Lima. *Nove poetas nuevos del Brasil*, 1930.

Gregorio Reynolds. *Sonetos y poemas*. Cochabamba, Bolívia, 1932.

Nestes espaços de publicação circularam os textos escolhidos como os mais representativos de sua veia poética. Aqueles que situaram Gilka entre os simbolistas deram destaque ao bom aproveitamento do verso livre, à musicalidade dos poemas, à profusão sensorial e seus efeitos sinestésicos. Já outras qualidades foram enfatizadas pelos estudiosos que a ligaram aos pré-modernistas, tendo eles percebido um sincretismo de tendências que diferenciava a produção desse momento – período de transição, intervalar, eclético – de um Simbolismo legítimo. Só não consta, pelo que se pôde verificar até aqui, em antologias parnasianas, em contraponto ao parecer de Bosi e Grieco.

Considerando-se o posicionamento crítico, Gilka estava sumariamente envolvida em ares passadistas, ligada a uma estética que gozava de pouco prestígio e já demonstrava sinais de saturação. O novo seria anunciado pelos modernistas que abririam outra página da história deixando um marco na dita evolução literária.

### ***Revisão crítica***

Ensaio crítico mais recentes voltam a valorizar a temática sensual, com destaque para os aspectos que melhor fundamentem cada leitura. Sucintamente, Drummond viu em Gilka a antecessora da liberdade feminina<sup>30</sup>. Fernando Py<sup>31</sup> e Ivan Junqueira<sup>32</sup> interessaram-se pela poesia feita de sensações e que se lançou em busca da liberação da linguagem e do corpo. E em artigo de 1993, Wilson Martins observou como a abordagem do desejo na obra de Gilka Machado ganha um tratamento literário, traduzida por “metáforas poéticas”, ao contrário do que, segundo ele, ocorre na escrita feminista atual (Hilda Hilst: *Do desejo*), onde o

---

<sup>30</sup> Carlos Drummond de Andrade. “Gilka, a antecessora”, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 dez. 1980, Caderno B, p.7.

<sup>31</sup> Fernando Py. “A poesia de Gilka Machado” In: *Chão de crítica*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

<sup>32</sup> Ivan Junqueira. “O erotismo sensacionista de Gilka Machado” In: *À sombra de Orfeu*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984.

erotismo é apresentado de modo explícito<sup>33</sup>. Recentemente, o crítico volta a reiterar com veemência o mesmo parecer<sup>34</sup>, deixando a suspeita de que criava aí uma querela com Hilda Hilst, achando oportunidade para atacá-la.

Também pautado na questão da sensualidade, José Paulo Paes refere-se a Gilka no seu estudo sobre o artenovismo literário, para quem este constitui um forte traço do pré-modernismo, com manifestação em vários de seus autores, sendo que na poesia giliana sobressai o tema da embriaguez da vida, francamente sensual, erotizado<sup>35</sup>.

Como a emancipação da mulher tem sido seguida por uma gradativa descoberta da sexualidade e da liberação do corpo, Gilka pode ser encarada como uma forte representante da voz feminina na literatura brasileira, bem como da luta contra as forças repressoras da sociedade. Pelo menos é assim que sua poesia tem sido amplamente lida sob o enfoque de uma tendência atual de certa crítica que deseja enquadrá-la na literatura dita feminista. O mais comum, neste caso, é promover uma leitura voltada para a psicologia da repressão sexual da mulher, vítima de uma sociedade machista e opressora. Ou entrar com uma linha mais sociológica que aborda a mulher em luta por transformações no seu papel dentro do espaço da vida privada. De fato, os livros iniciais chegam a tratar abertamente da condição feminina de subjugação e abnegação ao homem/Senhor, o que autoriza essa aventura crítica, hoje a mais atuante no que diz respeito à releitura dessa obra poética. Três poemas, “Ânsia de azul” e “Ser mulher” de *Cristais partidos* e “Aspiração” de *Estados de alma*, são freqüentemente citados em análises de fundo psicologizante voltadas aos efeitos da repressão sexual e social.

Esta alma que carrego amarrada, tolhida,  
num corpo exausto e abjeto,  
há tanto acostumado a pertencer à vida

---

<sup>33</sup> Wilson Martins. “O império dos sentidos”, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 set. 1993, Caderno Idéias/livros, p.4.

<sup>34</sup> Wilson Martins. “A provocadora” [www.secret.com.br/jpoesia/gm.html](http://www.secret.com.br/jpoesia/gm.html)

<sup>35</sup> José Paulo Paes. “O *art nouveau* na literatura brasileira” In: *Gregos & baianos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p.78.

como um traste qualquer, como um simples objeto  
[...]  
De que vale viver  
trazendo, assim, emparedado o ser?  
Pensar e, de contínuo, agrilhoar as idéias,  
dos preceitos sociais...

(Ânsia de azul, *Cristais partidos*, p.23)<sup>36</sup>

Versos como esses ficaram famosos pelo tratamento que conferem às questões da ideologia machista responsável por “agrilhoar as idéias” e trazer “emparedado o ser”. Também regulado pelo código social, o amor implica em relação de poder.

Eu quisera viver sem leis e sem senhor,  
tão somente sujeita às leis da natureza,  
tão somente sujeita aos caprichos do amor...

(Aspiração, *Estados de alma*, p.113)

A anáfora exprime veementemente um anseio por liberdade, condição para a vivência plena dos sentimentos. Esses momentos de protesto são trazidos ao debate pelos estudiosos voltados a uma literatura denominada feminina, pela coragem com que Gilka se rebela contra a condição social da mulher e introduz o problema da sexualidade.

Inúmeros artigos partem dessa chave de leitura e acabam recenseando a imagem de importante autora na literatura feminina do início do século, mas dificilmente chegam a debater aspectos literários. De qualquer forma, neste universo de interesses feministas, Gilka tem rendido muita conversa.

Quando a discussão passa por um viés estético-literário, é comum referir-se à marginalização de Gilka que não teve espaço em nossa historiografia. Observamos atualmente um interesse da crítica em rever alguns autores que

---

<sup>36</sup> Estaremos utilizando, neste trabalho, a publicação da Léo Christiano (1992). Por trazer numeração de página – não constante em alguns volumes das primeiras edições – facilita a localização dos poemas, principalmente daqueles que não receberam títulos, como é o caso dos textos de *O grande amor* e *Meu glorioso pecado*. Indicaremos a página onde se iniciam os poemas dos quais são extraídos os excertos. E mencionaremos os títulos quando estes forem expressos.



como ela mantiveram relação com a poesia simbolista. Por conta desse parentesco, teriam se envolvido de ares passadistas num momento que representava ser de conquistas modernistas. Agora, passariam a ser enfatizados os traços inovadores em mostra de que não cultivaram fielmente antigas convenções.

Existe, inegavelmente, como nota Júlio Castañon Guimarães<sup>37</sup>, uma tendência de valorizar esses poetas justamente pelos elementos que os diferenciam do Simbolismo – ainda malvisto – e que já prenunciam lances modernistas. Por esse prisma, Sebastião Uchoa Leite aborda a poesia de Marcelo Gama, sendo que na sua análise interessam os traços de rebeldia com relação aos parâmetros simbolistas/parnasianos<sup>38</sup>. Também Kilkerry é revisto pelo concretista Augusto de Campos como uma espécie de poeta clandestino do Simbolismo, precursor longínquo das estéticas surrealistas/modernistas<sup>39</sup>. No caso de Gilka, voltam a interessar o lado libertino, a introdução de aspectos mundanos, a flexibilidade que deu aos seus versos. São tentativas de reerguer autores que teriam sido mal avaliados quando associados a uma literatura considerada epigonal. Então, procuram, os críticos, realizar um movimento contrário, ligando esses poetas ao Modernismo. Passam a identificar manifestações de desvio da voga simbolista prenunciando novos caminhos da literatura. Há a abertura para a contestação de posicionamentos críticos anteriores com a recuperação de alguns escritores dignos de serem revistos.

Também aqui vamos considerar Gilka em jogo com as convenções simbolistas, mas, neste momento, não será nosso objetivo colocá-la em confronto com os modernistas, muito embora pareça sempre bastante intrigante o fato de ter sido ela marginalizada pelos ditos vanguardistas enquanto produzia seus melhores versos. Por ora, atentamos para o modo com que a autora lidou com clichês literários tomados por um novo prisma fundamentalmente feminino em adequação ao desenvolvimento de seu discurso erótico. Escolhemos, como via de

---

<sup>37</sup> Júlio Castañon Guimarães. “Poesia e Pré-Modernismo” In: *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

<sup>38</sup> Sebastião Uchoa Leite. “Marcelo Gama: Farandulagem. Flânerie” In: *Crítica clandestina*. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1986.

<sup>39</sup> Augusto de Campos. *Revisão de Kilkerry*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

entrada na obra, acompanhar os desdobramentos de uma figura que se tornaria personagem-chave para a poética do erotismo. Trata-se do mito literário de Salomé que se constituiu, em todos os tempos, como uma obsessão por parte dos artistas, e agora se integra ao imaginário erótico feminino, como expressão de seu sensualismo e de seus desejos e prazeres.

Qualquer que seja o enfoque crítico, Gilka tem voltado ao debate como poeta de lirismo desconcertante. Várias facetas da obra despontam em leituras que vêm lhes conferindo importância e colocando novamente o seu nome em circulação, principalmente integrado ao gênero de poesia erótica, onde Gilka atuou com ousadia e coragem.

# Evocação da Musa e sua entrada na iconografia artística

## ***A divindade inspiradora da poesia do amor***

O poema de abertura de *Mulher nua* anuncia sua Musa. E é sob sua divina influência que a obra passa a se construir. Ela é Salomé, a bailarina lendária que se tornou um emblema de sedução com os envolventes movimentos de seu corpo. Essa sedutora imagem traz para o texto a sensualidade e o desejo femininos. Significativamente, trata-se de evocar uma Musa sensual para iniciar a poética do amor.

Gilka tem seu discurso atravessado pela presença marcante de Salomé que lhe serve de motivo para estabelecer, em “Comigo mesma”, uma analogia com a personagem que ali começa a se delinear.<sup>40</sup>

Numa nuvem de renda  
Musa, tal como a Salomé da lenda,  
na forma nua  
[...] dançarás...

(Comigo mesma, *Mulher nua*, p.201)

Espelhando-se na dançarina, a poeta se desnuda numa mulher sensual e se programa para falar de amor, um amor erotizado. Assim, toma como assunto principal dos seus versos os sentimentos e desejos mais íntimos.

---

<sup>40</sup> Alguns versos aparecem modificados na edição da Léo Christiano. Quando houver alteração, esta será notificada. Isto porque na publicação de 1992, verifica-se uma tendência de realizar certos apagamentos que seguem em direção contrária às interferências que vinham sendo operadas pela própria autora. Enquanto Gilka procurava, por vezes, acentuar as conotações eróticas, como faz ao acrescentar a designação “Ter cio” a um poema originalmente sem título, a nova edição parece procurar minimizar seu sensualismo, modificando e extraindo palavras e versos.

A beleza dançante deve igualmente orientar as flexíveis configurações do poema. Isto porque acredita, a autora, que a dança e o verso podem exprimir o mesmo encanto, a mesma inspiração lírica.

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.

(Comigo mesma, *Mulher nua*, p.201)

Com o estatuto de Musa inspiradora do discurso amoroso, Salomé vai tecendo sua majestosa coreografia num prolongamento pelos demais versos de *Meu glorioso pecado* e *O grande amor*, nos quais prevalece um eu feminino dado ao amor pelas coisas, pelos seres, pelo homem.

Portanto, a dança corresponde aqui à própria metáfora da poesia. O ritmo a ditar os movimentos do corpo é o mesmo ritmo que embala a linguagem poética. Recorrer à dança exuberante de Salomé vai se constituir numa estratégia para apresentar o feminino impetuoso, ardente, mediante uma linguagem encantatória, orgiástica. Com efeito, em cada momento é possível entrever os desdobramentos da bailarina lendária num gesto serpentino, num olhar dirigido à lua, num beijo furtivo. Estendendo-se além dos limites do poema em que seu nome é citado, deixa os vestígios de sua influente presença manifesta nas expressões eróticas dos três livros produzidos na década de 20.

A aparição na página introdutória de *Mulher nua* tem o impacto tal qual o de uma personagem-chave para a composição da obra, sobretudo porque é a partir daí que ela se define mais exclusivamente no campo do erotismo. Considerando-se a alta repercussão da presença da personagem, torna-se urgente conhecer o seu universo de representações. Por conta disso, passamos agora a acompanhar o desenvolvimento do mito, fazendo apelo às matrizes artístico-literárias e às Sagradas Escrituras que afinal serviram de base para a imaginação artística.

## ***Por que não a dançarina bíblica***

Quando Gilka surge com sua Salomé no contexto brasileiro da década de 20 já se havia perdido de vista a referência mais longeva, ou seja, a da bailarina que dançou no festim de Herodes, conforme a narrativa bíblica. Isto porque os séculos interferiram sobremaneira no perfil da princesa, tornando-se ela agora mais uma personagem do mundo da arte do que do universo bíblico.

É flagrante o modo como os artistas se sentiram completamente seduzidos pela dançarina, cuja performance fez rolar a cabeça do último profeta. Consagra-se, então, Salomé como tema predileto de uma abundância de pinturas e textos literários. Insinua-se uma espécie de revanche desses autores à extrema concisão com que o episódio da dança é descrito nos Evangelhos de São Marcos, São Mateus e São Lucas.<sup>41</sup>

É realmente impressionante a reação estética à manobra dos Evangelhos que não deram à princesa maior destaque no desenrolar de tão importante acontecimento para a história cristã. No tocante à obra de Gilka, veremos que faltam as prerrogativas essenciais da trama bíblica. Mas, como outros autores, também ela foi buscar inspiração nos reinos antigos para compor o ideal de mulher em todo seu potencial erótico, sensual.

Todavia, uma rápida passagem pelos textos sagrados basta para constatar que não é a versão bíblica a que melhor se presta a seu intuito de promover a revelação feminina, mesmo porque aí sua participação tende a ser reduzida ao extremo de um passo de dança. Cabe contemplar a resposta dada pela arte ao problema da identidade e do automatismo da bailarina bíblica.

Pelos Evangelhos conhecemos apenas aquela que dançou para o Tetrarca e sua corte. Tida como uma figurante inexpressiva, pois sequer defendeu os próprios interesses, nada é pronunciado sobre os atributos sensuais e o desempenho da menina. Esse fato intriga freqüentemente aos que debatem o assunto. O desconcertante silêncio em torno daquela que foi pivô de tão terrível

---

<sup>41</sup> Consultar o *Novo Testamento*: Evangelho Segundo São Marcos, VI, 14-29; Evangelho Segundo São Mateus, XIV, 1-12; Evangelho Segundo São Lucas, IX, 7-9.

crime, chega ao ponto de encobrir sua identidade. Nem mesmo seu nome é mencionado – é a filha de Herodíade – no afã de iluminar dois protagonistas: Herodíade e João Batista.

A cena consiste basicamente em mostrar que a morte de João não passa de um caso de desforra pela ofensa recebida. Herodíade, tendo se casado com Herodes, irmão de seu marido, ainda em vida deste, é violentamente condenada pelas declarações do profeta, ditas em altos brados. Teria ela, portanto, motivos para calar tais acusações que vinha fomentando certa repulsa e poderiam causar o enfraquecimento de sua união, levando o atual marido a desistir dessa parceria ilícita.

Também a documentação profana de Ernesto Renan confirma ter sido o móvel do crime a ira de Herodíade. Esta, afinal, inclui nos seus planos a filha ambiciosa e dissoluta como ela.<sup>42</sup>

Recapitulando a narrativa sagrada, temos que, por ocasião do aniversário do Tetrarca, foi oferecido um banquete a convidados ilustres, e nesse festim dançou a filha de Herodíade. Salomé agradou a todos, principalmente a Herodes. Muito satisfeito, o rei quis recompensar a execução da encantadora dança. Ofereceu fortunas, a metade do seu reino, ou outra coisa que ela quisesse. A menina, instruída pela mãe, pediu a cabeça de João Batista, e tendo-a recebido num prato, automaticamente a entregou a Herodíade. Esta achara, enfim, o meio ideal para eliminar aquele que maldizia sua ligação com o Tetrarca.

Enquanto surge, do alto de seu trono, a mulher adúltera e cruel se servindo da graça juvenil da filha para matar o insultador tido como uma ameaça a seu casamento, nada é pronunciado sobre essa beleza que se presta aos mecanismos perniciosos de um crime. No que toca a participação da filha, muito se insistiu na condenação da prática de danças lascivas, mas os Evangelhos não se prontificaram a divulgar o descomunal poder de sedução dessa menina, capaz de derrubar o anunciador do filho de Deus.

Com toda ênfase voltada para os propósitos vingativos de Herodíade, a morte de João se apresenta desligada de qualquer outro motivo, passional,

---

<sup>42</sup> Ernesto Renan. *Vida de Jesus*, Porto: Léo & Irmão, s.d., p.160.

político, religioso. Assim, tanto Salomé que dançou, como Herodes que autorizou matar Batista no cárcere se desincumbem da responsabilidade pelo crime. Os carrascos do Santo tornam-se vítimas do jogo de uma mulher irada. Colocadas assim as coisas, o texto sagrado, não só vela a beleza, como ofusca o que haveria de interesse político por parte do rei.

O historiador Flavio Josefo relata que Herodes se sentia ameaçado pelo pregador que conduzia multidões. Temia uma revolta popular contra o seu governo despótico e seu casamento incestuoso. Acontece que o trono já se via abalado pelo confronto com os árabes em razão do rompimento de Herodes com o rei, tendo ele declinado do casamento com a filha deste, ao preferir ficar com a cunhada. Vários embates se sucederiam com derrotas do exército herodiano. E as investidas de João acaloravam ainda mais o clima de decadência.<sup>43</sup>

Logo, o banquete se situa entre as acusações de Batista, cuja repercussão constituía uma ameaça ao poder, já enfraquecido pela rivalidade com os árabes, e o desejo de conquistar a proteção de César através dos ilustres de Roma. Sugestivamente, no texto de Flaubert, Herodias brinda a César oferecendo a beleza triunfal de Salomé que no exato momento entra no salão.

Conta-nos ainda Flávio Josefo que Herodíade planejava conseguir os benefícios da corte, como o teria alcançado seu irmão Agripa, agraciado com a concessão do reino da Judéia. Por isso, procurava persuadir o marido a tentar a sorte em Roma. Até que, saindo por fim em comitiva, sofre uma represália, pois Herodes teria sido acusado por Agripa, com quem não mantinham boas relações, de conspirar contra Calígula, sendo condenado ao exílio em Lião.<sup>44</sup>

Além da questão da vingança ou jogo político, Mireille Dottin-Orsini salienta que o banquete é ainda um elemento fundamental para a própria ordenação da doutrina cristã. Ao forçar o reconhecimento da atuação da bailarina, a ensaísta propõe outro modo de encarar a história, comumente centrada em Batista, tal como pretendiam os Evangelhos. Por esse ângulo, Salomé passa a dividir com ele uma posição de destaque no ponto decisivo do conflito entre o mundo cristão e o

---

<sup>43</sup> Flávio Josefo. "Antiguidades judaicas" In: *Seleções de Flávio Josefo*. São Paulo: Edameris, 1974.

<sup>44</sup> Flavius Joséphe. *La guerre des juifs*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977, p.245.

paganismo. A imagem da menina trazendo a cabeça na bandeja pode representar o alçar do derradeiro troféu dos descrentes.

Levando adiante essa interpretação, Salomé ganha papel determinante na abertura de uma nova era. Afinal, ela deve dançar para forçar uma morte. Dottin-Orsini percebe que a bailarina não pode falhar, pois dela depende o sucesso da profecia, uma vez que João teria anunciado: “É necessário que ele cresça e que eu diminua”.<sup>45</sup> Com efeito, a sua morte é condição para o aparecimento do Cristo. Ou seja, o Precursor precisa dar lugar ao Filho de Deus.<sup>46</sup> Sendo assim, não é suficiente dizer que o degolado de Herodíade é o primeiro dos mártires cristãos e representa o marco entre o Antigo Testamento e o início de um novo reino, como descreve Ernesto Renan e querem fazer crer os Evangelhos.

É com perspicácia que Dottin-Orsini recoloca a figura da dançarina, tornando-se ainda mais espantoso o descaso do *Testamento* bíblico para com ela. Pois, em momento tão crucial da história o par, Herodíade e a filha, vai ter expressiva atuação, definindo o desenrolar dos fatos.

E o banquete representava a ocasião favorável. A dança provoca as palavras de Herodes e a cabeça é trazida num prato, como uma espécie de iguaria ao banquete de luxúria, vinho e sangue.

Essa cena, que combina elementos completamente aterrorizantes, colocou a mulher no centro de uma perigosa trama, comandando a ordem dos acontecimentos e submetendo os homens aos seus caprichos perversos e sangrentos. Aquele automatismo inexplicável da filha obediente aos caprichos da mãe dá lugar a incríveis fabulações literárias empenhadas em construir o ideal de mulher sedutora e perigosa.

Até mesmo seu nome, omitido nos versículos sagrados, foi recuperado da história profana de Flavius Josefos que, ao registrar a genealogia herodiana, teria se referido a Salomé como sendo filha de Herodíade. Como possível resultado da omissão dos Evangelhos, Salomé aparece ocasionalmente chamada pelo nome

---

<sup>45</sup> João, III, 30.

<sup>46</sup> Mircille Dottin-Orsini (org.). *Salomé*. Lisboa: Pergaminho, 1997, p.16.



da mãe, Herodíade ou Herodias, numa espécie de fusão das duas mulheres: a que seduziu pela dança e a que comandou o pedido mortal.<sup>47</sup>

Exemplo disso é a atitude de Mallarmé que chama sua princesa núbil de Herodíade, possivelmente com o fim de ressaltar o valor sugestivo do nome. Tanto é assim que freqüentemente se diz que para a dicção francesa o nome Hérodiade inicia-se com Ero(s) – princípio do desejo; e remete à qualidade de pedra preciosa – “diamant” –, de ornamento da realeza – “diadème” – e ao caráter sagrado de “hieratisme”. O poeta, escrevendo a Cazalis, comenta que “A mais bela página de minha obra será a que não conterà mais que esse nome divino, Herodias [ou Herodíade, conforme cada tradução]. O pouco de inspiração que eu tive eu o devo a esse nome e creio que se minha heroína se tivesse chamado Salomé, eu teria inventado essa palavra sombria e vermelha como uma romã aberta. De resto, eu pretendo fazer dela um ser puramente sonhado e absolutamente independente da história.”<sup>48</sup> Trata-se mesmo de uma escolha estética baseada na preciosidade do nome, muito mais vantajoso à sua aspiração de arte sublime, e, como diz Thibaudet, “banhada em ouro eterno”.<sup>49</sup> Em contraponto, as designações de Salomé passaram a soar mais prosaicas e vulgares.

Para o contexto brasileiro, muito receptivo às realizações de Wilde e Eugênio de Castro, a carga sugestiva do nome não deve ter surtido o mesmo efeito, com a predominância absoluta de Salomé. Em “Comigo mesma”, a bailarina de Gilka entra em cena com seu nome profano e já não se encontra mais naquele contexto de execução do Profeta. E toda essa incursão histórica se destina a mostrar que neste poema não assistimos mais Salomé dançando no banquete de Herodes, e todas as implicações que isto incorre. Falta inclusive a personagem bíblica por excelência, João Batista sacrificado. A poeta definitivamente evoca a “Salomé da lenda”, aquela cuja dança ganhou fama na arte.

---

<sup>47</sup> Des Esseintes, por exemplo, evoca a bailarina por ambos os nomes, como observa Dottin-Orsini.

Cf. *Salomé*, Lisboa: Pergaminho, 1997, p.24.

<sup>48</sup> O fragmento se encontra reproduzido por Augusto de Campos em *Linguaviagem*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.23.

<sup>49</sup> Albert Thibaudet. “Hérodiade” In: *La poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1926, p.388.

## ***Encarnação da mulher fatal***

Uma personagem lendária se apresenta como imagem previamente delineada, de maneira que a autora de *Mulher nua* não precisa se deter em maiores explicações sobre a dançarina. À parte o cenário decorativo, a Musa recebe uma descrição minimalista, despojada mesmo de seus típicos adereços: o prato, a cabeça cortada. Nada enfim que lembre a assassina do Santo, no sangrento episódio bíblico.

Quando Gilka se insere nessa tradição perpetuadora da imagem de Salomé, já pouco valia sua origem bíblica, pois tinha se associado à iconografia da mulher fatal.

## ***Figurações plásticas***

A mudança verificada no modo de representação da personagem, sobretudo a partir de 1870 na França, é acompanhada por Mireille Dottin-Orsini. Tendo dedicado-se à análise do tema principalmente em sua realização plástica, a autora aponta que Salomé deixa definitivamente de estar associada à pintura religiosa a partir do momento em que João passa a ser excluído do quadro e nos é dado contemplar a efígie da mulher sedutora. O marco é a obra de Henri Regnault (*Salomé*, 1870) onde posa uma moça morena, cujo sorriso tem o fim expresso de plasmar o gênio da mulher fatal. Estando sozinha no quadro, ela aparece portando uma bandeja e uma faca, ainda não tingidas de sangue, sugerindo uma ameaça iminente. Não obstante, esses pormenores, reportando ao momento que precede o crime, revelam o desejo da bailarina, ou seja, a clara intenção de castigar os homens. Por isso, esta pode ser tomada como a referência máxima do fenômeno que desligou Salomé de sua função bíblica para consagrá-la como representação do Feminino. A tela de 1870 é resultado de um processo que acabou por colocar

Salomé no plano mais destacado da cena, em concorrência com a presença masculina do Santo.

Para Onestaldo de Pennafort, Regnault inaugurou a proliferação do que chamou “uma série de Salomé pictóricas autônomas”, e, inclusive, deve ter servido de modelo para uma suposta réplica ou plágio dado pelo pintor brasileiro Oscar Pereira da Silva (*Salomé*, 1914).<sup>50</sup>

Pode-se considerar que Regnault revoluciona na pintura o tratamento do tema quando focaliza essa mulher de sorriso potencialmente perverso. Dottin-Orsini chama a atenção inclusive para os ares de caducidade que envolve a tela *Degolação de São João Batista*, apresentada por Puvis de Chavannes na mesma ocasião, ainda muito ortodoxa por situar o instante da degolação.<sup>51</sup>

A arte histórico-religiosa, empenhada em retratar a cena bíblica nas esculturas, nos vitrais e pósticos das igrejas, foi dando lugar a uma nova forma de representar aquela que foi o carrasco do Santo. Já o século XVI foi muito importante para se projetar a imagem da mulher enigmática. Neste momento, houve uma tendência de se colocar na tela a efígie da personagem, numa linha que pode ser denominada “retrato de Salomé”. Bernardino Luini e Ticiano apresentaram suas Salomé de expressão enigmática recebendo do verdugo a cabeça de João. Uma evidência de que não era apenas o peso histórico ou espiritual que direcionava a criação, mas o fascínio terrível por essa carniceira completamente inatingível, mórbida e bela.

O horror dessa dança macabra mexeu com a imaginação de uma legião de artistas e no correr dos séculos fez surgir soberana a figura de Salomé. Rainha, sobretudo e magistralmente, na obra de Gustave Moreau, cuja fama se deve em boa parte à incrível obstinação pelo tema. Notadamente, ela aparece em seus desenhos e aquarelas mais famosas associada ao fim de século decadentista, dançando seminua, completamente ornada com o luxo das pedrarias, em favor de seus propósitos sangrentos.

---

<sup>50</sup> Onestaldo de Pennafort. *O festim, a dança e a degolação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p.60.

A imitação chega aos olhos de Dottin-Orsini que reitera o mesmo parecer. Cf. *A mulher que eles chamavam fatal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p.135.

<sup>51</sup> Mireille Dottin-Orsini (org.) *Salomé*. Lisboa: Pergaminho, 1997, p.36.

Como luxuriante mulher fatal, vai povoar o mundo de sonhos e colorido sensual de Gustav Klimt (*Judith e Holopherne/ Salomé I*, pintura, 1901; *Judith/ Salomé II*, pintura, 1909) e o universo mítico de Redon (*L'Apparition*, carvão, 1883) em que se percebem certas nuances do pincel de Moreau. E se enquadra magnificamente às linhas sinuosas e estilizantes de Beardsley, em ilustração para o livro de Oscar Wilde.

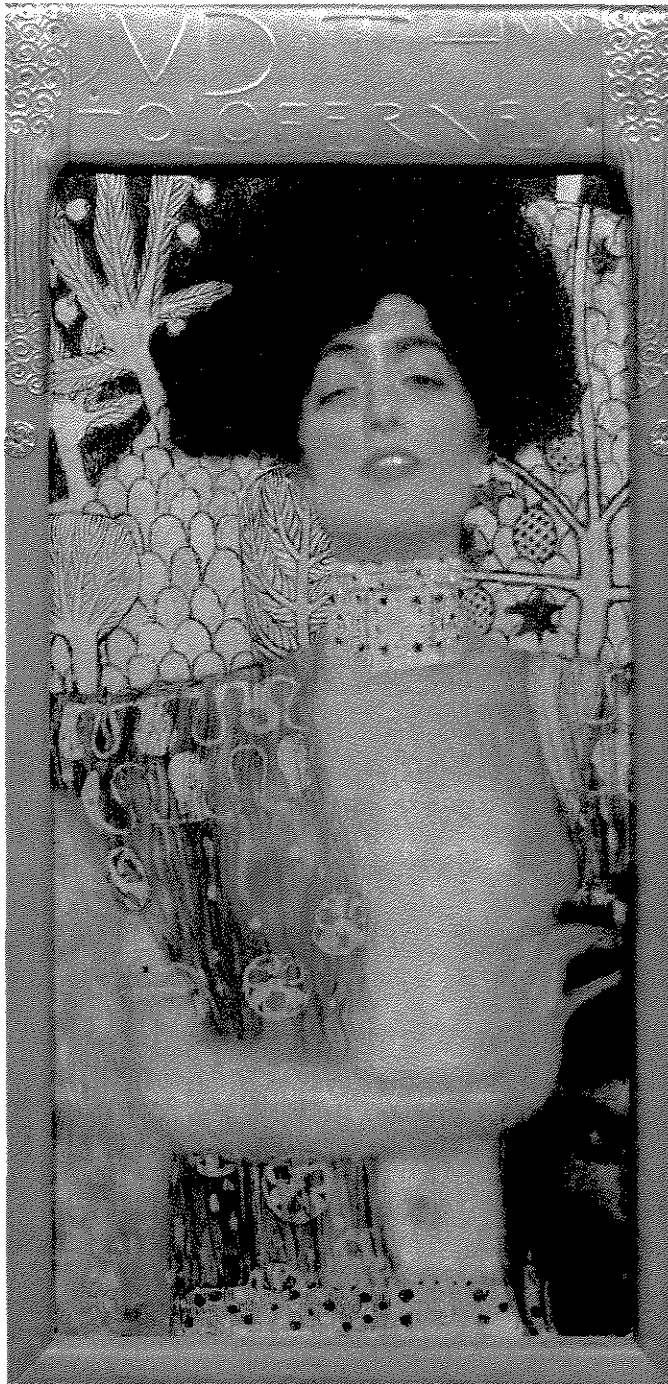
Destacando-se mais do crivo decadentista, Munch, no seu auto-retrato expressionista (*Salomé – Eva Mudocci e Munch*, 1903, Litografia), se perde fascinado pelos cabelos e pelo olhar de sua Salomé, que também pode parecer uma figura grotesca em seu perfil de bruxa (*Salomé paraphrase*, 1898, gravura em madeira). Já para Picasso (*Salomé, A dança/ Saltimbancos*, ponta seca, 1905), ela surge toda despida, sem qualquer de seus costumeiros e ricos adornos, apresentando sua dança explicitamente sensual e algo vulgar diante de um Tetrarca letárgico, mais parecido com um velho Buda ou Rei Momo.

Como vimos, para o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, parecia mesmo difícil resistir à beleza fatal da dançarina, o que sem dúvida favoreceu a abundante proliferação de obras menores, mas propiciou também um ambiente extremamente fecundo de diálogo entre as várias manifestações artísticas: artes plásticas, música e literatura, ao que podemos incluir também as artes decorativas, o cinema, a fotografia.

No campo da música/ópera, o exemplo mais expressivo é a composição de Richard Strauss baseada no texto de Wilde. A ópera acaba por conferir à peça um tom de maior seriedade e efeito dramático ao instaurar o discurso do desejo desesperado. Além disso, a ópera introduz, em substituição à dança e à voz que fala, a melodia encantatória da voz que canta uma espécie de monólogo solitário incomunicável.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Para um conhecimento mais aprofundado sobre a Salomé na ópera, conferir os ensaios “Oscar Wilde e Strauss, ou o corpo que dança” de Monique Dubar; “A mãe, a filha e a ópera” de Pierre Cadars; In: Dottin-Orsini, Mireille (org.). *Salomé*. Lisboa: Pergaminho, 1998.



Gustav Klimt.  
*Judith I (Salomé I)*, 1901.



Edvard Munch. *Salomé* (Eva Mudocci e Munch), 1903.

Principalmente as degoladoras de Moreau se enquadram no arquétipo de “pinturas literárias”, sendo citadas em várias obras e ensaios literários. A referência mais contundente é sem dúvida *Às avessas* de Huysmans, sendo que o autor as definiu como Deusas da Luxúria, da Beleza Maldita.

Assim como inúmeras imagens estimularam a composição de personagens e cenas, também narrativas e poemas inspiraram vários trabalhos artísticos. É o caso, por exemplo, do drama de Wilde, cujas edições foram ilustradas por Aubrey Beardsley (para a edição inglesa de 1894), Louis Jou (1917), Alastair (1922), Manuel Orazi (1930), André Derain (1938)<sup>53</sup>. Como podemos ver, Wilde, considerado pela crítica um autor menor, foi quem motivou vários empreendimentos artísticos.

Seguramente, a paixão pelo tema favoreceu um incrível intercâmbio entre as artes plásticas e a literatura, a ponto de os críticos freqüentemente associarem as obras de determinados escritores às suas correspondentes pictoriais.

## **Mito literário**

Como passa a ser o centro da obra de arte, a personagem mais negligenciada nos versículos bíblicos torna-se também protagonista de muitos textos literários, sobretudo aqueles inscritos no clima fim de século.

No texto de Flaubert, a beleza de Salomé brilha plenamente no instante de expor sua dança maravilhosa. Mas ela ainda se encontra sob o domínio materno, de modo que é Herodias quem comanda toda sorte de crimes, inclusive o pedido do sacrifício. O conto é mais uma espécie de narrativa histórica seguindo a linha de *Salammbô* e de *A confissão de Santo Antão*. Nele o autor revela uma Herodias politqueira a atuar constantemente em defesa dos seus interesses e conseqüentemente dos interesses do reino, uma vez que o poder do rei se via ameaçado pelas tropas dos reis árabes. Essa mulher, reconhecidamente perigosa

---

<sup>53</sup> Sobre as ilustrações para o texto de Wilde, remetemos ao ensaio de Anne-Marie Christin “Portrait de Salomé dansant”, *Reveu d’Esthétique – Erotiques*. Paris: Unión Générale d’Éditio, n° 1-2, 1978. p.90-106.

por sua astúcia, comanda os passos do Tetrarca e assume os desígnios de uma morte necessária. Assim, a degolação, simulada sob o crivo da vingança da mulher ultrajada, é também uma questão política, uma vez que traz alívio ao Tetrarca.

Com efeito, Flaubert se mostra bastante fiel ao contexto histórico, recuperando os dados fundamentais do episódio. Cansinos-Assens vê aí mais uma de suas obras arqueológicas e chega a dizer que o conto – mais próximo do texto inspirador – é uma ampliação do relato evangélico, uma reconstituição de um texto antigo, acrescentado dos seus detalhes.<sup>54</sup> Flaubert pode ser destacado como um autor que neste momento finissecular menos se desprende do esquema bíblico, ao manter a supremacia de Herodias e o automatismo da princesa submissa à vontade materna.

Partindo de uma visão mais doutrinária, o poeta brasileiro, Fagundes Varela, também se volta para o episódio bíblico, no Canto IV do poema *O Evangelho nas selvas*, cujo tema consiste em descrever liricamente a introdução do ensinamento cristão no Brasil do descobrimento.

Esses dois autores, embora mais obedientes à pesquisa histórica, contribuíram com certos pormenores que viriam a se agregar ao imaginário de Salomé. É o que sugere Onestaldo de Pennafort. Em seu ensaio *O festim, a dança e a degolação*, o crítico defende a opinião de que em literatura pode haver um incrível “encontro de idéias”, quando os escritores exploram o mesmo tema. Seguindo essa premissa, Pennafort se lança num estudo minucioso e põe em paralelo o fragmento de *O Evangelho nas selvas* (1875) e o último dos *Três contos* (1877), revelando as confluências de criação sem que houvesse a mediação da leitura por parte dos autores.<sup>55</sup> A aproximação valia no sentido de mostrar como a figura de Salomé aos poucos ganhava contornos que não eram aqueles restritos à história, e isso acontecia tanto no Brasil como lá fora.

---

<sup>54</sup> Cansinos-Assens. *Salomé en la literatura*. Madrid: Editorial América, 1919, p.15.

<sup>55</sup> A argúcia do crítico o impede de cometer a impropriedade de sugerir que Varela pudesse ter influenciado o autor de *Salambô*, ainda que o brasileiro, considerando-se as datas de publicação, tivesse acrescentado alguns detalhes encontráveis depois no conto do francês. Em todo caso, seria naquele momento improvável a circulação de textos brasileiros pela Europa que possibilitasse o contato de Flaubert com o poema do nosso autor romântico.



De qualquer modo, apesar de ser resultado de um exaustivo trabalho de documentação, o conto de Flaubert é sem dúvida um importante contributo ao mito da mulher fatal, plasmado pelo par Herodias-Salomé. Aliás, o gosto do autor pelo passado histórico – ele não se furtava ao desejo de evadir-se de sua época – aqueceu o interesse pelo Oriente matizado de precioso exotismo, elemento incorporado ao fetichismo erótico. Pelas ruínas de uma civilização gloriosa, vê desfilarem o ideal de uma beleza polvilhada de ouro e entregue a requintes de crueldade. Suas heroínas perigosas viriam a fascinar os escritores decadentistas. Sobretudo Salammbô, a princesa de Cartago que levou à perdição o grande soldado Matô, vai se constituir como arquétipo da beleza maldita, completamente ornada de púrpura e jóias.

O fim do século literário marcava o momento da soberania feminina. Em seu livro *Femmes et machines de 1900*, Claude Quiguer observa que a mulher se projetava por toda parte, nas fachadas, nos vitrais, nos objetos decorativos, nos cartazes, além de habitar o universo da arte e da literatura. Verdadeiramente poderosa, ela passa a dominar o cenário artístico antes povoado pelos amantes cruéis, misteriosos, satânicos, de olhares inesquecíveis. Mario Praz estuda essa mudança ocorrida na metade do século XIX em que o herói byroniano dá lugar à mulher fatal.<sup>56</sup>

Os autores, fascinados pela carniceira bíblica, vão projetar uma Beleza sempre terrivelmente absoluta, capaz de aplacar a fúria dos leões. Irresistível e impassível, ela pode ser tanto o símbolo da histeria nos versos de Mallarmé, como o ídolo da luxúria para Huysmans. Na versão de Wilde, coube fantasiar sobre as motivações de Salomé. Ela é a princesa rejeitada que se vingará. Em tantos outros textos também será a mulher apaixonada e destrutiva. Protagonizando vários poemas de Alfredo Guisado, Salomé segue bailando eternamente no delírio dos apaixonados que, vendo-se refletidos na íris redonda de seus olhos, logo se imaginam como degolados em bandejas. Parece mesmo que continuaria por muito tempo a matar, como ela mesma confessa em textos inacabados de Fernando Pessoa, ao anunciar a fatalidade de sua beleza. Aí, Salomé cria para si a história

---

<sup>56</sup> Mario Praz. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

ou sonho onde realiza o seu desejo de castigar os homens.<sup>57</sup> De qualquer maneira, é sempre uma Beleza ligada ao Mal, à Morte.

Como mito literário, desponta ao lado das sedutoras perigosas, Cleópatra, Helena, Eva, Dalila, Lilith, Judite, como musa da decadência.

Definitivamente, ao evocar a dançarina, Gilka está tratando com o arquétipo da mulher fatal que povoou as páginas e telas de teor decadente e simbolista. Não há como perder de vista a formulação fim de século responsável por caucionar um ideário em torno do qual se definiram os acessórios simbólicos especialmente introjetados no universo da venerada musa. E nossa poeta sabe operar com esse imaginário quando coloca, por exemplo, a moça envolta em véus como se fosse iniciar a famosa dança do oriente, qual seja, a dança dos sete véus, descrita por Wilde e Eugênio de Castro, ou quando deliberadamente anuncia a lira assassina que marca o passo de Salomé na tela mais representativa de Gustave Moreau, *A aparição* de 1876.

Desde que o tema alcançou maior expressividade em dado movimento artístico, a ligação com os Evangelhos se enfraqueceu e conseqüentemente não temos mais condições de presumir que um autor se proponha a recuperar o sentido bíblico, pois pouco ou nada sobrou da mensagem religiosa, apenas a mulher que dançou em poças de sangue. Sendo assim, é a partir do referencial simbolista-decadentista que vamos estudar a poesia de Gilka.

Já antecipamos, inclusive, alguns pontos de contato que à primeira vista nos convidariam a assistir um diálogo harmonioso, não fosse o fato de Gilka partir de um ângulo diferenciado, o da autoria feminina. Salomé, até então, se destinava a ser olhada e adorada pelos homens. Ninguém se identificava com ela. E Gilka a toma como espelho e inspiração para apresentar a mulher sensual, erotizada. Adiante veremos o quanto isso tem implicações profundas para a composição de uma nova Salomé e, conseqüentemente, para uma outra representação do feminino. O reconhecimento da Salomé giliana se dá, no entanto, no parâmetro com a arte decadentista sendo que dela se aproxima e, ao mesmo tempo, se

---

<sup>57</sup> Os textos não concluídos de Fernando Pessoa, “Salomé” e “Fragmentos dispersos de Salomé”, encontram-se reproduzidos na antologia organizada por Paula Morão, *Salomé e outros mitos. O feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-de-século e Orfeu*. Lisboa: Edições Cosmos, 2001, p.223-230.

contrapõe. Num instante evoca os emblemas consagrados para logo lhes atribuir novos sentidos. E é dessa maneira conflituosa que se estabelece o diálogo entre as obras, num jogo de aproximações e diferenças. Em síntese, enquanto os poetas – incluem-se aí os brasileiros – estão empenhados em cultivar obsessivamente o ideal de mulher fatal, Gilka segue apagando, suavizando os contornos de sua beleza inumana.

Passamos inicialmente a situar os principais motivos desenvolvidos pelo enfoque decadentista com o fim de iluminar a leitura de uma nova proposta poética dirigida a subverter ou reeditar uma dada tradição cultural.

# As matrizes literárias decadentistas

Note-se que essa idéia de mesclar flores e suplícios é comuníssima nos decadentes.

Mario Praz

## ***Uma flor do mal***

Considerando-se que a imagem de Salomé aderiu de um modo específico à iconografia artístico-literária com os decadentes, pretendemos reconstruir mais detalhadamente um quadro das principais formulações literárias que no intervalo entre o final do século XIX e início do século XX tiveram grande fortuna em território europeu.

O momento finissecular mostrava um interesse mórbido pelas paixões ilícitas e pela sexualidade desviante. Os escritores, ávidos por esquadriñar os mistérios da sensualidade contaminada de perversões, encontraram meios de fantasiar sensações raras e dolorosas. Conforme seus espíritos refinados e atormentados, exploraram todas as possibilidades de prazer alcançado por meio do sofrimento, deleitando-se com as torturas no amor. De modo especial, veremos que no imaginário masculino a venerada bailarina dirigiu uma imensa gama de conflitos, medos, tabus e aberrações sexuais.

Essa imersão num mundo de vícios sinaliza o sentimento de degeneração da raça, de decadência da civilização. A fragilidade dos nervos – representada pela nevrose, pelo tédio e pela atração pelo abismo – revela um total pessimismo com relação ao homem e à realidade exasperante. O ambiente apocalíptico do final dos tempos deixou uma marca profunda na arte, porta voz da idéia de decadência. Latuf Isaías Mucci, em seu balanço histórico, diz que “os artistas, antenas intemporais de todas as raças, se aperceberam das reais condições do

milagre capitalista – fenômeno efêmero, fogo fátuo. Habitantes do intervalo entre duas civilizações – uma que agonizava e outra que nascia cheia de força e pretensão –, eles viveram uma temperatura de cansaço e incredulidade, expressa em suas obras.<sup>58</sup> A superficialidade do estilo de vida burguês, baseado no culto das aparências, e a aristocracia do dinheiro desagradavam enormemente as personalidades mais profundas, os espíritos mais refinados. Restava seguir na contracorrente da realidade imediata e lançar-se numa aventura mística, espreitar o abismo e os perigos do Belo.

Um dos meios de recusa do mundo contemporâneo consiste em isolar-se radicalmente do contato humano e criar uma nova realidade artificial muito mais apta ao culto das experiências raras, como o faz Des Esseintes, ou projetar-se fascinado no domínio das lendas antigas e medievais.

A constante fuga para épocas passadas sugeriu a Mario Praz um traço decadentista por excelência que consiste em visitar o agonizante Império Bizantino ostentando toda sua riqueza e seus crimes.<sup>59</sup> O fascínio pelo Oriente se solidifica principalmente a partir do brilhante caminho aberto por Flaubert. Com *Salammbô*, e demais figuras representativas desse longínquo universo, o escritor contribuiu para edificar um suntuoso cenário de crueldades, púrpura e vício que tanto instigou a imaginação dos artistas de veia decadentista.

A opção por épocas históricas crepusculares, como Bizâncio e Roma, favoreceu as predileções estéticas pelo que representam de mais exótico, sanguinário e luxuriante, elementos nunca encontrados no prosaico cotidiano. Nesse cenário, ganham relevo as carniceiras enfeitadas, terrivelmente belas e sedutoras, como Cleópatra e a Rainha de Sabá. Gustave Moreau situou sua degoladora bíblica num palácio bizantino, e o efeito foi percebido como se a tivesse envolvido de um ar de intemporalidade que acentuou sua aura de mistério e sua postura hierática.

---

<sup>58</sup> Latuf Isaias Mucci. *Ruína e simulacro decadentista: uma leitura de Il piacere, de D'Annunzio*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994, p.27.

<sup>59</sup> Mario Praz. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, p.349.



Ensaio fotográfico de Vania Toledo. *Salomé*.  
Montagem do texto de Oscar Wilde, 1997.

Tema recorrente na arte fim de século, Salomé se popularizou como o ídolo da Beleza Maldita. O discurso masculino atribuiu-lhe todas as abominações que possibilita enquadrar. Fazendo analogia com a poesia baudelairiana que promoveu os traços de uma beleza contaminada, temos nela uma “flor do mal” a envenenar todos aqueles que aspiram colher os encantos de sua formosura.

Na composição wildeana, o espelho sideral de alva flor, fria, imaculada e inatingível é verdadeiramente um dos motivos mais expressivos da Beleza Maldita.

A lua! Que bom ver a lua! Parece uma flor de prata fria e casta. Tem uma beleza de virgem. Nunca se entregou a outros deuses. Estou certa de que é virgem!

A virgindade exuberante – obsessivamente exaltada pela analogia à Lua, às rosas de prata, à brancura das pombas e borboletas – é o principal atributo de seu encanto irresistível. Sua pele alvejada incita o calafrio incestuoso de Herodes e o faz insistir para que dance. Sua pureza torna sua dança maravilhosa, digna de receber como prêmio a cabeça do profeta.

Apesar da vitalidade de seus movimentos frenéticos, que muitas vezes a põe em estado de torpor, a ponto de desvanecer, Salomé é freqüentemente associada ao tipo de “mulher branca”<sup>60</sup>, categoria das virgens pálidas, diáfanas e exangues. A aversão pela mulher robusta, em nome de um ideal estético de virgem fria e sem seiva, corresponde à preferência pelo que fere a normalidade e se aproxima do mórbido. A paixão por essa musa polar não deixa de ser a celebração lúgubre da infecundidade, mesmo porque, ela se caracteriza, segundo Claude Quiguer, pela aguda recusa a todo contato físico com o real e com o homem.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> A propósito do arquétipo de “mulher branca”, conferir o estudo de Claude Quiguer, “Femmes blanches et décevant nuées: le mythe de l’art d’ame et le mirage de la rédemption”, em *Femmes et machines de 1900 – Lecture d’une obsession modern style*. Paris: klincksieck, 1979.

<sup>61</sup> Claude Quiguer. *Femmes et machines de 1900 – Lecture d’une obsession modern style*. Paris: klincksieck, 1979, p.136.

Aproveitando-se também da simbologia floral, Mallarmé identifica sua Herodiade com os “lírios pálidos”. Como “triste flor solitária”, ela carrega os estigmas da mulher branca, condenada à atrofiante frigidez.

A virgindade é das tópicas mais caras ao imaginário decadentista da representação de Salomé. Um importantíssimo diferencial para o rol das personagens tipo do fim do século. Com essa característica ela se diferencia de todas as mulheres fatais, a colecionar amantes e vítimas. Caso contrário, não seria mais que uma Judith a suspender a cabeça de Holofernes, como acontece, aliás, na pintura de Klimt, em que as degoladoras incorporam o mesmo ideário de mulher a exibir cabeças cortadas.<sup>62</sup> As duas heroínas condenam seus antagonistas à morte mais concreta e indubitável que consiste em separar a cabeça do corpo. Este se tornou um ideal de “morte artística” obsessivamente revisitado na época. Cansinos-Assens observa muito bem que “ningún otro género de suplicio se hubiese prestado tanto á su reproducción plástica como esse bello y perfecto rito mortífero, susceptible de ser abarcado en una sola ojeada y reflexado en un solo calofrio pánico. El suplicio de la decapitación es el medio más absoluto y perfecto de dar muerte, todos los demás son imperfectos porque respetan la integridad del cuerpo de la víctima.”<sup>63</sup>

Mas, não é só por matar que se torna terrível. Sua castidade altiva concentra o atributo maior de sua beleza e amplia o horror de seu crime, uma vez que alia inocência e destruição.

Cansinos-Assens considera, a propósito da obra de Wilde, que Salomé vive intensamente o drama da nubilidade na iminência de ser maculada. Nunca tocada, seu maior conflito é o de sentir-se atraída pela beleza viril do Profeta, ao mesmo tempo em que sofre o pavor da violação que o contato infligiria ao mistério de seu

---

<sup>62</sup> Parece que a expressão de um cruel orgasmo levou a se reconhecer na Judith de Klimt uma figuração de Salomé. Os catalogadores e críticos não podiam deixar de achar que a bailarina andasse nos pensamentos do pintor e por isso rebatizaram Judith com o nome de Salomé em apêndice. Pelo menos é assim que a perturbadora assimilação das duas heroínas é explicada na página 34 do volume assinado por Gille Néret, Gustav Klimt, *Taschen*, Germany, n° 28, 1994.

<sup>63</sup> Cansinos-Assens. *Salomé en la literatura*. Madrid: Editorial América, 1919, p.92.

Lili Litvak repete praticamente essas mesmas palavras do autor, sem no entanto citar o seu nome.

Cf. *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880 – 1913)*, Madrid: Taurus, 1986, p.234.



corpo. Daí a violência com que deseja e repudia o enlace com João, sendo que a presença deste é também para ela uma ameaça a ser combatida em nome de sua beleza sublime e intangível. Por extensão, este é também o impasse da personagem mallarmeana, a Salomé mais hermética dentre as conhecidas, que vive o “horror de ser virgem”.

A degolação não deixa de ser uma medida eficaz contra o risco de profanação. Com seu pedido mortal, elimina aquele que a rejeitou e constitui uma ameaça à sua pureza. O próprio beijo, concebido por Wilde no final da peça, não é mais do que um beijo unilateral na cabeça morta. Uma forma de subverter o sentido de troca que envolve o contato amoroso e preservar os segredos de sua carne: apenas ela beijou.

Assim, apesar de constantes sugestões da iniciação sexual de Salomé – “Eu era uma princesa e tu me rejeitaste, eu era virgem e tu me defloraste” – prevalece a concepção de que ela continua virgem. Para Wilde, que fechou a explicação da narrativa bíblica no paradigma da erotização, tendo vislumbrado na decapitação um motivo de perversão sexual latente, é a nubilidadade de Salomé o principal catalisador de todos os horrores, de todos os crimes. O autor destaca, assim, a filha do jugo materno, atribuindo à sua beleza juvenil a intenção do crime contra o Precursor, bem como toda sorte de desgraças ocorridas naquela ocasião.

Sem dúvida, o ponto mais inquietante dessa história se deve ao fato de centrar-se na força nascente do sexo, impetuoso e irresistível. A condição virginal intensifica o poder de atração e corrobora o caráter malévolos pelo fatalismo da associação com o sangue.

Por representar o vício em potencial, vai se consagrar como uma deusa da luxúria paradoxalmente nunca tocada. Sua castidade insondável suscita um desejo irresistível de profanação. Remetemos à visão batailliana do erotismo indissociável da violência e de uma certa inclinação macabra. Para Bataille, o desejo erótico se intensifica com a possibilidade de se profanar a beleza e cingi-la de impurezas, ao passo que a fealdade não desperta interesse algum porque, já de si impura, não pode ser maculada. Sumariamente, observa que a “essência do

erotismo é a mácula (...) Quanto maior a beleza, maior a conspurcação.”<sup>64</sup> E, portanto, os apaixonados estão atrás do maior gozo que seria experimentar o enlace com a mais linda princesa. Mas, Salomé resiste heroicamente para não ser aviltada. Basta querer adentrar sua impenetrabilidade para ser prontamente castigado, arrastado ao abismo, à morte.

Proibida e fascinante, sua beleza representa uma temeridade, uma vez que se destina a espalhar a destruição. Facilmente se tem relacionado a degolação com o terror da castração pela associação da cabeça com o órgão genital masculino. Uma Salomé castradora perfaz bem a inclinação misógina em voga nesse momento artístico delineador de um quadro de completa execração à mulher que constituía, afinal, uma ameaça permanente à integridade masculina.

A execução de Batista pode muito bem colocar na linha de frente a mulher perversa, pronta a investir contra a força do macho. Diante dessa sedutora poderosa e cruel, o homem sabe-se sujeito a passar por terríveis penas, inclusive pela flagelação da castração. Essa masculinidade colocada em risco era uma obsessão desse contexto fim de século que conformou o ideário da mulher fatal. O cultivo de um espírito refinado leva esses artistas a sentirem-se atraídos pelo lado mais ilícito e doloroso do erotismo, ao aliciar os preceitos do Marquês de Sade, cuja imaginação delatou os prazeres cruéis e satisfação erótica conjugada à violência e ao vício.

Salomé acordou todos os fantasmas que assombravam as buscas por incríveis quimeras, espalhando o medo do desejo. Além de propagar a angústia da castração, sua beleza deletéria constitui um verdadeiro perigo à saúde. Ela passa a fazer parte de um imaginário que concebe a mulher como doença, como sexo mortal<sup>65</sup>, a contaminar os homens com seu veneno e malefícios. Agora seu encanto se compara, segundo Huysmans, ao de uma “grande flor venérea brotada em canteiros sacrílegos, cultivada em estufas ímpias”. Com efeito, Salomé passa a personificar os horrores da sífilis, doença venérea que espalhava os cancros da destruição e reforçava a sensação de degenerescência da raça. Tanto é assim

---

<sup>64</sup> George Bataille. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p.136.

<sup>65</sup> Mireille Dottin-Orsini. *A mulher que eles chamavam fatal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p.261.

que, em *Concile d'amour* (1895) de Oscar Panizza, o Diabo a escolhe para conceber Sífilis destinada a contagiar as gerações humanas, alastrando o mal, a morte.<sup>66</sup>

O enaltecimento de sua incrível beleza somado aos brados de abjeção extrema revestiram-na de vários motivos que reforçam seu caráter maligno. Vamos continuar a reconstituição desse quadro misógino fazendo apelo às principais obras que assim concebem uma Salomé diabólica.

### ***A sedutora e dolorosa fase da androginia***

A pureza de Salomé é reverenciada de muitas maneiras no discurso dos temerosos apaixonados que tratam de salientar o traço mais marcante de seu mistério e perigo. Em geral, temos a imagem de uma ninfeta ainda impúbere, quase sem seios e as formas arredondadas do corpo feminino. Laforgue, com sua atitude de irreverência e pouco preocupado com a silhueta realmente atraente da princesa, chega a falar que ela tinha duas amêndoas no lugar dos seios. Em outros textos, ela pode muito bem passar por um rapazinho da plebe, um artifício, sem dúvida, para se proteger do assédio incestuoso do Tetrarca, bem como para ter acesso livre aos cantos mais baixos do palácio e aos banquetes só acessíveis aos homens.

Disfarçada de lascivo adolescente, Salomé comparece ao festim, antes mesmo de entrar para revelar sua coreografia extasiante. Pelo menos é assim travestida que ela surge, segundo observação de Pennafort, na versão de Varela, *Os Evangelhos na selva*. E também no conto de Flaubert, momento em que acompanha Aulus Vitellius, já seduzido pela beleza velada.<sup>67</sup>

Junto dele, com as pernas cruzadas, sobre uma esteira, se achava um belo menino sempre sorridente. Tinha-o visto na cozinha e não podia mais

---

<sup>66</sup> Mireille Dottin-Orsini. *A mulher que eles chamavam fatal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p.142.

<sup>67</sup> Onestaldo de Pennafort. *O festim, a dança e a degolação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p.55.

dispensá-lo, e tendo dificuldade de reter o seu nome caldaico, chamava-lhe simplesmente o asiático.

Para Pennafort, esse menino que subitamente desaparece da cena, sem que se volte a falar nele, não é senão a filha de Herodias que, no instante oportuno, reaparece vestida para matar.

Os homens veneram a beleza juvenil de uma Salomé que ainda nem se fez mulher. Querem abraçar esse corpo na certeza de ser ele casto, e tornarem-se os primeiros a revelar os tremores de seu sexo. Assim, o que amam em Salomé não é propriamente a mulher de formas perfeitas, mas a sua castidade preciosa e mortal, raiando para o fascínio erótico. Seguramente, essa obsessão não tem qualquer parentesco com o ideal de pureza das heroínas românticas que se guardam aos amores eternos. O enfoque da misoginia finissecular vai imaginar as mais terríveis monstruosidades a se insinuar através dessa flor de prata.

Resulta também hedíondo esse interesse ardente pela juventude excessiva que ainda nem amadureceu verdadeiramente a força de seu sexo. De certa maneira, trata-se de uma atração por um ser inicialmente assexuado, sem sexo, ou que pelo menos não tem até o momento seu sexo definido: não é ainda inteiramente mulher. A questão do gênero não deixa de corresponder à tendência de se dar vazão pela arte a toda espécie de prodígio perverso, de depravação moral. Neste caso, em que se desenha a efígie de ninfeta, Salomé pode bem representar a encarnação monstruosa do andrógino a preparar a metamorfose do feminino perigoso. E este seria um dos seus traços principais, na leitura de Cansinos-Assens.

Em meio a uma abundância de monstros sexuais a povoar a literatura, o andrógino acaba por se tornar um motivo comum entre os decadentistas que se comprazem em idealizar uma legião de mulheres imperiosas e homens débeis e efeminados. Com Jozef Péladan, o andrógino passa a ser reconhecido como o "sexo artístico por excelência". Colocando em primeiro plano as obras de

Leonardo da Vinci, mais uma vez, o enigmático sorriso de Gioconda fornece os esquemas para se conceber o ideal de arte:<sup>68</sup>

A toda figura exclusivamente masculina falta graça, às exclusivamente femininas, falta força. Na Gioconda, a autoridade cerebral do homem de gênio se confunde com a volúpia da fêmea gentil, é a androginia moral.  
No São João, a mistura de formas é tal que o sexo se torna um enigma...

As figuras marcadas pela ambigüidade podiam se beneficiar da sugestão de seu mistério quanto mais ferissem a normalidade. Como combinavam em si os atributos do macho e da fêmea, elas assimilavam, às vistas do olhar decadentista, suas inclinações para o vício e perversões. Assim é que o excêntrico Des Esseintes, depois de vivenciar o excesso sexual com mulheres de todas as classes, com as prostitutas, e não encontrar mais prazer nesse jogo de corpos, acaba por ser seduzido por um tipo andrógino. Ele descobre numa acrobata as características que acreditava poderem despertar-lhe novamente o desejo. Sua incrível força bruta e seus músculos salientes, incomuns numa mulher, levam o protagonista de *Às avessas* a fantasiar prazeres inéditos através de uma inversão de papéis. Apesar da experiência lograda – a moça afinal não assume a postura do macho – Des Esseintes esperava vislumbrar no hermafrodita uma beleza suprema capaz de arrebatá-lo do tédio que exauria suas forças.

Os decadentistas interessaram-se pelas formas ambíguas segundo um ideal de beleza que recusa o normal, o natural detestável e empobrecedor da inspiração artística. Segundo o ensaísta Isaias Latuf Mucci, a obsessão pelo andrógino corresponde à saudade da perfeição abstraída da versão platônica<sup>69</sup>.

... o culto da androginia teve uma fortuna inédita, porque representa o extremamente diferente, o anormal completo, e por isso mesmo, o perfeito.

---

<sup>68</sup> Mario Praz. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, p.294.

<sup>69</sup> Latuf Isaias Mucci. *Ruína e simulacro decadentista: uma leitura de Il piacere, de D'Annunzio*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994, p.49.

A forma perfeita de Salomé adolescente aponta para uma incessante celebração de sua faceta andrógina. Cansinos-Assens estuda essa característica a partir do texto de Wilde e enfatiza que a mulher só se define enquanto tal perante a marca vermelha de sua fecundidade:

La virginidad es una androginia precaria, porque en ella parte de los órganos genésicos femininos, la víscera más importante y esencial, la víscera fecunda, cuyo funcionamiento maravilloso, caracteriza definitiva, espléndida y fatidicamente á la mujer, permanece aletargada é intacta.<sup>70</sup>

Esse momento intervalar da adolescência, continua o crítico espanhol, é marcado por angústias sexuais relacionadas tanto ao pudor de uma intimidade revelada, quanto ao estigma da dor que acompanha a iniciação erótica. Isso faz com que Salomé queira resguardar-se no estado de androginia, como forma de defender seu orgulho de virgem, e proteger-se da violência que caracteriza o contato sexual.

Como base para essa análise, Cansinos-Assens se apóia argutamente na simbologia do mito lunar de forte atuação na obra de Wilde. A lua funciona como uma espécie de espelho a refletir o andamento da cena, a beleza da princesa, as premonições do profeta, o clima de mau agouro. Tudo o que se passa acompanha as transformações da lua, inclusive toda ordem de abominações e angústias sexuais estão relacionadas às mutações do astro celeste.

A castidade complicada e relutante de Salomé atormentada pelo desejo e imenso temor se espelha no destino trágico da Lua, denominada a deusa eternamente virgem. A mitologia, aponta o crítico, refere-se a Diana, nome antigo da deusa, como sendo aquela que nunca se entregou aos prazeres da alcova porque mantém o insuperável assombro ante os sofrimentos do parto. A virgindade irreduzível a coloca numa posição muito especial, desde que ela vai conservar a silhueta delgada das adolescentes, sem nunca atingir o arredondamento da maternidade. Essa eterna imagem adolescente, que não

---

<sup>70</sup> Cansinos-Assens. *Salomé en la literatura*. Madrid: Editorial América, 1919, p.55.

alcançou o vigor do sexo, associa-se ao perfil ambíguo do andrógino. No fundo, essas comparsas na recusa do amadurecimento sabem que, como andrógino, castigado pelos deuses, seu destino é padecer o isolamento: a aproximação seria insatisfatória, pois não restituiria a sensação de completude para sempre perdida. Ao contrário, o contato violento reacenderia a dor da cisão, da separação dos corpos. De sua parte, Salomé prefere matar aquele que poderia perturbar a sua solidão e ferir a sua virgindade.

Ao conferir essa nota androgínica ao tema, seja através do mito lunar, do travesti ou da ninfeta enfeitada, os artistas cultivaram uma flor anômala, cuja graça se traduz na “sensualidade estéril dos híbridos”.<sup>71</sup> Salomé tem a voluptuosidade do monstruoso que associa a juventude enigmática e a atrocidade do crime: Deusa da beleza perfeita e maléfica.

### ***O amor estéril de Narciso***

A recorrência de motivos literários que se prestam a coadunar o belo e o mal tem uma repercussão muito especial na tradição que analisamos, uma vez que engendra o domínio do amor estéril onde mais fortemente germinaram as conotações eróticas. A ambigüidade do andrógino mitigou insidiosamente a fertilidade feminina. E além de sugestionar o castigo da castração, a morte, historicamente anunciada, representa o afastamento definitivo ou a impossibilidade da aproximação necessária ao encontro erótico. Predomina fortemente uma atmosfera de esterilidade própria dos impérios em decadência.

Sobretudo quando tomamos o poema de Mallarmé, é esse o traço predominante. No trecho de abertura que compete a Ama, temos a imagem da princesa que se refugia numa torre cinerária, comparada ao “mausoléu de reinos tristes a findar”, para cultivar a imagem mais sublime de si, ou sua “idealidade pura”. Como Axel, Herodíade nega a vida, e se mostra relutante em cingir seu sonho de realidade abominável. Comparada ao cisne que mergulha os olhos na

---

<sup>71</sup> Cansinos-Assens. *Salomé en la literatura*. Madrid: Editorial América, 1919, p.56.

própria pluma, emblema da solidão e da nobreza na poesia simbolista, a heroína se entrega completamente ao ensimesmamento característico dos seres a quem nada de humano interessa.

Essa espécie de exílio interior a protege do contato com o outro, e a identifica com o lendário apaixonado pela própria imagem refletida. O parentesco se completa quando, na cena dialogada, Herodiade se posiciona frente ao espelho de água congelada.

A notação narcísica é freqüente no mito de Salomé que adora sua virgindade espelhada na Lua, ou na castidade de João. Há até mesmo abertura para a interpretação de que, no texto de Wilde, foi a si mesma que beijou no espelho daquele rosto de marfim, puro como o seu. Em certa medida, o culto exacerbado do eu acaba decorrendo na morte de Batista, vítima dos caprichos de uma princesa egoísta capaz das mais incríveis atrocidades em nome de sua glória e satisfação. O seu enlevo narcisista impede-a de amar um outro além de si, de sua virgindade, e com isso o tema do amor que Wilde, como outros poetas, arbitrariamente quis incluir na versão do episódio bíblico, presta-se a colher os frutos da destruição, mediante o insuperável egoísmo da bailarina.

Essa beleza magnífica produz um encantamento difícil de ser quebrado. Parece mesmo impossível se esquivar dessa irresistível atração. A alegoria do espelho proporciona o vislumbre de um ser ideal. No poema de Eugênio de Castro, em que a identificação com o herói grego é evidente – a princesa se debruça sobre a água para se comprazer de sua beleza – fica claro que, conforme observou Álvaro Cardoso Gomes, a imagem contemplada se tingiu de ouro refletido do Sol, revelando um semblante ideal.<sup>72</sup>

Tão vivo bate o sol, que a princesa franzina,  
Ao debruçar-se mais, julga ver um tesouro  
A fulgurar-se, a arder no fundo da piscina...

---

<sup>72</sup> Álvaro Cardoso Gomes. “Salomé, *starlet* simbolista (Eugênio de Castro)” In: *O poético: magia e iluminação*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p.73.



Possivelmente, essa propensão narcísica determina, ao final, a preferência pela glória em detrimento do amor pelo Profeta. Em consequência, o drama de Salomé consiste na solidão mais intensa, próxima da solidão daquele cuja paixão se dirige ao ego.

A solidão, traduzida na incapacidade de amar o outro, vítima, principalmente, a personagem de Mallarmé, sendo que ela escolheu o isolamento do sonho, de uma torre de marfim. O recolhimento narcisista e o desejo de permanecer com a forma atrofiada do andrógino não deixam de ser estratégias para preservar-se de ser maculada. Resulta que tão linda imagem se coroa de uma “perfeição inútil”, na medida em que desqualifica irremediavelmente o sujeito para a vida neste mundo e o lança no sonho infrutífero de elevar-se cada vez mais.

A virgem exilada em sua pura imagem,  
[...]  
De esperanças por ver os diamantes finais  
de uma estrela morrente e que não brilha mais

Com isso, Herodíade designa a beleza estéril, por nunca participá-la aos demais. Na descrição da cena, segunda parte do poema, a princesa, por três vezes, rejeita veementemente as investidas da Ama que quer beijar-lhe a mão, recompor-lhe a trança, e seduzi-la com os perfumes da mirra; contatos que a chamariam para uma realidade sensual. Todavia, o horror e o desprezo por tudo quanto é carnal leva à busca pelos efeitos de idealidade. O esplendor das jóias com que adorna seu corpo de virgem lhe transfere as qualidades metálicas do ouro, preciosa e fria; e o brilho raro das gemas reluzentes.

Assistimos a um processo de desumanização<sup>73</sup> que implica na negação dos valores humanos – “Nada quero de humano” – e que acompanha a assimilação do frio, da nobreza e da rigidez das pedrarias. Como nas aquarelas de Moreau, as

---

<sup>73</sup> Hugo Friedrich salienta que o lema principal da poesia de Mallarmé está sintetizado em Herodíade, cuja idealização recai na desumanização.

Cf. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991. p.111.

jóias contribuem para elevar uma postura hierática. A simbologia mineral, tão habilmente incorporada à pureza absoluta e fria, vem reforçar a marca de esterilidade/infecundidade.<sup>74</sup> Herodíade, sob o signo lunar, confessa seu horror de virgem, cuja “carne inútil” se cobriu de gelo.

Os paramentos lhe conferem um ar de impassividade, mesmo porque, não resta dúvida de que é para deleite próprio que ela se embeleza. Álvaro Cardoso Gomes já tinha destacado a seguinte cena pela sua conotação narcísica.<sup>75</sup> À pergunta da Ama: “... e para quem, toldada/ de angústias, guardarás a riqueza ignorada/ E o vão mistério do teu ser?”, Herodíade responde enfática: “Só para mim”. Genuinamente narcísica, a personagem de Mallarmé vai suplantar a dança da sedução em nome da imobilidade ártica de sua imagem congelada na “água fria de tédio”.

O poeta do *ennui* percebe no observador eterno do eu os acenos do tédio decorrentes da adoração insatisfatória que culmina no desejo de mergulhar nas profundezas do lago para abraçar o alvo do seu amor. E assim, como bem observou Anna Balakian, a princesa dá sinais de cansaço de permanecer contemplando a forma reproduzida na superfície da água, pois o encantamento mostrou-se vão ao revelar o vazio do sonho.<sup>76</sup> Neste aspecto, a poesia aponta para a ineficácia da tentativa de evasão da realidade que só pode conduzir à falência da ilusão ou à morte.

Huysmans também tratou de salientar que ninguém persegue o sonho impunemente. Seu herói Des Esseintes se vê impelido a deixar a extenuante

---

<sup>74</sup> Os adornos de Herodíade entram na linha de influência de Baudelaire que, segundo Thibaudet, deve ter inspirado a poesia de Mallarmé, mediante os significativos versos abaixo:

Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants  
Et dans cette nature étrange et symbolique  
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,  
  
Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,  
Resplendit à jamais comme un astre inutile,  
La froide majesté de la femme stérile.

Cf. Albert Thibaudet. “Hérodiade” In: *La poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1926, p.389.

<sup>75</sup> Álvaro Cardoso Gomes. “Salomé, a musa da decadência”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 maio 1991, Caderno 2, p. 5-6.

<sup>76</sup> Anna Balakian. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p.64.

busca de alucinações e voltar ao convívio social para salvar a saúde comprometida pelos efeitos das experiências raras. Mas, para Herodíade não há solução possível: a fantasia se mostrou inútil e a vida implicaria na violação do seu mistério, no confronto com João.

Mais do que em qualquer outro poema, a morte de Batista deixa de corresponder ao contexto histórico para ser conseqüência do narcisismo da princesa. No entanto, além de se consagrar como o carrasco do Santo, Herodíade condena a si mesma, uma vez que deve cumprir seus desígnios e abismar-se na sua beleza. Assim, podemos falar numa beleza que se medusa, pois vislumbrar o próprio esplendor foi uma perdição. Uma prova de que a mulher fatal não apenas leva o sofrimento aos que estavam ao seu redor. Na sua análise, Claude Quiguer percebe que o artista *Modern style* se comprazia verdadeiramente em estabelecer um destino duplamente trágico, fazendo com que o mal propagado por essas mulheres refletisse nelas mesmas.<sup>77</sup> Ou seja, a mesma mão que descreve os encantos dignos de todos os sacrifícios se ergue para também desferir duros castigos. Com efeito, a maldição do espelho arrebatava Herodíade à vida.

Superfície espelhante, a água tem um significado especial na poesia de Mallarmé, principalmente se pensada em contraponto com a sua função no batismo. No ritual cristão, a água, símbolo da purificação, consagra o nascimento para uma nova vida. Em contrapartida, o elemento líquido se converte em emblema da morte quando proporciona cultivar a adoração estéril, o amor proibido pelo eu. E ser tragado pelas profundezas é uma punição exemplar para aquele que ousou inebriar-se da própria beleza. O impulso suicida de Herodíade confirma que o olhar voltado para si engendra um fim nefasto.

Embora a princesa não reproduza o mergulho, é curioso observar que ao sugerir a morte de Narciso no lago, o poeta remete sutilmente ao trágico fim de Salomé segundo a descrição das lendas profanas. Essas lendas perpetuam a imagem da dançarina “decapitada” pelo gelo que se cristalizou em torno do seu pescoço quando ela caiu na fenda de um lago congelado<sup>78</sup>. Alegoricamente,

---

<sup>77</sup> Claude Quiguer. *Femmes et machines de 1900 – Lecture d’une obsession modern style*. Paris: Klincksieck, 1979, p.99.

<sup>78</sup> Mireille Dottin-Orsini (org.) *Salomé*. Lisboa: Pergaminho, 1997, p.19.

Salomé mereceu o mesmo castigo infligido a Batista, no que se refere à cabeça disposta numa bandeja de prata.

A morte do Santo, referida na terceira parte do poema, mantém o sentido de glória da vítima. O “Cântico de São João” soa quase como um hino de vitória do mártir, pois com a separação da cabeça e do corpo, metáfora do espírito e da carne, João teve ampliada sua força espiritual: pôde enfim tender mais alto e chegar ao reino dos céus. Até mesmo o aspecto formal do poema muda substancialmente. Os versos, aliviados do virtuosismo dos alexandrinos, tornam-se mais fluentes e leves, capazes de transmitir o sentido de elevação.

A sugestão de vitória do Precursor será prontamente referida nas múltiplas ilustrações dadas a representar a cabeça suspendida e coroada de luz, inaugurada por Moreau em *A aparição*. Redon seguramente marca a genuína influência do pintor ao repetir essa imagem, batizando também a sua obra com o mesmo título *A aparição*.

Podemos assim considerar a glória de João apontando para o fracasso de Herodiade/Salomé, visto que ela se limitou a perseguir o “mistério vão” de sua beleza estéril, conforme seu horror de ser ofendida pela realidade vulgar.

### ***O sangue da mulher e da morte***

O prestígio de Salomé se calcula pela variante incrível de horrores sexuais que representou. O traço de sua esterilidade absorvente foi aclamado de muitas maneiras, através da ligação com o mal, da beleza andrógina, do egoísmo narcisista. A própria idéia de juventude excessiva, confirmada no porte delgado, leve e delicado da infanta, contribui para erguer um monstro infecundo. Todavia, prestando-se a um imaginário erótico polivalente, Salomé pode guardar também os mistérios da fertilidade feminina. Está claro que a inclinação misógina, então assumida pelo discurso masculino, vai se encarregar de ver esse fenômeno pelo prisma do mal. Assim, o amadurecimento da menina se recobre de satanismo e vai concorrer para o infortúnio dos homens.

Rubén Darío foi o poeta que deitou ênfase nesse atributo da sedução da bailarina. Na categoria das flores do mal, Salomé se compara aqui a uma rosa sexual a entreabrir-se, exalando seu fascínio por todo o ambiente. O autor viu aí a assunção da beleza impetuosa no instante exato do florescimento da mulher. Embora possamos identificar em outras obras certas simbologias apontando para o despertar da fecundidade, aqui este é o elemento central. Não é mais a mulher crisálida, em estado andrógino, que fascina, mas a energia avassaladora do seu útero entrando pela primeira vez em erupção.

Além de aclamar o título de eterna sedutora, com base na primeira parte do poema, percebemos que, para se proteger do natural desgaste decorrente da popularização do tema, existe mesmo uma intenção de defender a eficiência do mito como motivo de inspiração e inventividade.

En el país de las Alegorías  
Salomé siempre danza,  
ante el tiarado Herodes,  
eternamente.

Onestaldo de Pennafort, reproduzindo o parecer de Cansinos-Assens, sugere que o poema de Darío pode ser entendido como uma resposta à pretensão de Wilde que teria insinuado, ao matar a princesa na cena final, o esgotamento do assunto.<sup>79</sup>

A segunda parte confirma, mediante o crime bíblico, que o poder de sedução submete o homem a terríveis penas.

Y la cabeza de Juan el Bautista,  
ante quien tiemblan los leones,  
cae al hachazo. Sangre llueve.

---

<sup>79</sup> Onestaldo de Pennafort. *O festim, a dança e a degolação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p.136-137.

O sangue da degolação se mistura ao primeiro fluxo menstrual, referido na última estrofe do poema.

... Sangre llueve.  
Pues la rosa sexual  
al entreabrirse  
conmueve todo lo que existe,  
con su efluvio carnal  
y con su enigma espiritual.

Assim, a associação entre o vermelho do sangue e da rosa compõe a alegoria do primeiro sangramento, sendo que a sedução da virgem está substancialmente concentrada na promessa do sangue desaguado – o seu e o do profeta.

Sumariamente, temos uma sobreposição de imagens: assistimos a uma cabeça caindo e atrás dela percebemos o vulto de um óvulo que teria se soltado. Agora, Salomé se presta a ilustrar o fascínio por esse estado fisiológico e seu líquido repugnante e proibido. A menstruação tomava, então, a forma de um interdito, estando ligada a impurezas, diluição pútrida dos resíduos provenientes da voluptuosidade feminina.<sup>80</sup> Esse ser contaminado e magnífico só poderia espalhar a destruição.

A dança, neste caso, faz despertar um monstro sexual que tem a forma de um útero devorador e sangrento.

A Salomé de Darío exhibe uma faceta vampírica que não corresponde, propriamente, à imagem convencional da predadora, bebedora de sangue. Imagem, aliás, já cristalizada no famoso beijo da princesa wildeana na cabeça cortada. Segundo Dottin-Orsini, mulheres como ela são genuinamente vampiros porque sua energia está associada à menstruação e vivem em completa familiaridade com o sangue – perdem e tocam no sangue<sup>81</sup>. O vampiro, que na segunda metade do século XIX deixa sua linhagem byroniana e entra na categoria

---

<sup>80</sup> Os tratados médicos vinham formulando várias explicações para as regras femininas, comumente respeitantes a comportamentos condenáveis, esteriedade, neurose, enfermidades.

<sup>81</sup> Mireille Dottin-Orsini. *A mulher que eles chamavam fatal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p.282 e 284.

do feminino fatal<sup>82</sup>, manifesta-se inclusive nessa flor que desabrocha no sangue, em sinal de sua fertilidade mortal.

Esse oxímoro, base da poesia de Darío, também se coloca em obras de outras autorias. A flor de lótus passou a ser um acessório constante da beleza maldita de Salomé. Des Esseintes, a propósito da grande lótus empunhada pela bailarina na tela de Moreau, não se decide entre sua significação fálica e a possibilidade de se tratar de uma alegoria da fecundidade<sup>83</sup>. De qualquer modo, percebe ele que a flor do Egito se contaminou das prerrogativas fúnebres, uma vez que era utilizada na Antigüidade em práticas de mumificação, sendo suas pétalas inseridas justamente no ventre, lugar dos órgãos reprodutores.

Beardsley, em ilustração mais reproduzida por toda parte, também colocou um grande lótus para marcar o despertar da sexualidade em compasso com a morte. A flor em si não é sequer mencionada por Wilde, evidenciando a completa autonomia do artista para com o drama. Mas, o escritor, por sua vez, marcou, na cena final, a passagem da puberdade para o amadurecimento. E o fez de uma forma muito sugestiva ao instituir que a princesa, sempre referida assim, é finalmente denominada mulher, numa frase antológica responsável por demonstrar o reconhecimento, pelo Tetrarca, de sua sedução satânica.

Matem essa mulher.

(*Salomé*)

No entanto, fica estabelecido que, mesmo onde possa haver indícios de fertilidade selando uma aliança com a vida, prevaleceu a conotação mortuária. Salomé fomenta a imolação do parceiro, o que afinal não deixa de ser um apanágio da esterilidade.

---

<sup>82</sup> Mario Praz. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, p.90.

<sup>83</sup> A personagem de Huysmans observa a tela *Salomé dansante* (1876). Numa variante da aquarela *A aparição* (1876-1898) e em outros desenhos que tematizam Salomé, Gustave Moreau repete o motivo floral que se tornaria caro ao *art nouveau*.

## ***Inocente e “puta”***

A profusão de elementos paradoxais fez com que a bailarina fosse reconhecida como uma personagem da contradição, do negativo<sup>84</sup>. E um dos pontos mais perturbadores consiste em imaginar uma virgindade contaminada pela luxúria. Ainda menina, Salomé revela-se lasciva e tem, em potencial, as perversões da mulher. Embora inocente, carrega os estigmas de “puta”.

Evidentemente, a ênfase no caráter transgressor vai de encontro a velhos mecanismos ideológicos que localizou na mulher todas as representações do mal – “Pela mulher veio o mal ao mundo”, brada o Batista de Wilde. Desse modo, a sempre tão exaltada castidade não tem o sentido positivo normalmente previsto, pois se associou ao pecado. A narrativa bíblica permite inclusive pensar a filha como um duplo da mãe, uma extensão de suas vontades, já que é entregue automaticamente para ela a cabeça cortada. E a literatura decadente, inclinada a tematizar a degenerescência da raça, encontra no fator da hereditariedade a base inquestionável para ver na princesa uma continuadora da criminosa conduta materna.

No entanto, a superioridade de Salomé está relacionada não apenas ao crime espetacular contra o anunciador de Cristo, mas à revelação prematura de seu gênio maléfico. Muitas vezes, este é o foco central, quando se trata de iluminar a sedutora graça de ninfeta.

Certos textos partiram para o gênero da paródia e costumam exagerar o perfil jovem da degoladora, a fim de escarnecer da debilidade masculina, sujeita às travessuras de uma criança. Heine, por exemplo, exhibe uma divertida Salomé fazendo da cabeça de João um instrumento para o seu jogo lúdico. Apesar do tom humorístico, o poema coloca um aspecto chave do perigo que representa uma Salomé ingênua e irresponsável. Para os casos em que dançou sem saber dos propósitos vingativos da mãe, há de se levar em conta que ela é, no fim, inocente. Em contrapartida, a sua inconsciência torna ainda mais terrível o automatismo

---

<sup>84</sup> “En elle la lumière, lunaire, existe par l’obscurité, la luxure se manifeste sous l’espèce de la virginité, l’union s’accomplit ou prix d’une scission.”

Cf. Pierre Jourde. *L’alcool du silence – Sur la décadence*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1994, p.95.



é evidenciado o caráter sensual da bailarina, e esta logo após surge atormentada pela idéia do incesto.

Essa angústia se traduz pelos influxos subconscientes do sono. A princesa sonha com as peripécias da filha de Cyniras que, enamorada do próprio pai, deita-se com ele sem se deixar identificar. O mais aprazível gozo desse delírio onírico, intoxicado pelos perfumes da mirra, é tão logo punido com a morte do mais adorado dos leões. Não por acaso, esse sonho revela algo do estado de espírito da personagem que está sob a iminente tentação do incesto e pressente, como também deseja, a união com Herodes.

Eugênio de Castro sinaliza a predisposição para paixões ilícitas, na atmosfera do universo wildeano<sup>85</sup>, e abre caminho para o amor sensual pelo Santo. Essa sedutora serpente, disfarçada tão bem sob a máscara da inocência, chega a corromper deliberadamente o caráter austero de Batista ao fazê-lo provar iguarias sensuais, tais como o perfume de flores e a volúpia do vinho, e ao levá-lo a amar perdidamente o anel que lhe dá. Os mecanismos de sedução do Profeta culminam na adoração de jóias que, semeadas no espírito de João, imprimem a marca da índole profana – característica da existência de Salomé, inimiga de Cristo – assim como os traços de uma sensualidade luxuriante. O Precursor ama a beleza criminosa da bailarina.

---

<sup>85</sup> Cansinos-Assens foi bastante incisivo em suas incursões pelo erotismo doentio e fatalista de Wilde, a ponto de considerar *Salomé* como o livro das abominações e angústias sexuais.

As aberrações são facilmente abstraídas das escrituras sagradas por conta do desejo incestuoso de Herodes pela filha de sua esposa, e sua sobrinha Salomé; e também devido à união ilícita de Herodes com a esposa de seu irmão. Mas, não é só isso que inspira o gênio de Wilde. Toda sorte de amores é proibida nesse conjunto de relações oferecidas pela cena bíblica. Tendo estabelecido que o motivo da degolação fora passional e não resultado das artimanhas da instrução materna, Wilde cria novos segmentos para o desfile das abominações. Cansinos-Assens salienta que o desejo da princesa pelo precursor só pode ser satisfeito mediante a transgressão de seu voto de castidade, e o amor de Narraboth não é menos transgressor se pensado em termos de hierarquia social. Assim, continua, as relações amorosas assumem uma forma dramática porque não podem aspirar à consumação senão por meio de violento rompimento de códigos éticos e morais. Tratando-se de paixões proibidas só há duas saídas possíveis: ou permanecer latente em forma de angústia sexual, ou satisfazer-se por via da imoralidade, da profanação espiritual e física, conclui Cansinos-Assens.

Sem dúvida, Wilde carregou a lenda de um erotismo desviante que só poderia incorrer em crime e muito sangue derramado. Desta maneira, a decapitação é uma saída para o desejo contrariado pela repulsa de Iokanaan; como o suicídio de Narraboth é uma solução para seu infrutífero fascínio; e como também a sentença de morte de Salomé representa igual castigo para sua perversão e a do próprio Tetrarca, sendo que este também teve que pagar por assistir a tão grotesco espetáculo e por ter se deliciado com a performance da dançarina.

Dada às paixões condenáveis, por inegável herança materna, sentirá igual atração pelo Santo e depois pela fama que o crime lhe pode conferir. O episódio da dança, em obediência à narrativa bíblica, mantém a atuação de Herodiade como interessada e fomentadora do pedido mortal. A mãe induz, ou mesmo convence a filha a pedir a cabeça. O argumento consiste em erguer uma alta reputação, regada com o sangue quente do Profeta.

E o mundo saberá, filha, que os teus encantos  
Fazem rolar no chão cabeças de profetas!  
Essa morte dará um par de asas radiantes  
Ao teu nome; andarás em pompas de vitória!  
Se quer's que a tua glória exceda as mais brilhantes,  
Rega com sangue quente as raízes da glória!

Em todo o caso, a perda de João, objeto de desejo da princesa, trará uma dor efêmera. A ordem das coisas já havia mostrado que o querido leão fora substituído por João. E este, da mesma forma, poderia ser trocado pela alegria das festas e outros benefícios da celebridade. Assim, não é difícil convencer a filha, quando sua própria experiência confirma a eficiência do argumento materno:

– Pede a sua cabeça,  
Se uma glória queres ter como ainda ninguém teve,  
Embora a sua morte agora te entristeça,  
Essa frágil tristeza há de passar em breve...  
O calor dos festins dissipará teus prantos,  
A saudade é um fugaz aroma de violetas!

A fugacidade da paixão sucumbe levemente ao sonho de glória e põe às claras a vileza da mulher. Para Álvaro Cardoso Gomes, o crime a “engrandece pelo absurdo da gratuidade”, sendo que a princesa não alcança verdadeiramente nada em troca, sai de mãos vazias. Tal constatação leva o crítico a sugerir que aos epítetos caucionados por Huysmans a partir dos modelos hieráticos de Moreau e Mallarmé – Deusa da indestrutível Luxúria, da imortal Histeria, da

Beleza Maldita – deveria ser acrescido, com letra maiúscula, o da Gratuidade. Este seria um traço decadentista que diferenciaria Salomé das grandes cortesãs, pois seus atos não se explicam pela conquista de dinheiro e poder.<sup>86</sup>

A arte e a crítica sempre voltam a ver na dança lúbrica o despudor das cortesãs e messalinas, fato que acentua o contraste e valoriza a castidade de João<sup>87</sup>. O próprio Huysmans percebeu na Salomé de Moreau uma verdadeira meretriz a expor sua voluptuosidade ardente e cruel com o fim de despertar o desejo adormecido de Herodes. Por isso é que pode inclusive encarnar o mal venéreo e disseminar a sífilis, com seu sexo contaminado de impurezas.

A inocência infantil, imaginada por Eugênio de Castro, empresta a Salomé o traço da ambigüidade, visto que ela não passa de uma sedutora conhecida pelo poder de seu encanto, de sua dança depravada. É quase uma dançarina de cabaré, se quisermos forçar a comparação.

E o ar de puta se manifesta subitamente nos momentos em que deliberadamente faz uso da sedução em troca de favores. Assim, a Salomé de Wilde convence o soldado Narraboth a deixá-la ver Batista, prometendo dedicarlhe um olhar, um sorriso.

Em todo caso, a pureza de Salomé, sempre tão exaltada, fez os poetas a elevarem à categoria de prostituta sagrada, que na tradição se posiciona como a mediadora entre Vênus e a Virgem<sup>88</sup>. Embora seja uma sedutora implacável, sua lascívia se edifica sobre a reputação de virgem. Diante deste ser dúbio, Affonso Romano de Sant'Anna observa uma tendência de se partir para o louvor ou para a condenação<sup>89</sup>, conforme se fixe mais na divindade da virgem ou no conteúdo lúbrico.

Além da sensualidade luxuriante, um outro aspecto mantém ligação com a temática da prostituta. A virgem tem em comum com a prostituta a negação da

---

<sup>86</sup> Álvaro Cardoso Gomes. “Salomé, starlet simbolista (Eugênio de Castro)” In: *O poético: magia e iluminação*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p.68-69.

<sup>87</sup> Mireille Dottin. “Salomé (também denominada Herodiade ou Herodias)” In: Pierre Brunel (org). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1997, p.806.

<sup>88</sup> Affonso Romano de Sant'Anna. *O canibalismo amoroso – O desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.105.

<sup>89</sup> Affonso Romano de Sant'Anna. *O canibalismo amoroso – O desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.105.

com que se precipita no crime, pois sua alma foi tangida pela frieza e indiferença. A bailarina age como uma criança irresponsável, capaz de cometer incriveis atrocidades sem sentir o peso da responsabilidade que atormenta o comum dos criminosos. A propósito, Huysmans encontra aí os sinais de uma beleza meduséia, ao perceber na tela de Moreau a presença da “Besta monstruosa, indiferente, irresponsável, insensível, a envenenar, como a Helena antiga, tudo quanto dela se aproxima, tudo quanto a vê, tudo quanto ela toca”.

No fundo, Salomé assusta porque traz a impetuosidade da criança a agir sem medir as conseqüências, apenas atraída por suas vontades momentâneas e efêmeras. Este é o perfil que o poeta português, Eugênio de Castro, elegeu para sua musa. A inocência infantil da personagem é enfatizada logo na abertura do poema, momento em que ela brinca no jardim com seus bichinhos preferidos: peixes, borboletas, leões, dignos de alegrar as tardes solitárias de uma princesa. Aí, observamos já uma contaminação dos instintos luxuriosos no interesse manifesto pelo brilho dourado e pelo colorido das pedrarias encontrados por ela em toda parte e no âmago de si mesma, através da contemplação narcísica na água espelhante de sol.

Para esse imaginário, a relação entre a luxúria e o brilho das jóias havia se tornado um lugar comum. Mais explicitamente, Huysmans faz Des Esseintes observar, a partir do quadro de Moreau, como as ourivesarias colocadas sobre a pele da princesa acariciam seus seios conforme o movimento da dança e despertam a volúpia da carne, tornando-os intumescidos. O fascínio pelas jóias pode muito bem ser transferido para os emblemas da morte, tal que a personagem de Banville imagina o cutelo como sendo um rico artigo de precioso metal e o sangue a pingar gotículas de ouro. Movida por essa ilusão, ela deseja lubrificamente o esplendor do assassínio.

Nos demais segmentos do poema de Eugênio de Castro, a inocência da menina é progressivamente suplantada pela transgressão.

A interferência da professora de dança consiste em anunciar a beleza extasiante, cujos movimentos voluptuosos fariam a fama da infanta. Desde então,

fertilidade. E Salomé, neste sentido, se coloca no mesmo rol das cortesãs de prostíbulo: nunca vai se consagrar como mãe, estado mais sublime da mulher. Pode-se considerar que a esterilidade da virgem – esta, em defesa de sua castidade, mata o opositor do par amoroso – se equipara à infertilidade dos excessos eróticos.

Assim, como vimos até aqui, essa flor venérea se alastrou pelos campos da literatura e da arte, tingindo-os de vermelho e branco. Mediante esse quadro de abominações, o mal erótico se tornou um lugar comum nas figurações de Salomé. Os apaixonados descreveram incansavelmente tudo o que viram nesta sedutora. E sob o olhar masculino, com seus desejos e medos, é projetada essa imagem de mulher fatal, que reuniu uma ampla gama de clichês em torno de sua virgindade apavorante.

# *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  
nesse templo pagão da Natureza!*

*Dançarás por amor das coisas e dos seres,  
e por amor do Amor...  
Tua dança dirá renúncias e queres;  
faze com que desfira  
tua lira  
gargalhadas de gozo 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 sons indefinidos  
de tudo que te andou pelos sentidos,  
de tudo que conservas na memória.*

*Dize da Natureza em que à luz vieste,  
dize dos seus 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 a 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 sem igual,  
e, envaidecida,  
em seu amor te encerra,  
amando em tí a sua própria vida,  
sua vida carnal  
e espiritual.*

*Torce e destorce o ser flexuoso  
e estoso  
ó Musa emocional!  
Maneja os versos  
de maneira tal  
que eles se 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 que te não compreenda?  
Dança, porém, não como a Salomé da lenda,  
a lírica assassina:  
dança de um modo vivificador,  
dança de todo nua,  
mas que seja a nudez sensual da dança tua  
a imortalização do teu glorioso Amor!*



# Salomé ou a dança da poesia

Guióme por varios senderos  
Eros.

Rubén Darío

## ***A dança da poesia***

O poema “Comigo mesma” pode ser tomado como uma espécie de síntese da obra, ou como o anúncio de um programa poético que se firmaria, na medida em que concentra e antecipa os seus temas. Aí é apresentada a Musa inspiradora de uma poesia dedicada a render-lhe homenagens e a se guiar pela sua beleza movediça. Sendo assim, Salomé, enquanto Musa, apresenta-se como uma figura de excepcional relevo para uma poética toda delineada sobre seu vulto e seus volteios.

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.

(Comigo mesma, *Mulher nua*, p.201)

E vai continuar a embalar com o seu ritmo a linguagem do amor, levando a poesia a cadenciar um hino apaixonado por tudo o que faz parte da existência. Os movimentos da Musa bailarina devem dar um testemunho de vida e amor, recompondo de um modo revelador todas as suas emoções e sensações, mais antagônicas e fugidias.

Danças 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 de gozo 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 sons indefinidos  
de tudo que te andou pelos sentidos,  
de tudo que conservas na memória.

(Comigo mesma, *Mulher nua*, p.201)

Seu impulso será traduzir as vibrações da Natureza e o vislumbre de seus painéis encantadores.

Dize da Natureza em que à luz vieste,  
dize dos seus painéis encantadores,  
dize da pompa, do esplendor celeste  
das suas noites, dos seus dias,  
e anima com teus espasmos e agonias  
as expressões com que a expressando fores.

(Comigo mesma, *Mulher nua*, p.201)

Conduzida por um sentimento telúrico, a dança se destina a fazer a celebração da Natureza de onde emana um amor cósmico.

Dança para esse gozo,  
o grande gozo maternal  
da Terra,  
que te fez sem igual,  
e, envaidecida,  
em seu amor te encerra,  
amando em ti a sua própria vida,

sua vida carnal  
e espiritual.

(Comigo mesma, *Mulher nua*, p.201)

E, reconhecendo-se no espelho da Natureza, a Musa revela-se um ser paradoxal que segue desfilando seu sedutor movimento serpentino e desferindo os rumores vindos do fundo da alma. Com isso, contagia tudo o que está a sua volta. Pomba e serpente – alma e corpo – anunciam emblemas antagônicos que remetem ao céu e ao inferno, elementos sempre retomados pela poesia.

Alma de pomba, corpo de serpente,  
enche de adejos  
e rastejos  
teu ambiente,

(Comigo mesma, *Mulher nua*, p.201)

Em essência, paradoxal, ela se apresenta como

Musa satânica e divina  
ó minha Musa sobrenatural,  
em cujas emoções, igualmente, culmina  
a sedução do Bem, a tentação do Mal!

(Comigo mesma, *Mulher nua*, p.201)

Como se vê, a Musa não comparece com a tradicional imagem de heroína cruel e destrutiva, tal que

Dança, porém, não como a Salomé da lenda,  
a lírica assassina:  
dança de um modo vivificador;

(Comigo mesma, *Mulher nua*, p.201)

Assim, assistimos a exaltação de um Eros vivificante que impera na emoção da poeta e em todas as manifestações da Natureza. E é para esse Amor

glorioso que dedica a sua arte e a revelação de sua nudez e sensualidade em evidência de que celebra um amor voluptuoso e erotizado.

E a dançar,  
a dançar,  
num delicioso sacrifício,  
patenteia a nudez desse teu ser puniceo  
ante o sereno altar  
do deus que te domina.  
[...]  
dança de todo nua,  
mas que seja a nudez sensual da dança tua  
a imortalização do teu glorioso Amor!  
(Comigo mesma, *Mulher nua*, p.201)

Por se desnudar numa mulher sensual, Gilka dá mostras de que previa a repercussão de seu trabalho:

caiam em torno a ti pedras ou flores  
de uma contemplativa multidão:  
de lisonjeiros e de malfeitores  
cheias as sendas da existência estão.  
(Comigo mesma, *Mulher nua*, p.201)

Já com *Cristais partidos* e *Estados de alma*, tinha experimentado a reação de uma crítica preconceituosa que não viu com bons olhos as suas expressões sensuais. Agora que o erotismo iria caracterizar definitivamente a dicção poética, Gilka se antecipa ao ataque mostrando-se inabalável diante da presumível injúria e incompreensão. E, corajosamente proclama:

Que importa a injúria hostil de quem te não compreenda?  
(Comigo mesma, *Mulher nua*, p.201)

Mesmo tendo a incompreensão por destino, é preciso desafia-la em favor daqueles que eventualmente se mostrarem receptivos.

Toda de risos tua boca enfeita  
quando te surja um ser sincero, irmão;  
e sejas sempre pura, espelhante, perfeita,  
na verdade da tua imperfeição.

(Comigo mesma, *Mulher nua*, p.201)

Abstraindo a beleza sinuosa e rítmica, a poeta deseja alcançar a universalidade da obra,

Maneja os versos  
de maneira tal  
que eles se fiquem pelos séculos dispersos,  
com os ritmos da existência universal.

(Comigo mesma, *Mulher nua*, p.201)

compartilhando, porque não, do encanto sublime da dança eternamente consagrada de Salomé. Acontece que nos ritmos e movimentos dos gestos encontra uma funda emoção poética, tal que a dança pode ser a metáfora da poesia.

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.

(Comigo mesma, *Mulher nua*, p.201)

Definitivamente, a sensualidade da bailarina anuncia uma poesia dedicada a um amor voluptuoso vivenciado por um eu lírico feminino. Este ensaia, em “Comigo mesma”, uma coreografia poética que vem apresentar à literatura brasileira uma mulher em conhecimento de sua identidade sensual.

A imagem que se desdobra, com Salomé ainda, é a da dança do ventre quando põe o corpo em movimento e define como foco suas entranhas femininas. Assistimos a um espetáculo que envolve sedução e volúpia, onde um ser se revela. Outro texto volta a mostrar a revelação por meio da dança. “Impressões do gesto” traz uma bailarina que segue o compasso voluptuoso da Natureza, em evidência de que também a mulher é a manifestação da sensualidade que está em toda parte: na reação das franças acariciadas pelo vento; nas nuances da onda; nas palpitações do oceano. Mais uma vez, a dança é a expressão da essência feminina ligada ao comportamento inquieto da Natureza animada pelos movimentos acariciadores, apaixonados, fertilizantes. Ou seja, os gestos femininos traduzem as convulsões da paisagem.

Como se vê, os temas voltam e vão sendo desenvolvidos no diálogo entre os poemas. Estes significativamente se correspondem e entrecruzam sob o comando da Musa. Sentimos perpassar o espectro de Salomé nesse longo poema de louvor à dança. A poeta assume a mesma postura “extática, surpresa” da Musa para, como espectadora, dizer sobre suas emoções. De seu lado, a bailarina incorpora os trejeitos serpentinos no espelho da deusa e, como ela, segue a bailar para o prazer e o pesar, o Bem e o Mal...

Aqui, a figura da bailarina se expõe de um modo interessante, colocando-se como uma espécie de *alter* ego da escritora que confessa:

Danças e cuido estar em ti me vendo.

Os teus meneios

são

cheios

dos meus anseios;

[...]

A tua dança...

vejo-me nela, tenho-a dentro em mim,

[...]

tenho-te na loucura do meu sangue

(Impressões do gesto, *Mulher nua*, p.227)

Logo, a poeta se equipara à bailarina e a dança à poesia. Essa equivalência, já instituída no texto que abre o volume, ressurge com especial vigor, referindo, pois, ao próprio fazer poético.

O bailado se configura como o poema escrito com o corpo. Cada gesto se transmuda metaforicamente ou sinestesticamente em envolventes efeitos sonoros. Com sua leve ou ligeira atuação, acorda “a alma de todos os ruídos”: da natureza, das carícias, das dores, do amor... Como se vê, há a comunicação do que vai na alma, de tudo quanto sente.

Percebidos como melodias, ruídos, sinfonias, os gestos seguem “musicando o silêncio dos espaços”. Analogamente, na medida em que vão percorrendo a área do palco, passam a preencher o silêncio da página e o poema se constrói sobre o vazio intolerável. A escrita transita na página como o corpo no espaço. E bailando aparece o corpo no verso, ou seja, essa obra se escreve com o corpo.

Nos meus gestos retidos vive presa

(Impressões do gesto, *Mulher nua*, p.227)

A imobilidade das palavras traduz a flexuosidade da dança e as impressões dos gestos. Tornam-se elas mesmas, as palavras, música e movimento. Nessa perspectiva, a linguagem passa a ser essa insólita maneira de presentificar o corpo, trazendo-o para o texto. Na dança da poesia se apresenta e se representa a sensualidade e alma femininas.

O poema se constrói como palco de uma aventura apaixonada. Portanto, a escrita compreende não apenas o dizer, mas a própria vivência do amor. E nossa leitura vai situando o texto como um peculiar meio de amar.

Fica instaurada a congruência entre poesia e erotismo, ressaltando-se o efeito comum de uma atuação imaginativa. De um lado, temos um uso de linguagem que ativa seus efeitos sonoros e simbólicos. E de outro, o erotismo envolve a sexualidade de uma força criativa e potencializa as múltiplas formas de desejo. Otavio Paz sintetiza que ambos inventam configurações imaginárias,

sendo que a poesia transforma a linguagem suspendendo sua função comunicativa; e o erotismo suspende a finalidade da função sexual.<sup>90</sup> Em outro momento, já havia percebido o erotismo como a metáfora da sexualidade e não sua simples imitação, ou seja, move-se como uma imaginação erótica: criação, invenção que consiste sempre em ir em direção a um mais além. Além do repetitivo sexo animal. Além do corpo, numa constante busca de formas de prazer.<sup>91</sup>

Com sua poética erótica, Gilka se põe a fazer seu caminho inventivo por meio de uma particular representação de um eu feminino e de uma reformulação de convenções e imagens literárias. Embalada por uma dança poética, sua linguagem fluida e flexível traz novas configurações ao ser feminino e ao discurso erótico.

### ***Uma beleza que se contempla***

Estamos diante de uma Salomé que não executa a dança para o público. O título do poema anuncia uma beleza que se contempla: “Comigo mesma” inscreve um instante de recolhimento. É a poeta recolhendo no seu íntimo as centelhas da inspiração. Percebemos a funda introspecção que acompanha o fazer poético, no desejo de conformar a “beleza incorpórea” rogando pela iluminação da Musa. Mas, não só. O estar consigo mesma implica em assumir uma posição e uma direção para o olhar: encontrar-se como mulher no espelho do poema: mulher-poeta.

O esforço de concentração para tecer o verso obedece a um movimento narcísico de contemplação interior em que se torna urgente vasculhar o que vai dentro do ser. Deixar de lado as outras extensões da vida para, num momento, verificar as dimensões de si. Desta operação de isolamento interno vai expandir um recôndito eu feminino, cuja marca maior se cifra na sensualidade.

---

<sup>90</sup> Otavio paz. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: siciliano, 1993.

<sup>91</sup> Otavio Paz. “El más allá erótico” In *Signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 1971.



A identificação com a Musa soa como uma promessa de trazer a mulher sensual e vibrante, não presa a duros pudores. Tal que exaltar a própria beleza pode ser o meio pelo qual pretende assumir a voz do discurso. Sempre que exercita seu olhar narcisista, põe-se a desvelar a essência da mulher.

Embrulho-me num manto, olho o espelho: estou nua,  
(*Meu glorioso pecado*, p.268)

A nudez, prometida no título do livro – *Mulher nua* – embora acabe se recobrando de diáfanas sedas e rendas, conserva seu sentido de desvendamento. O véu, destinado a cair, é sempre uma referência direta ao corpo, foco último de todas as atenções. Pode-se dizer que existe um desejo de fazer do verso um espaço de atuação do corpo, porta aberta às percepções dos sentidos. Em uma palavra, o apelo à imagem de Salomé, dançando seminua, vai de encontro ao seu propósito de revelação. Nesta obra, a mulher se entremostra e primeiro se vê.

O sentimento narcísico se transfere ao fazer poético – temos um texto que se volta para si – e marca também um ponto de aproximação com o longo poema de Mallarmé. A poeta quer reconhecer-se e Herodíade se encontra perdida na adoração de sua própria imagem. A personagem de Mallarmé vai descobrir sua beleza inútil, destinada à esterilidade, envolvendo a obra numa atmosfera fria e estéril. E Gilka se lança na busca pela liberação do erotismo para tornar possível o discurso feminino do amor.

Sob efeito da misoginia fim de século, Salomé, que se cristalizou na forma de beleza intangível e castradora, viu ampliado o seu poder maléfico ao figurar-se como a inibidora da composição lírica. É sabido que Mallarmé ficou longos anos trabalhando no poema sem poder concluí-lo.<sup>92</sup> Essa reputação de obra impossível trouxe um colorido a mais ao mito. Thibaudet se pergunta se a hesitação “não seria porque depois desta porta de ouro, depois deste excesso único de esplendor

---

<sup>92</sup> Dottin-Orsini chega a imaginar “como contributo ao mito, que quando ele morreu o rascunho de Herodíade estava aberto sobre sua mesa de trabalho.”  
Cf. *Salomé*. Lisboa: Pergaminho, 1997, p.61.

verbal [...] nada poderia satisfazer sua exigência de uma mais alta beleza.”<sup>93</sup>  
Tornou-se freqüente projetar a idéia de que é o poeta quem passa a ser a vítima da bailarina, como bem confessa o vitimado Menotti del Picchia:

Tu és a encarnação do Sonho Supremo que sublima e mata o artista que o concebe [...] és a inspiração das obras perfeitas. Por isso passas degolando as cabeças dos Poetas...<sup>94</sup>

Poetas em lugar de profetas. Reconhecer-se na posição de João tem, portanto, uma conotação fúnebre apontando para um irremediável fracasso. Sá-Carneiro também padece por Salomé numa noite de insônia roxa que mistura lances decadentistas e surrealistas. Aí, a suprema glória de seu sensualismo feroz e insano torna-se insuperável desde que ela humanizou um santo: com seu beijo, a bailarina lhe conferiu a sensualidade e a morte humanas. Sendo assim, desilude também o poeta, desejoso de espreitar o sublime, e o condena a sua humanidade.

Não é pouco comum para esse contexto um certo gosto de representar as angústias do poeta frente às dificuldades que a escrita impõe. E Salomé passa a designar a fobia da infecundidade. É divertido imaginar esses poetas abatidos e Mallarmé sendo castigado pelo narcisismo de sua Herodíade. Principalmente porque assistimos Gilka querendo se beneficiar do encantamento pelo ego viabilizado pela identificação com a musa para dar impulso à sua poesia.

A partir disso, não há como resistir à tentação de projetar um Mallarmé derrotado pelas armadilhas de Salomé. Levando adiante essa brincadeira, permitimo-nos dizer que o poeta elevou a impassividade da virgem às mais altas proporções, transferindo para o verso algo do seu intransponível hermetismo: a dificuldade do verso se compara à inacessibilidade da deusa. Guy Michaud percebe que escolher Herodíade significa desprezar a obra fácil, já que o poeta confessa ter tomado “um assunto assustador, cujas sensações, quando elas são

---

<sup>93</sup> Albert Thibaudet. “Hérodiade” In: *La poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1926, p.390-391.

<sup>94</sup> Menotti del Picchia. “Salomé – Trecho de uma conferência”, *Papel e tinta*. São Paulo e Rio de Janeiro, Ano 1, nº 6, jan-fev. 1921, sem nº de página.

vivas, são conduzidas até a atrocidade.”<sup>95</sup> Perscrutar seu hieratismo corresponde a alcançar o vislumbre do divino, do além que fez perder os poetas malditos para a vida neste mundo. Assim, o isolamento na torre cinerária – clara alusão à torre de marfim – e a recusa de todo o contato humano mostram que a poesia não pode comportar assuntos da realidade desprezível, banal.

Na tradição literária, mais de uma vez, o tema foi despojado de sua função histórico-religiosa para assumir um sentido metapoético. Gilka, de sua parte, encontrou em Salomé um impulso encorajador para sua poesia. Espelhando-se na bailarina, vai apresentar a mulher erotizada por meio da força sensual da palavra. A dança voluptuosa abre caminho para mostrar a sensualidade dos vestidos, dos cenários paradisíacos, das forças da natureza, do gozo carnal, decorrendo na introdução de valores mundanos. A poesia transpira essa ânsia de liberdade comparável aos volteios da dança, aos passos que simulam vôos. Essa mobilidade vai de encontro à busca por liberações métricas e adoção do verso livre com seus grupos rítmicos variáveis, isso porque a dança tem o estatuto de metonímia do verso.

A imagem da mulher seminua põe à mostra um seio palpitante e impetuoso de onde flui a poesia. Quando coberta de metais e pedras preciosas, pode corresponder ao lapidário parnasiano.

Em luta contra a facilidade, Mallarmé quis colocar no verso a propriedade do raro e pode-se imaginar que acabou assimilando algo da esterilidade de sua Herodíade, já que o hermético texto permaneceu inacabado. Além disso, com sua obra reduzida, teria carregado justamente a fama de poeta estéril que, quantitativamente, muito pouco produziu. Mas, está claro que isso é produto de uma extrema dedicação criativa de um poeta que buscava investir no potencial sugestivo das palavras, deslocando-as de sua função comum para assumir efeitos novos e comunicar as “impressões mais fugidias”. “Pintar não a coisa, mas o efeito que ela produz” é o que pretende com sua Herodíade.<sup>96</sup> Aliás, Augusto de Campos procura rebater tal julgamento leviano e malicioso, ressaltando a

---

<sup>95</sup> Carta a Cazalis, março de 1865.

Cf. Guy Michaud. *Message poétique du Symbolisme*. Paris: Librairie Nizet, 1947, p.165.

<sup>96</sup> Carta a Cazalis, outubro de 1864.

consciência crítica do poeta. O concretista passa a valorizar o sentido de esterilidade sob o ponto de vista de que implica em uma concepção muito especial de arte baseada numa estética da renúncia e do rigor: cabe limpar o texto de seus excessos. Com a recusa ou não aceitação de múltiplas possibilidades de escrita e idéias, buscava reduzir-se ao essencial, àquilo que pudesse valer verdadeiramente uma emoção poética.<sup>97</sup>

Tão logo se vê que a nossa poeta “descomplicou” Salomé. Gilka não compartilha desse intelectualismo e virtuosismo comunicados através da beleza do olhar de diamante, o que causa um efeito contrastante com sua lírica derramada e apaixonada.

Os poetas contagiados pelo olhar narcísico se colocam, pois, como adoradores do texto, ou seja, contemplam amorosamente o poema que idealizam. Fora este ponto de contato, trilham caminhos bem diferentes. Mallarmé se compraz em divisar o egoísmo supremo do amor de Herodíade por si mesma, situando Narciso como antagonista de Eros, sendo que o herói vê com desdém a união apaixonada entre os seres. De outro modo, o ensimesmamento leva Gilka a mergulhar nas profundezas interiores para sentir melhor as ressonâncias do amor e buscar o reconhecimento de sua identidade sensual.

### ***Salomé apaixonada***

Cada página virada faz cair um véu. Ensaando essa espécie de *strip-tease* literário, Gilka vai compondo sua representação da personagem feminina, dando-lhe a voz do discurso. O poema se torna palco de uma dança de sedução e revelação. Em instantes de maior ousadia, apresenta-se a mulher bradando:

Quero amor, quero ardência!

(Verão, *Mulher nua*, p.237)

---

<sup>97</sup> Augusto de Campos. “De Herodias à jovem Parca: Uma arte de recusas” In: *Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Sua análise retoma as arguições de Valery que se pôs a defender o Mestre da acusação de esterilidade e em dado momento sintetiza: “Essa esterilidade não é não-produção: mas não-aceitação”.

Cf. *Linguaviagem*, p.15.

Sem meias palavras, comunica a sua vontade. A manifestação de seu querer marca um diferencial dessa poesia, movimentando a relação amorosa estacionada na atuação passiva das mocinhas sonhadoras e castas, objeto do desejo masculino. Roga pelo amor inflamado que põe fogo nas veias e acende a chama da alma bem como as delícias da carne.

Sentimos aí uma ressonância do desejo exigente de Salomé que, no texto de Wilde, fala prolixamente no mesmo compasso do súbito despertar de seu fascínio erótico. Em verdade, o discurso do amor muito se beneficia da sensualidade que se desprende de Salomé e da sua posição ativa em matéria de amor. Agora, Gilka se aproxima das versões que deitam luz no interesse da princesa pelo Santo.

Wilde desponta como o referencial mais importante, pois efetivamente atribui uma motivação sexual amorosa à dança, ao passo que Heine e Eugênio de Castro, por exemplo, deslizam para outras preocupações.

Com texto escrito em 1841<sup>98</sup>, Heine já havia feito Salomé estalar seus lábios na cabeça de João, ligando-a ao tema da necrofilia, depois levado adiante por Wilde. Sua personagem não é tocada pelo amor, apenas sente uma atração infantil logo convertida, burlescamente, em passatempo de criança: a adorada cabeça se presta a uma brincadeira de bola para ridicularizar e punir as taras masculinas.

O amor efêmero da bailarina de Eugênio de Castro tão logo sucumbe diante da tentação, fomentada pela mãe, de obter fama e glória. Considerando-se a volubilidade da princesa de Castro, não há meios de erguer uma Salomé emotiva, porque herdou o caráter da dama luxuriosa.

Foi Wilde quem verdadeiramente idealizou o perfil de uma Salomé apaixonada, agindo até o fim sob o impulso de uma paixão destrutiva, marcada pela associação entre a degolação e o beijo, o crime e o amor.

---

<sup>98</sup> O fragmento do poema “Atta Troll” que se refere à Salomé está parcialmente traduzido em *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica* de Mario Praz, Campinas, Editora da Unicamp, 1996, p.274-276.

Ainda que dê outro destino a sua personagem, Gilka dialoga com a formulação de Wilde ao conceber a Musa do amor. Um paradoxo incrível se pensarmos que o mito, tradicionalmente ligado à morte, tem a finalidade de situar o primado de Eros conforme o sentido vivificador da mensagem lírica. Com efeito, o parentesco das obras se dá via erotização do confronto entre a princesa e o precursor, a mulher e o homem.

Quero beijar a tua boca, lokanaan.

*(Salomé)*

Surpreendida pelo desejo, a bailarina não contém suas vontades lubricamente aclamadas. A impetuosidade de suas palavras se traduz de alguma maneira na coragem com que Gilka aborda seus temas prediletos. Tanto o movimento da cena, quanto o ritmo dos versos trazem a mulher palpitante, pronta a externalizar suas emoções. Em progressão crescente, a excitação erótica move uma profusão de palavras e culmina no verbo “querer” situando o eu lírico como senhor do seu desejo.

A cada poema, a mulher se revela e se constrói como sujeito do seu desejo e de seu discurso, abertamente aclamados por seu “querer”, conforme um “anseio sem fim/ de amor que amor procura”. Trata-se de um querer repetido e audacioso, confesso e exigente.

quem já te quis de modo assim violento,

quem já te quis com tanta exaltação?!

*(Meu glorioso pecado, p.277)*

Por conta disso, podemos considerar que tem algo da temível Salomé wildeana, pois, com seu querer, ameaça, subverte, transcende a ordem estabelecida: a mulher de sua condição de desejada – submissa ou provocante – passa a ser também a desejante. A própria poesia dá mostras de que foge aos padrões então aceitáveis do erotismo ao situar-se, muitas vezes, além do bom senso, no âmbito da loucura.

–Tomar-te as mãos, o busto, a boca,  
e te envolver de lado a lado,  
e te deixar branco, espasmado,  
por meu querer talvez de louca!

(Noite de junho, *Mulher nua*, p.212)

É tomada por paixão intensa, louca, talvez louca. Talvez...

Certos lances vão tecendo as marcas de um traçado próprio, tanto mais solto de uma estética que via a mulher em sua fria castidade de doce donzela ou corruptora luxuriosa. Sobressai o tom característico de uma voz sensual amorosa, de onde percebemos fluir uma especial dicção feminina.

a esta lua macia,  
eu tudo  
te daria  
e mais  
e muito mais!...

(*Meu glorioso pecado*, p.268)

Está aí representada aquela que busca se abrir ao amor erótico. É preciso se oferecer sem pejo, sem medidas, para que haja o compartilhamento do gozo: querer e oferecer. Os versos, assim curtos, ampliam o valor das palavras e indicam que ofereceria todo o seu ser para a vivência sem limites dos prazeres.

Só à mulher cabe se entregar tão plenamente. E Gilka o confessa numa época em que as escritoras ou clamavam o amor romântico, platônico, ou não tocavam em assuntos de amor para não parecerem piegas e dificilmente ou nunca falavam das sensações da carne. Podemos dizer que a poesia giliana se singulariza ao trazer a mulher em sua totalidade, de corpo inteiro.

Busco senti-lo, de alma e corpo, inteira,

(*O grande amor*, p.297)

As constantes referências ao corpo adjetivado na sua inteireza vão delineando as proporções com que pretende comparecer nas experiências sensuais.<sup>99</sup>

gozo-o (o teu beijo) por toda a epiderme nua  
(Ânsia múltipla, *Mulher nua*, p.231)

E tantas vezes apresenta-se em pelo, entregue aos carinhos, apalpada na sua materialidade vibrante, deixando ao alcance, possivelmente, até as regiões então inomináveis.

meu corpo todo, às tuas mãos macias,  
é um bárbaro instrumento  
que se volatiliza em melodias...  
(*O grande amor*, p.298)

Os ruídos e gemidos do amor se transmudam em linguagem poética, ou seja, o corpo comanda a pena. Por isso precisa ser apresentado, presentificado, dado que cumpre papel importante na percepção e expressão. Constantemente, Gilka volta a reafirmar esta associação entre sua humanidade sexualizada e a poesia, tendo estabelecido com a língua um significativo jogo de sentidos: instrumento erótico e lírico.

Dás corpo ao beijo, dás antera à boca  
- és um tateio do coração,  
és o elastério da alma...  
(*O grande amor*, p.301)<sup>100</sup>

Mais do que explorar um importante excitante erótico, Gilka pretende mostrar a mulher atuante no amor e na palavra.

---

<sup>99</sup> Especialmente este poema foi drasticamente alterado, de modo que sempre remeteremos à 1ª edição.

<sup>100</sup> Tendo constatado alterações neste trecho do poema, adotamos a 1ª edição.



... Ó minha louca  
língua, do meu Amor penetra a boca,  
[...]  
que me convences de que sou frase,  
(*O grande amor*, p.301)

Sua iniciativa contrasta com o fato de que o ideal feminino, neste momento, costumava ser delineado conforme as fantasias masculinas. Portanto, era antes produto da imaginação dos seus artistas que aí depositavam a representação de seu desejo.<sup>101</sup> Se aparecia na forma da beleza hierática de Salomé, como vimos, era para refletir os fetiches e temores sexuais dos apaixonados, sujeitos líricos do discurso. Neste sentido, as sedutoras heroínas, enquanto criações dos homens, são antes efeitos de seu desejo e podem mais revelar as profundezas interiores daqueles que as compõem.

A sexualidade feminina era sobretudo a versão do outro, pois à mulher não cabia se pronunciar mais ostensivamente sobre esses assuntos. Durante muito tempo, os valores cercearam os limites de expansão. Em outras palavras, estava impedida de formular o auto-retrato, cuja composição incluísse o seu traço pessoal. Com Gilka, esse perfil começa a se esboçar de modo significativo. A escritora passou a reivindicar o direito de manifestar poeticamente sua sexualidade, o que até então era privilégio masculino.

Portanto, a poesia giliana se define no processo de assumir a voz do discurso congruente com a ousadia de situar o feminino desejante. A mulher se encontra no espelho do texto e passa a articular o discurso de seu desejo. Tal mudança de ponto de vista opera transformações nas formas de representação instituídas, inaptas a descrever como ela se vê ou quer se fazer vista. Em outros termos, cabe observar como se põe a projetar a própria imagem.

---

<sup>101</sup> Nossa análise acabaria, por vias oblíquas, aproximando-se do estudo de Ruth Silviano Brandão que, em *Mulher ao pé da letra*, também percebeu a personagem feminina como uma “construção masculina”. Ao focar várias fontes literárias, a pesquisadora persegue os efeitos de um olhar narcísico masculino, de maneira que, “a mulher se lê enunciada num discurso que se faz passar pelo discurso de seu desejo” (p.230). Essa leitura veio reforçar nossa investigação sobre a relevância da autoria na representação da personagem feminina e nos permite pensar, com Gilka, em uma construção feminina.

Acompanhando o desenvolvimento de Salomé, temos condições de assistir os arquétipos literários sendo ressignificados/reconstruídos, moldando-se à voz que se enuncia.

### ***Desfazendo o encanto misógino***

Nossa leitura se propõe a reconhecer elementos que evidenciam as especificidades de um discurso produzido a partir de um ângulo feminino em contexto determinado, qual seja, o do início do século 20. O momento se caracterizava por certos padrões estéticos e definia direções para a poética do erotismo, que em geral não abria caminho para que mulheres se aventurassem a falar. Sintomaticamente, bem poucos nomes femininos comparecem na história da literatura erótica, como observa Alexandrian.<sup>102</sup> Fazendo longínquo eco com Safo, René Vivien e Louise Labé, Gilka se recusa a aceitar o fato de que só alguns podiam explorar determinados temas. Com isso, ensaiou uma nova abordagem do erotismo, mas não pôde se furtar totalmente às tendências estéticas em vigor.

No confronto de textos, temos percebido a recorrência de arquétipos operantes na literatura de viés simbolista, pela inevitabilidade talvez de incorporar o imaginário corrente ou pelo desejo de se integrar à tradição para ser lida como os demais autores de poesia erótica. Reportar-se a Salomé já é uma maneira de fazer alianças, pois o tema também teve fortuna por aqui e foi retomado pelos poetas mais apreciados e lidos na época.

A leitura necessariamente se dá numa encruzilhada em que emblemas vigentes são transpassados por um novo olhar, o feminino. Sumariamente, a constituição de um repertório estético formaliza um ideário corrente, mais ou menos repetido, embora, a cada poema, passe a ser ressignificado, mesmo nas versões que menos se desprendem do convencional e tendem a repisar assuntos gastos. Com Gilka, o efeito se dá sob a égide de um outro olhar. Logo somos advertidos de que não se apresentará uma Salomé na sua forma mais

---

<sup>102</sup> Alexandrian. *História da literatura erótica* Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

pasteurizada. A performance da Musa anuncia um ideal em transformação. Sua dança, como metáfora do verso, faz a exaltação da vida.

dança de um modo vivificador;  
(Comigo mesma, *Mulher nua*, p.201)

Gilka inicia, assim, um hino apaixonado a Eros, seu guia constante, operador da mudança de pano de fundo da poesia simbolista do ponto de vista da mulher escritora.

Dançarás por amor das coisas e dos seres,  
e por amor do Amor...  
(Comigo mesma, *Mulher nua*, p.201)

Essa mensagem vivificante entra em conflito com os refinamentos voluptuosos da perversidade a que se associou a figura de Salomé. Tanto é que a evocação do mito envolve um processo que necessita marcar a identidade e a diferença. À identificação inicial, endossada pelo uso do elemento comparativo – “Numa nuvem de renda/ Musa, tal como a Salomé da lenda” – cabe acrescentar uma importante ressalva, reforçada pelo apoio da conjunção adversativa – “dança, porém, não como a Salomé da lenda”. Assim, Salomé acaba entrando no poema despojada de sua característica mais contundente de “lírica assassina”.

Para se livrar da sobrecarga do mal, o primeiro impulso da poeta consiste em apagar o passado criminoso da princesa, não fazendo qualquer menção à decapitação e a associações sangrentas.

Ao desviar o foco da ameaça de morte, a ligação entre desejo e crueldade fica enfraquecida, assim como a soberania de um Eros Negro que dirigia a preferência por um prazer obtido através da degradação e do sofrimento.<sup>103</sup> Podemos dizer que na obra de Gilka as demonstrações satânicas se encontram rebaixadas a um nível de menor relevo. Justamente por se mostrar disposta a

---

<sup>103</sup> Lily Litvak. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Boch Editor, 1979, p.125.

transpor a repressão para desmistificar o desejo e falar do amor, não vai levar sua escolha às últimas conseqüências. Jamais pronunciaria o pedido insano e criminoso da filha de Herodiáde. Mesmo não chegando a tratar dessa espécie de amor proibido/criminoso, tira bom proveito da alegoria.

No mais alto prazer, no mais fundo pesar,  
ativa esteja, esteja embora langue,  
tenho-te na loucura do meu sangue  
para o Bem, para o Mal, a bailar, a bailar!...

(Impressões do gesto, *Mulher nua*, p.227)

E sempre assume o caráter nocivo com ares de divindade. Então começa a surgir a Musa sensual que comporta em si o paradoxo de ser “satânica e divina”.

Alma de pomba, corpo de serpente,  
enche de adejos  
e rastejos  
teu ambiente,

(Comigo mesma, *Mulher nua*, p.201)

A parcela satânica lida com a dor, o Mal, a tentação. Mas a face divina, em favor do gozo e da vida, é que pretende fazer prevalecer.

A vitória de Eros em sua força vivificante leva a reconhecer que a Musa de Gilka já não segue mais estreitamente uma linhagem decadentista, quando desatou as ligações com a temática do amor maldito. Explorado comumente por homens apaixonados e temerosos, o mito precisa se moldar à articulação de uma voz feminina para quem não cabe repetir o ideário da castração, esterilidade e morte, traços das angústias sexuais masculinas. Toda espécie de alegoria empregada para delinear a beleza perigosa deixa de funcionar nesta poesia, uma vez que à autora não interessa reforçar a imagem de um ser execrável, destrutivo.

Uma outra escritora, Florbela Espanca, que, inclusive, formaria um interessante paralelo com Gilka, por igualmente abordar a liberação do erotismo

em seus versos,<sup>104</sup> preferiu perseguir os laços com a literatura que canonizou o mito. A autora portuguesa esboçou uma figura estereotipada em seu conto inacabado “Mulher de perdição” do livro *Dominó preto*, recorrendo aos clichês decadentistas para compor uma mulher fatal. Doutora no assunto, Renata Soares Junqueira defende a posição de que Florbela pretendia com isso ligar-se aos modernistas do Orfeu.<sup>105</sup> Ao contrário do que acontece em sua obra poética, aí não houve a intenção de se desenvolver uma autoria feminina, senão dar continuidade aos esquemas estabelecidos.

Um diferencial importante para uma nova figuração de Salomé consiste em Gilka não assumir a mesma posição dos demais autores que parecem se colocar no lugar do Tetrarca. Em geral, os poetas, tal qual João e Herodes, também são vítimas de sua beleza. O modo como se fixam na castidade da princesa é muito próximo da obsessão de Herodes. Experimentam o mesmo desejo de gozar os encantos da dança maravilhosa, bem como sofrem o horror de uma atração violenta capaz de conduzir ao aniquilamento.

O poema “A minha Salomé”, constante no livro *Encantamento* de Guilherme de Almeida, é representativo dessa influência decadentista de que Salomé destrói aqueles que almejam penetrar o seu mistério. Semelhante ao que ocorre no poema de Mallarmé, onde Herodíade corresponde ao sublime poético, a Lua, vista como a encarnação da própria Salomé, representa a fonte de Inspiração. O poeta se auto-denomina rei e pede, suplicando por inspiração, para que ela dance. De resto, segue relativamente o esquema tradicional: o rei oferece uma recompensa, Salomé dança e faz o pedido mortal, e o rei por fim ordena, conforme a versão de Wilde, que a matem. A coreografia da Lua, percorrendo o céu e os jardins, alcança um efeito imagético intenso em que se reconhecem os influxos da estética simbolista com predomínio de motivos decadentistas comumente associados ao universo de Salomé – romã, cor de prata, iluminura bizantina, flores simbólicas do

---

<sup>104</sup> Lembramos que Gilka e Florbela já foram colocadas lado a lado no breve artigo “Gilka e Florbela: marcos na liberação do discurso erótico de autoria feminina (Leitura de *Meu glorioso pecado* e *Charneca em flor*)” de Angélica Soares, publicado nos *Anais do XIII Encontro de professores universitários brasileiros de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro, 1990, p.419-424.

<sup>105</sup> Renata Soares Junqueira. *A estética da teatralidade: uma leitura da prosa de Florbela Espanca*, Tese de Doutorado, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

lótus, glicínias, nenúfar, rosa, amor narcísico. O seu bailado é um ritual de sedução comparável ao *strip-tease*, até que surge completamente nua. E o vislumbre dessa beleza sobrenatural, inumana, ou seja, o vislumbre do além, mata o poeta, pois Salomé cruelmente pede o seu silêncio.

Uma vez mais, Gilka contraria, ao denotar o entusiasmo poético, esse ideal de poeta tolhido que se espalhou pelas letras brasileiras. A vibração de Eros destoa da produção de cunho nacional que também demonstrou fatura decadentista. Este poderia ser apontado como um dos motivos definidores do parecer da crítica que consiste em reafirmar o caráter de exceção da obra giliana.

Em nossos poetas, sempre que o tema aparece, se percebe a projeção ostensiva de ecos decadentistas. Gentil de Faria, no seu estudo sobre a *belle époque* literária brasileira<sup>106</sup>, mostra-se um tanto obcecado por marcar a influência de Wilde no Brasil, a ponto de insinuar que todas as nuances de Salomé produzidas aqui derivam do popular drama do esteta inglês. No caso de Onestaldo de Pennafort, podemos concordar com Faria que o resultado é praticamente a reprodução mais enxuta dos diálogos da peça, com acentuada sugestão de um amor homossexual na íntima relação entre os soldados, apenas sutilmente insinuado no texto de Wilde.<sup>107</sup> Assim, o poeta prioriza mais um dado do erotismo 'desviante' tão interessante para a sensibilidade decadentista.

Seguramente, o poema "Andrógino"<sup>108</sup>, do mesmo ano de lançamento de *Mulher nua*, é consequência da imaturidade do autor que se deixou levar pela sedutora criação de Wilde. Por vezes, fica uma sensação inconfessável de que os poetas brasileiros possivelmente experimentaram um fascínio não só pela

---

<sup>106</sup> Gentil de Faria. *A presença de Oscar Wilde na "Belle Époque" literária brasileira*. São Paulo: Editora Pannartz, 1988.

<sup>107</sup> Gentil de Faria traz o poema transcrito na íntegra (p.119-122). E, antes dele, Agrippino Grieco, em divertido comentário que reproduzimos aqui, já havia notado em Pennafort a imitação de Wilde:

Curioso notar-se, no sr. Onestaldo, a alternativa de duas sensibilidades dispares, a de um jovem árcade e a de um leitor dos simbolistas europeus. Vence a segunda, evidentemente, no "Andrógino"; vence, porém, sem grande originalidade, porque, se o poeta se liberta dos sonetos de Camões, cai no excesso contrário, isto é, não sabe conservar-se equidistante entre os dois extremos e cai na imitação do Wilde da "Salomé", embora em tom de paródia, no tom do Laforgue das "Moralités Légendaire" descendo um pouco ao burlesco e até ao prosaico, como ao perpetrar este verso puramente telefônico: "Quem fala? Quem fala?"

Cf. *Evolução da poesia brasileira*, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1947, p.159.

<sup>108</sup> Segundo Gentil de Faria, este poema foi escrito em 1922, mas publicado no livro *Perfume e outros poemas* de 1924, conforme explicita a nota 150, da página 122.

princesa, mas pelos próprios modelos estrangeiros. Martins Fontes, em *Verão*, por exemplo, confessa honestamente sua paráfrase ao texto de Catulle Mendès. E, em poema de Ernani Rosas, dedicado à musa,<sup>109</sup> é possível reconhecer a influência de Eugênio de Castro na composição do jardim rico e iluminado e na descrição da dança leve, dolorida e sonâmbula de Salomé.

Isso não significa que não foram inventivos, e nem representa uma aliança com certa crítica que costumava acusar a estética simbolista de fruto de importação. Já assinalamos, anteriormente, que o tema proporcionou um incrível diálogo entre as formas artísticas sendo possível reconhecer que uma obra se fazia em resposta ou era lida sob a luz de outra. Esse cruzamento foi levado ao extremo de se identificar, para certas realizações textuais, uma correspondente produção plástica.

Tal intersecção verifica-se também com a safra brasileira. E Martins Fontes adota a incrível e irônica solução dada por Catulle Mendès ao episódio: João chora por não ter lamentavelmente chegado à festa a tempo de apreciar a beleza dançante. No mais, o poema segue em total independência descrevendo o festim, conforme assinalou Onestaldo de Pennafort no seu estudo comparado.<sup>110</sup>

A ascensão de Salomé passa a incomodar certas personalidades, como Graça Aranha. Em curtas e incisivas palavras este não viu positivamente a influência da bailarina, indo em direção contrária ao entusiasmo de Gentil de Faria. Para Aranha, sua geração sucumbiu à atração pela sensualidade e erotismo ao passo que se deixou de valorizar as emoções voluptuosas que aliam arte e graça e inteligência feminina percebidas em outra heroína, Cleópatra.<sup>111</sup> Tomar o partido de Cleópatra implica, como se vê, em rebaixar a poesia que se esgota no erotismo.

Em contrapartida, este não se tornou meramente um tema "obrigatório" ou completamente irresistível para os poetas desse início de século. Salomé, da

---

<sup>109</sup> O poema se encontra reproduzido no *Panorama* de Andrade Muricy, Vol.I, p.49, e faz parte de *Poema do ópio*, 1918.

<sup>110</sup> Onestaldo de Pennafort. *O festim, a dança e a degolação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p.122.

<sup>111</sup> Graça Aranha. "A estética da vida" In: Afrânio Coutinho (org.) *Obra completa*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969, p.668.

maneira como foi cultuada, converteu-se no próprio ícone da arte.<sup>112</sup> Menotti del Picchia declarou em conferência de 1921 que a “Arte tem a mesma magia do seu corpo curvilíneo e a harmonia única das tuas atitudes...”<sup>113</sup>.

Mesmo quando resiste em curvar-se à dominadora beleza, trazendo para o título do poema o nome hebraico do Profeta, “Iokanaan”, é ainda a princesa que se eleva trazendo nas mãos de prata a cabeça leonina de João. Na sua composição para a *Divina químera*, Eduardo Guimaraens reúne os elementos convencionalmente ligados à iconografia decadentista. Mas, no universo de influências, teria destaque um tom baudelairiano que expõe a podridão da carne e associa a mulher a esses seres contaminados – “(...) Esta palavra rouca/dá-lhe à boca um sabor acre de carne infecta.”

Os exemplos vão se multiplicando, sempre fazendo eco com a estética do mal disseminada por influentes artistas, tais como Wilde, Mallarmé, Eugênio de Castro, Rubén Darío.<sup>114</sup> No caso de Gilka a tradição fica subentendida através da negação da lenda. A Salomé que não deve vingar ainda deita raízes nessa poesia, embora pretenda colocar em seu lugar uma outra.

O simples mencionar seu nome implica em acionar um sólido imaginário prontamente associado ao satanismo erótico não mais sustentado pela poesia giliana. De repente, somos levados a desfazer os esquemas de leitura para ver surgir a face divina da deusa cujos passos se conduzem pelos caminhos saudáveis da busca amorosa. Contudo, inevitavelmente deixa os rastros de sua beleza extasiante nas expressões que traçam a ambigüidade de Eros.

---

<sup>112</sup> “(...) ela não é apenas a sedutora, é uma obra de arte viva...”

Cf. Mireille Dottin-Orsini (org.) *Salomé*. Lisboa: Pergaminho, 1997, p.60.

<sup>113</sup> Menotti del Picchia. “Salomé – Trecho de uma conferência”, *Papel e tinta*. São Paulo e Rio de Janeiro, Ano 1, nº 6, jan-fev. 1921, sem nº de página.

<sup>114</sup> Como vemos, o culto do mito teve também aqui grande fortuna. No campo das artes plásticas, Pennafort deu destaque ao acadêmico Vitor Meirelles que pintou a cena clássica da *Degolação de São João Batista*. São citadas também a tela de Oscar Pereira da Silva, cuja cigana é visivelmente abstraída da composição de Regnault, e a aquarela de Rodolfo Amoedo, que denota maior afinidade com o universo de Moreau. E, enquanto obsessão literária, a bailarina povoou abundantemente a obra de João do Rio, a tal ponto que, conforme registra Gentil de Faria, chegou a provocar reações satíricas como um soneto de autoria desconhecida, reproduzido por Raimundo de Meneses. Outro efeito interessante que não passou despercebido aos olhos do crítico da *belle époque* alcançou Bandeira com a “Balada das três mulheres do Sabonete Araxá”, em que associou o mito a um cartaz publicitário. O poeta modernista sintetiza a sedução que exerceu a beleza feminina e a literatura daí derivada, fazendo uso desses elementos para exercitar antropofagicamente o método de composição que consiste em aproveitar versos de outros autores para expor uma situação atual.



Em síntese, estamos diante de uma figura despersonalizada. Suas características mais sobressalentes vão sendo apagadas para que se possam evidenciar qualidades até então ocultas ou inexistentes. Percebemos tratar-se de uma manobra que tem como fim desfazer o encanto misógino.

A sexualidade feminina não mais se define no sangue vertido, como propõe Darío. O cheiro podre que se desprende de uma carne infecta dá lugar ao frescor de uma natureza viçosa onde vê projetado um amor sensual e glorioso.

A juventude excessiva da princesa, precocemente tocada pelo mal, possibilitou, como vimos, manchar sua índole com as prerrogativas da devassidão, da cortesã depravada, conforme idealizaram Eugênio de Castro e Wilde. Logo constatamos que também esta marca deplorável não se espraia pela poesia resistente em ver o amor e o erotismo pelo prisma do pecado e da imoralidade.

No mais, aquela postura hierática concernente às coisas sagradas perde seu efeito ao se apresentar uma mulher mais carnal e mundana nas expressões de sua sensualidade à flor da pele e do franco desejo de concretizar o enlace amoroso. Neste aspecto, distancia-se do modelo de mulher fatal, soberana e inatingível para se tornar mais comum e terrena, tanto mais próxima da versão de Menotti del Picchia.

O modernista traz Salomé para o contexto brasileiro da burguesia em ascensão, fascinada pelas influências européias. Embora demonstrasse aversão à temática wildeana, como forma de superação de uma estética já saturada, também ele se curva à eterna degoladora.<sup>115</sup> Agora integrante do quadro brasileiro da *belle époque*, não passa de uma moça viçosa, extravagante e burguesa. Mesmo dando enfoque às contradições da modernidade e seu clima social, político, moral, o romance é todo salpicado de sugestões decadentistas que

---

<sup>115</sup> Gentil de Faria dá destaque ao discurso pronunciado por ocasião da Semana de Arte Moderna (publicado em Menotti del Picchia; Plínio Salgado e Cassiano Ricardo. *O currupira e o carão*, São Paulo: Hélios, 1927, p. 17-29) em que Menotti del Picchia se manifesta contra a influência exercida por vários autores estrangeiros, inclusive Wilde, em nome de uma literatura moderna que não trouxesse “nada de postigo meloso, artificial, arrevesado, precioso.” Apesar desse polêmico protesto, o escritor não consegue apagar de todo os traços decadentistas de sua *Salomé* para fazer jus à sua declaração de que teria se inspirado diretamente nos versículos bíblicos. Além disso, na já referida conferência, parcialmente reproduzida na revista *Papel e tinta*, é revelador o modo com que reverencia a deusa perversa e preciosamente canonizada pela arte do final do século.

reconstróem o ambiente trágico onde atua a princesa. Há inclusive a evolução funesta da Lua no momento de atuação do carrasco, tal como imaginou Wilde. O pobre e idealista Eduardo assume a posição de Batista, claramente marcada pela morte que espantosamente recobra a imagem plástica da degolação. Também ele foi vítima da mulher, meio pelo qual acabou atropelado pela civilização burguesa.

Embora, já em 1939, ainda não resista em reafirmar muitos indícios convencionalmente ligados ao mito, Menotti não concedeu à protagonista um toque sublime. Assim como para Gilka, sua beleza perdeu a solenidade que a fazia superior aos mortais e, em contrapartida, colocou à mostra as proporções de sua humanidade.

Também não vai desfilasr seu hieratismo no poema onde deve assumir a forma mais humana da sensualidade, do erotismo, do coração. Gilka delineia a mulher em busca da liberação da linguagem e do corpo. E a poesia torna-se um lugar de conquista, um campo de batalha contra a visão caduca de castidade e educação refreada dos sentidos e dos sentimentos.

Por extensão, existe algo de específico na Salomé de Gilka. Constantemente, vemos reforçada a condição virginal da personagem que reveste a sensualidade com a forma de uma aspiração tateante. Nos poemas de Gilka não se vai mais encontrar nenhum apelo ao amor casto, mas uma vontade expressa de inflamar a carne e a alma, com total valorização de tudo o que lhe causa prazer: as maciezas, os perfumes, os dulçores...

Restava seguir em sentido contrário ao ideal de pureza que dirigia um erotismo perverso e fazia muitas vezes da mulher um monstro sexual indefinido na linha da androginia. Com a intenção de expor a sexualidade plena, desembaraçada dessas fantasias misóginas, esperava-se recobrar a feminilidade com vibrações positivas. Com as transfigurações de Salomé, vemos configurar-se uma nova representação do feminino, segundo rupturas de certos padrões literários e sociais.

Gilka e del Picchia iniciaram por aqui maiores intervenções no mito, levadas ao cume por Manuel Bandeira. Para ser mais específico, na "Balada das três mulheres do sabonete Araxá", o tom nem mesmo é de exaltação a Salomé fatal

ofuscada pela técnica de composição adotada que consiste em fazer uma espécie de divertida denúncia da influência exercida por renomados poetas.<sup>116</sup> Bandeira brinca com o automatismo com que são repetidos os emblemas instituídos. No fim, embora se reporte ao mito, claramente se desprende desse imaginário. Já Gilka e até mesmo Menotti del Picchia não se desvencilharam totalmente dele.

Apesar de exprimir uma certa insubordinação ao tema, Gilka em vários aspectos se insere nas tendências estéticas que o canonizou. Por isso, sua obra se caracteriza por estabelecer uma relação conflituosa com os códigos convencionais, mediante a negação e pacto com a tradição. Este foi o meio encontrado de abrir caminho para que uma voz sempre calada pudesse conduzir o discurso do erotismo.

### ***A descoberta dos corpos***

Ao tomar a voz do discurso, a apaixonada naturalmente traz para o texto o objeto de sua paixão e se põe a descrever como vê a beleza masculina. Nesses instantes, chega a evocar alguns elementos valorizados pela literatura decadentista, mas costuma amenizar os seus efeitos maléficos por que filtrados pela sua sensibilidade. Temos dito que compor a imagem do outro é uma maneira de representar a própria percepção. Em outras palavras, no retratado vemos estampado o desejo do “eu” lírico que, seduzido, vislumbra no outro as qualidades atraentes ao seu gosto. Por isso, enquanto acompanhamos como o amado se apresenta para a poeta, não deixamos de focalizar o exercício desse olhar feminino se impondo e se descobrindo.

---

<sup>116</sup> Bandeira mesmo comenta, no *Itinerário da Pasárgada*: “O poema foi escrito em Teresópolis depois de eu ver numa venda o cartaz do sabonete. É, claro, uma brincadeira, mas em que, como no caso do anúncio ‘Rondô de Efeito’ (*Mafuá do Malungo*) pus ironicamente muito de mim mesmo. O trabalho de composição está em eu ter adequado às circunstâncias de minha vida fragmentos de poetas queridos e decorados em minha adolescência – Bilac, Castro Alves, Luís Delfino, Eugênio de Castro, Oscar Wilde. Fiz de brincadeira o que Eliot faz a sério, incorporando aos seus poemas (e convertendo-os imediatamente em substância eliotiana) versos de Dante, de Baudelaire, de Spencer, de Shakespeare, etc.”

Cf. Gentil de Faria. *A presença de Oscar Wilde na ‘belle époque’ literária brasileira*, São Paulo: Editora Pannartz, 1988, p.174.

Mais uma vez, podemos considerar uma aproximação com o drama de Wilde, dado que também sua Salomé mostra-se encantada pelas características do Santo. Ambas se colocam como observadoras apaixonadas pelo homem e se pronunciam sobre o desejo devido à descoberta do corpo masculino. Movidas pelo enlevo erótico, seguem fitando cada parte, cada detalhe, a fim de se servir dele na conquista do prazer.

Salomé vê uma beleza idealizada nos padrões simbolistas, cujas formas de representação eram comumente empregadas para descrever os atributos femininos, com destaque especial para os olhos terríveis e impenetráveis, a boca vermelha como a romã, os cabelos longos, cacheados e a pele alva de Iokanaan, que o torna comparável a uma torre de marfim. Nem mesmo percebe as chagas de leproso e a feição cadavérica daquele que se alimentava de gafanhotos no deserto. Essa caracterização produz um efeito simbólico, viabilizando inclusive a leitura de que a princesa, perdida em seu narcisismo, nada mais vê do que sua própria beleza refletida na castidade de João. No fim, sua face humana e sua virilidade nem mesmo são percebidas, o que vale sobretudo é focalizar o feminino fatal.

A contemplação sensual de Gilka, dirigida a várias zonas erógenas, acaba instituindo um novo lugar para o belo. Isso certamente foi motivo para que a autora sofresse várias represálias, pois, “parece que um homem não lê nunca com muito prazer um elogio à beleza de outro homem”.<sup>117</sup> Como a crítica se compunha basicamente por esse grupo de leitores privilegiados, o entusiasmo da poeta não poderia ser facilmente aceito. Medeiros e Albuquerque procura se defender do cunho do preconceito, alegando que o problema não estava em louvar a beleza masculina, visto que no reino animal o macho é sempre mais bonito em comparação com a fêmea, mas em proceder com insinceridade: empregou qualidades antes só aplicadas ao feminino.

De fato, Gilka passou a elogiar partes até então apenas olhadas no corpo da mulher. Com isso, descobriu uma beleza dotada de delicadeza e suavidade,

---

<sup>117</sup> Medeiros e Albuquerque. *Páginas de crítica*. Rio de Janeiro: Editores Leite Ribeiro & Maurillo, 1920, p.68.

tanto mais agradável à sua sensibilidade. O resultado foi reverenciar as qualidades atraentes aos carinhos e deleites femininos. Todavia, a poesia também não prescinde de indícios de virilidade marcados pela sugestão fálica dos dedos que acariciam.

Por minha cisma silenciosa e queda,  
teus dedos úmidos e esguios,  
como lagartas, da mais fina seda,  
fiam finos, fluidos fios...

(Pelo inverno, *Mulher nua*, p.38)<sup>118</sup>

Esses versos apontam as principais características dos carinhos que são sempre úmidos e macios. Frequentemente se refere à maciez dos pelos, plumas e sedas para descrever a percepção que tem do corpo do amante. O mapeamento em construção obedece a uma excitação sensorial, em evidente mostra de que o acento recaía na experiência sensual e não na adoração romântica e casta, predominante em poesia feminina.

A incursão no campo do desejo, a partir de uma espécie de ensaio fotográfico, vai centrando, em cada poema, detalhes inusitados. Os cabelos, elevados à categoria do belo, aparecem desmesuradamente alongados para a percepção da poeta. Lembram muito as opulentas cabeleiras em que se perdiam os artistas do final do século, ainda mais porque escondem um ninho de serpentes, imagem tornada lugar comum.

Negra, desse negror belo e medonho,  
com seus anéis nervosos, serpentinos,  
tua cabeça um ninho de áspides suponho.

(*O grande amor*, p.293)

---

<sup>118</sup> Tendo constatado alterações na reprodução do poema, adotamos a 1ª edição.

Das suas sedutoras ondulações se insinua a manifestação de uma beleza meduséia chamando o apaixonado para seu feitiço paralisante. E não é à toa que Gilka muito se demora na adoração de sedosos cachos.

Imagem que não se apaga, os cabelos de Vênus, envolvendo seus seios e ocultando seu sexo, prontamente conduzem aos caminhos do erotismo. Os apaixonados sofregamente almejam mergulhar neles os dedos para penetrar os seus mistérios. Como se vê, nessa época finissecular, vieram com a força de um fetiche a aquecer as fantasias sexuais, sendo que Baudelaire, exultando “La chevelure”, tinha enfatizado sua conotação erótica.

Freqüentemente ruivos, têm muito do fogo e do sol: acendem a chama ardente do desejo e, inefáveis como o sol morrente, em seu ocaso se tornam intangíveis, representando o impossível encontro erótico.

Sendo negros, anunciam um abismo de trevas ocultando inacessíveis quimeras. Acordam também os ânimos da poeta que prontamente confessa: “teus cabelos embriagam-me o desejo”. O encanto meduseu não chega a surtir um efeito verdadeiramente maléfico, apenas aponta para uma atração insuperável que leva a um estado de total arrebatamento. Através do contato com essa cabeleira, quer experimentar sensações que acenam com a promessa de levar a uma explosão de energia. Nela depõe os dedos para embarcar numa odisséia apaixonada.

Pois se no teu cabelo as mãos deponho,  
sinto nele palpitar, entre meus dedos,  
a plumagem das asas do meu Sonho.

(*O grande amor*, p.293)

No processo de conquista, os olhos parecem mais difíceis de atingir e, no entanto, ocupam um lugar privilegiado pelo mistério que encerram. Tendo assimilado o escuro da noite, desnorteiam a apaixonada irremediavelmente levada à perdição pela sua sedução algo vampírica.

Que importa a noite constelada,  
que importa a luz astral que me sorri,  
se não vejo mais nada,  
se na treva dos teus os meus olhos perdi?!  
(*Meu glorioso pecado*, p.285)

E, se em meio às trevas divisa um olhar dirigido à lua,

Em teus olhos de treva ardiam luas;  
(*Meu glorioso pecado*, p.271)

então, evoca um ideário simbolista que aponta para a frialdade e intangibilidade. As imagens mostram que a entrega mútua dificilmente se concretiza nos versos de Gilka: não há o encontro necessário dos olhares, daqueles que comunicam o que vai na alma. Sem cumplicidade, o olhar muitas vezes vaga para outras paragens, adquire asas, em clara alusão ao amor não correspondido.

Passo horas calada e queda,  
a rever, a relembrar  
as duas asas de seda  
do teu langoroso olhar.  
(*Meu glorioso pecado*, p.281)

Acaba lamentando não poder conquistá-lo ante a irrefutável impressão de que se lançaram “num largo e longo e indefinido adeus”. Mas, a difícil empresa não intimida de todo a poeta. Também colocado na linha do fetichismo, o olhar adorado com verdadeira obstinação promove grande excitação.

Quem és tu cujo olhar de chama desafia  
todo o meu raciocínio e todo o meu pudor?!  
(*Meu glorioso pecado*, p.265)

Sentindo-se assim provocada, é tomada pelo desejo mais ardente e, sem pejo, confessa a quantas andam sua imaginação. A intensa busca pelos prazeres

culmina numa vontade de absorção quase antropofágica. Podem pulsar mais furiosamente os sentidos que chamam para um enlace corporal: o paladar e o tato. Fantasia o quão bom seria degustar os olhos como saborosa e afrodisíaca fruta.

Olhos que meu olhar vive a supor  
sejam feitos de mel, feitos de pelos;  
olhos que fora meu prazer mordê-los,  
gozar-lhes as maciezas e o dulçor...

*(Meu glorioso pecado, p.274)*

Muito embora o enlevo possa envolver dor e violência manifestas, por exemplo, pela vontade de morder, como vimos nos versos acima, continua sendo predominante a atração por tudo o que é suave à sensação (“Mãos leves, mãos fagueiras/ que tramam rendas verdadeiras/ na minha sensação”). E outras extensões do corpo amante, as mãos, os dedos, a língua, a boca assim se apresentam nos instantes mais felizes.

O interesse ardente pelos atributos masculinos acompanha a revelação dos caminhos da própria sexualidade. Para Salomé este momento se recobre, afinal, de um halo de fatalidade, desde que irrompe o pavor ainda maior de se confirmar a união, tendo por princípio a violação. De todo modo, sua efusiva manifestação do desejo parece ainda vibrar na poesia de Gilka onde a Deusa é evocada para nos dar a mulher que se lança na descoberta dos prazeres sensuais.

Quando explora a geografia do corpo masculino é o reconhecimento do próprio ser que está em jogo, numa busca gloriosa pela fruição dos estímulos sensuais/sexuais. Em suma, mãos alheias deslizam na sua pele, perfumes se oferecem à sua embriaguez, beijos excitam seus prazeres.

A descoberta do corpo do amado promove, no fundo, a revelação do próprio desejo e suas direções. Sob o olhar do apaixonado, o outro se torna dotado de qualidades especiais que poderiam fazer a sua felicidade e completá-lo. Desse modo, ao focalizar, nos verso de Gilka, suas formas de representação, estamos indo de encontro ao reconhecimento de um discurso todo mobilizado



para expressar as particularidades de um olhar feminino. Por isso, não se pode esperar uma estreita aproximação com as figurações decadentistas que se encontram sob o comando de um outro olhar.

## ***As expansões de Eros***

Enquanto o comum era expressar o medo do desejo, Gilka recorre à deusa para exaltar o seu glorioso Amor. Eros impera revigorado e dá curso a uma odisséia apaixonada. Muitas vezes se ouve a celebração da alegria dos sentidos em evidência de que não é sempre vão perseguir os prazeres sensuais.

No entanto, não se deve esperar total êxito em matéria de amor. Denis de Rougemont constantemente se refere à idéia de que amar é sofrer. Em sua análise, dá mostras de que o lirismo ocidental não consegue conceber a união harmoniosa e serena, pois seria incapaz de manter viva a ardência que consome os apaixonados. Parece mesmo que o amor bem sucedido rende pouca literatura, porque não costuma comover ninguém. No máximo, tem fechado as histórias de final feliz, sendo o seu ponto final. O instante de apaziguamento o condena a mitigar-se. Seu ardor se sustenta na busca incessante, tal que só é verdadeiramente vivo e tocante quando em situação de ameaça e conflito. Por isso mesmo, na base da paixão está a infelicidade, o sofrimento.<sup>119</sup>

A poesia de Gilka a todo momento manifesta um “anseio sem fim/ de amor que amor procura”. O sonho de uma aproximação acolhedora jamais se concretiza e permanece na forma latente da aspiração e da esperança. Mesmo que tenha alcançado o aprazível contato, fica a lição de que está condenado a ser efêmero demais, insuficiente para estabelecer a união entre os seres. Em geral, está em jogo um amor insatisfeito, mas completamente ávido por sentir as vibrações mais intensas.

Há uma tendência atual de se considerar que a literatura e outras formas de arte ajudaram a definir o desejo como carência. Em essência, desejamos o que

---

<sup>119</sup> Denis de Rougemont. *O amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988, p.17.

não temos. Os discursos de inspiração psicanalista gostam de ver aí uma privação de falo ou de um falo que precisa se afirmar. Deixamos tal abordagem para os ensaístas que têm lido a obra giliana por ângulo semelhante com o fim de justificar a repressão erótica que a poeta tenta driblar.

Percebido como carência, o desejo se apresenta na forma de um sentimento inquieto que lança os apaixonados na busca. Neste aspecto, a força propulsora da poesia se concentra justamente naquilo que falta ou se mostrou insuficiente e necessita ser preenchido. Sempre insatisfeito, o amor reclama de uma aproximação muito tênue, cuja fugacidade, na verdade, institui a presença de uma ausência. E a escrita giliana se edifica a partir dessa ausência reveladora da distância infranqueável entre os seres.

Como se vê, prevalece o fundo sentimento de descontinuidade derivado, segundo Bataille, do mito de Phanes, o andrógino castigado com a separação dos corpos. O erotismo reacende a possibilidade de resgatar a continuidade perdida através dos canais de penetração que simulam a fusão dos corpos apaixonados. Constantemente, Gilka anuncia sua busca por completude.

Por que não vens?!  
- À tua vinda  
fechar-se iam meus lábios,  
meus braços  
e minhas asas;  
ficarias em mim entimesmado,  
no aconchego do meu ser  
que é tua sombra;

(*O grande amor*, p.311)

No fim, espera que a total entrega amorosa conduza à felicidade suprema. Mas, um precisaria se anular no outro, o que implicaria em recuperar a forma do andrógino e fatalmente ser mais uma vez punido. Sobrevêm o medo do desejo indissociável do sofrimento.

A tão almejada continuidade, prossegue Bataille, se revela inacessível e produz todas as formas de angústia. Inaugurando o conflito entre o temor e o

desejo, a atividade erótica se inscreve no movimento entre o interdito e a transgressão. A violência sexual obedece a um impulso furioso para alcançar a continuidade percebida no outro, e se levada ao extremo entra nos domínios da morte. A atração pela morte contida no erotismo vem da ilusão de que findaria a descontinuidade. E com o fim de se defender do prazer e da dor, o homem se propôs interditos, uma maneira de estabelecer limites e proibições. O interdito inibe mas também suscita o fascínio da transgressão onde se depositam as esperanças de experimentar proibidas quimeras.

Ao avançar na transgressão, o erotismo se envolve da angústia do pecado, um efeito de que Gilka procura a todo momento se defender. Sua intenção é captar as vibrações positivas de Eros e se guiar pela promessa de uma sensação de completude que apenas o amado poderia lhe conferir.

Vem com teu peito vasto,  
com teu espírito incomensurável,  
dar-me a ilusão,  
dar-me a certeza  
de que é meu todo o céu,  
de que és meu todo;

(*O grande amor*, p.307)

Por isso mesmo, solicita repetidamente a vinda do parceiro para o enlace supremo, sendo que só sua entrega total seria suficiente para preencher o seu vazio imenso. Mas, o desejo já implica o seu fracasso, pois nunca alcançamos tudo o que desejamos do outro. A comunhão plena se daria nos limites da anulação e da morte. Percebemos então que a poesia anuncia uma fissura: ao buscar a união se reforça a dolorosa separação dos corpos. Desse modo, o encontro é sempre fugaz e restitui os amorosos ao estado de solidão.

Uma vez que nunca se sacia, o desejo introduz também a inconformidade. Embora a empresa seja no fim vã, a apaixonada continua atrás do seu desejo e, colhendo os prazeres fortuitos ou a ilusão de continuidade, vê-se alimentada para

a grande jornada. Não desiste de possuir o objeto de sua paixão ou ser por ele possuída em nome de sua gloriosa aventura amorosa.

Por imaginar que o amado guarda os segredos de sua completude no íntimo mais recôndito de seu ser, a poeta quer alcançar as profundezas e buscar a alma no corpo.

e sofro, a um tempo, o duplo anseio  
de te esconder dentro em meu seio,  
de me esconder dentro em tua alma.

(Noite de junho, *Mulher nua*, p.212)

Em essência, o erotismo se mantém ativo mediante um progressivo desejo de ir sempre em direção a um mais além, constata Otávio Paz. No seu entender, o desejo transpassa os corpos, porque queremos ver algo além do corpo, mas no corpo.<sup>120</sup> Gilka almeja avidamente ver esse algo mais que lhe falta e foi transferido ao âmago do seu sedutor. Nesse aspecto o amor é fusional, mas também decorre na dissolução do sujeito que se perde no outro.

... Ó minha louca  
língua, do meu Amor penetra a boca,  
[...]  
enche-o de mim, deixa-me oca...

(*O grande amor*, p.301)

A armadilha do desejo está em se dar conta de que o que deveria ser preenchido foi ainda mais esvaziado e a dependência se instala. Definitivamente, um só seria feliz no outro que sempre escapa.

Beijas-me e de mim mesma vou fugindo,  
e de ti mesmo sofro a imensa falta,  
no vasto vôo de um delíquio infindo...

(*O grande amor*, p.297)

---

<sup>120</sup> Octavio Paz. "El más allá erótico" In: *Signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 1971, p.187.

O esvaziamento se apresenta aqui como característica do feminino, pois, como já vimos, ele mais se entrega ao prazer alheio, mais se dispõe às solicitações do desejo do homem.<sup>121</sup> Em contrapartida, está longe de ser um entregar-se resignado, quando se tem precisamente aí a possibilidade de aproximação.

far-me-ei a sempre inédita, a imprevista,  
para que cada vez me queiras mais.  
(*Meu glorioso pecado*, p.266)

Estes versos do segundo soneto de *Meu glorioso pecado* estão em diálogo com o poema “Ânsia múltipla” que antes já tinha sugerido que também a seduzida articula o seu plano de atração, mediante o oferecimento de inéditos prazeres.

em mim sempre acharás  
à tua vinda  
volúpias virginais  
(*Ânsia múltipla*, *Mulher nua*, p.99)<sup>122</sup>

Apresenta-se, pois, na pele de um sedutor ser mutante prometendo acender no parceiro a chama da paixão, infinitamente.

Feitas de sensações extraordinárias,  
aguardam-te em meu ser mulheres várias,  
para teu gozo, para teu festim.  
(*Meu glorioso pecado*, p.266)

Seguramente, trata-se de uma jogada cujo objetivo consiste em atrair o amante para sua teia de sedução. No fim, o doar-se é simulação e ela, sob a

---

<sup>121</sup> Em sua análise, Lúcia Castello Branco sustenta que o discurso feminino se constrói a partir da perda, em torno da lacuna, do vazio, do silêncio.

Cf. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

<sup>122</sup> Tendo constatado alterações na reprodução do poema, adotamos a 1ª edição.

aparência da submissão, continua ativa no seu desejo, exigindo o quanto dá. Sua principal estratégia será prolongar o pouco que recebeu, atribuindo-lhe uma nova dimensão.

O grande impulso de “ir além” mobiliza uma fértil imaginação capaz de tecer insuspeitáveis caminhos de se chegar a alguma satisfação erótica e driblar as formas de recusa. Se o contato é furtivo e anuncia a distância, então a poeta vai projetar seu desejo nas extensões da Natureza.

### ***O espelho da Natureza***

Seu canto lírico muito se inspira na Natureza, percebendo amplamente as emanções da mensagem amorosa que daí se desprendem. Tudo se envolve de uma energia algo voluptuosa para a continuidade harmoniosa da vida. A paisagem está tomada por um movimento apaixonado contagiante e de infinito alcance, sugerindo a plenitude vigorosa de Eros.

Compartilhando essa mesma disposição para o amor, Gilka identifica o feminino no espelho da natureza atribuindo-lhe muito de sua força vivificante. A mulher se reconhece nesse ambiente germinativo transpirando sensualidade livre e poeticamente. Por isso encontra uma inatacável cumplicidade para as suas sensações e sentimentos, amenizando o que poderia repercutir em ainda maior censura e reprovação por parte de uma crítica preconceituosa.

Essa representação do feminino fortemente se apóia no processo de identificação com a Natureza, mediante a reunião de elementos que vão delineando o perfil de um ser no caminho de descobrimento e expressão da própria sexualidade. Em primeira instância, a paisagem tem as curvas, a sedosidade da mulher, como guarda nas suas entranhas o gérmen da procriação. É substancialmente feminina e voluptuosa, de modo que pode funcionar como uma espécie de metáfora do erotismo. A poesia, com freqüência, traduz-se por um sentir como, querer como, ansiar como... algo, a cena que amorosamente contempla.

O dia lembra uma exaustão de amor...  
[...]  
Por ti, Verão, todo meu corpo sente  
ânsia de se expandir indefinidamente,  
ânsia de se esticar, de se esticar  
como as montanhas, como o mar,  
em curvas lentas, no semiústo ambiente;  
(Verão, *Mulher nua*, p.237)

Não se trata de simplesmente desenvolver um sentimento bucólico de exaltação às maravilhas do espetáculo do meio ambiente. Gilka associa intensamente a essência feminina com os mistérios que emanam das profundezas da natureza.

Há um mistério, um segredo  
que sai dos íntimos refolhos  
da alma dos animais,  
das plantas, do minério,  
– amoroso mistério  
que as mulheres relatam pelos olhos.  
(Verão, *Mulher nua*, p.237)

Esse enfoque dirige um erotismo voltado para as manifestações do bem. Eros se ilumina da luz da vida e não se limita a engendrar os caminhos da morte. A escolha de um cenário vivificante não se presta ao desenvolvimento de um amor propriamente decadentista e Salomé tem diminuído o seu poder satânico.

### ***Salomé vai ao jardim***

Temos visto que os versos ressentem de uma almejada completude difícil de se concretizar. O iminente fracasso abarca o sentimento de descontinuidade e

produz a consciência do distanciamento. Mas, não de todo vencida, Gilka lança nas distâncias as esperanças de seu glorioso amor.

Oh! como eu amo a distância,  
quando a distância te encerra!...

(*Meu glorioso pecado*, p.281)

Sem a necessária ilusão de que pode haver o enlace capaz de curar os corpos cindidos, o apaixonado fenece na tristeza eterna. Lutando para não sucumbir, a poeta percebeu que bem pouco adianta maldizer a distância. É mais vantajoso encará-la como uma rota de passagem por onde conduzir os seus sonhos. Para tanto, vai projetar o seu desejo nas extensões da Natureza, conforme a imensa aspiração por plenitude. A todo momento, confessa a íntima vontade de prolongar-se na amplidão da paisagem para transcender o espaço e tudo o mais que a separa de sua cara-metade.

Sendo elemento de destaque na obra aqui analisada, a Natureza, identificada com o feminino, está completamente associada à temática do erotismo e dirige certas tendências estéticas, como veremos adiante.<sup>123</sup>

Gilka, ao contrário de imaginar Salomé dançando em refinados e longínquos palácios bizantinos, escolheu como cenário privilegiado o “templo pagão da Natureza”. Lembremos, porém, que não é a primeira vez que a encontramos ao ar livre. Eugênio de Castro descreve seu passeio pelo jardim do palácio, cuja beleza rica e dourada inspirou também a Ernani Rosas.

As formas de representação do ambiente por onde a bailarina circula comunicam muito sobre si. Esses poetas que vislumbraram uma paisagem ideal, adornada com requintes dourados e preciosos, preparam terreno por onde deve

---

<sup>123</sup> Embora a natureza apareça filtrada por uma visão esteticista e idealizada, como bem detectou Lili Litvak em brilhante ensaio “O retorno à natureza”, sua projeção na literatura, como tema de primeira importância, representou uma das mais contundentes reações contra a civilização industrial. A exemplo do que acontece com os poetas modernistas espanhóis (Juan Ramón Jiménez, Ramón del Valle-Inclán), Gilka também andou na contra-corrente da civilização. No Brasil dos anos 20, vivenciando-se um ritmo acelerado de progresso e de desenvolvimento, com uma certa dose de ensimesmamento pela modernidade aparente trazida pela técnica e pelas máquinas, a insistência em aproveitar a natureza como ambiente ideal e até como personagem (“Felina” e “No cavalo”) faz com que o discurso dos seus livros tenha certo tom de resistência.



vagar uma mulher extraordinária: um exemplar perfeito, praticamente inumano. E sua sensualidade é daquelas que matam.

Diferentemente, no volume *Mulher nua*, Gilka reporta-se constantemente a esses “painéis encantadores”, dando a impressão de que as coisas todas estão contagiadas por inebriante luz e suaves perfumes. Esse espetáculo de completa excitação sensorial se recobre de fortes associações eróticas quando entra em sintonia e estimula os prazeres amorosos. E o erotismo, assim refletido numa natureza luxuriante, acaba assimilando as expansões de sua energia vivificante.

Essa percepção embevecida da paisagem natural não casa com os preceitos decadentistas que desenvolveram o pessimismo perante a vida e cultuaram o artifício como forma de experiência estética. Dando vazão a uma emoção intelectualizada, produziu-se um erotismo desviante, de conotações mórbidas. As manifestações da natureza e da realidade pareciam completamente repugnantes e insípidas no seu prosaísmo. Influenciados por Baudelaire, só achavam beleza naquilo que era fruto do artifício: a arte deveria contornar as debilidades da natureza. Daí o grande interesse pela maquiagem, pelas jóias, e toda espécie de ornamentos, pois, a mulher deve exibir um encanto extraordinário, sobrenatural: “ídolo, deve dourar-se para ser adorada.”<sup>124</sup> A nudez figurava abominável na sua falta de brilho, monotonia e imperfeição.

Por isso, analisa Claude Quiguer, a graça feminina se encontra nos seus vestidos, perfumes e elegância sofisticada capazes de fazerem esquecer o desolante tédio da carne.<sup>125</sup> E o artista só se dignava a olhá-la assim transformada, desembaraçada de seu formato humano. Com isso, encontramos a mulher maquiada elogiada por Baudelaire, a Salomé tatuada de Moreau e tanta nudez enfeitada com os esplendores dourados dos metais e pedras preciosas. De modo especial, o brilho das jóias tinha como efeito enobrecer e elevar o ser à categoria do sagrado.

Esse interesse pelo ornamental confirma a marca da cerebralidade desses artistas que não podiam tolerar a beleza crua senão filtrada por toda espécie de

---

<sup>124</sup> Charles Baudelaire. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p.59.

<sup>125</sup> Claude Quiguer. *Femmes et machines de 1900 – Lecture d’une obsession modern style*. Paris: Klincksieck, 1979, p.109.

refinamento, uma vez que, sintetiza Baudelaire, “tudo quanto é belo e nobre é resultado da razão e do cálculo.”<sup>126</sup>

Ao estudar as características decadentistas na poesia de Maeterlinck, Michael Riffaterre salienta que o culto do artifício resultou em preferência cabal pelas exóticas flores de estufa, sendo que a estufa representa uma afronta à natureza, pois “ignora ou subverte a ordem das estações.”<sup>127</sup> A idealização de paraísos artificiais chega ao ápice com *Às avessas*. No livro de Huysmans os caprichos da inteligência acabam por desprezar a perfeição de flores artificiais que imitam a natureza em nome de flores que de tão exóticas não parecem reais. Outro exemplo significativo é a tartaruga de Des Esseintes, tornada objeto ornamental móvel para o tapete persa. A carapaça de ouro cravejada de pedras dá exemplo de como a artificialidade destrói a vida. Assim, a Herodíade de Mallarmé, com sua beleza fria de diamante, não pode suportar o contato com a realidade. E a Salomé de Laforgue é ironicamente punida “por ter querido viver no artifício e não com toda a simplicidade, como todos nós”, morrendo com seus diamantes encravados na carne.<sup>128</sup>

Dottin-Orsini vê no texto de Huysmans, parte em que se refere às telas de Moreau, a ascensão de uma carniça embonecada: “o ornamento de jóias ‘entra em combustão’ para se transformar, em seguida, em ‘esplêndidos insetos’ que fervilham sobre a carne – fórmula que lembra irresistivelmente a idéia de vermes.”<sup>129</sup> A associação de jóias com a carne pútrida, continua a autora, remete também às erupções da sífilis, sugerindo uma perversa desforra dos apaixonados sobre suas musas, dado que incluem os adornos como forma de castigo, tortura e destruição daquelas mesmas que os ostentam para seduzir.<sup>130</sup>

Conjugar satanismo e artificialismo decadentista não faz parte do projeto de Gilka. A linguagem e o corpo tecem juntos a poesia de Eros que se beneficia da

---

<sup>126</sup> Charles Baudelaire. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p.57.

<sup>127</sup> Michael Riffaterre. “Características decadentistas na poesia de Maeterlinck” In: *A produção do texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.181.

<sup>128</sup> Schmidt, em *La littérature symboliste*, Paris: Presses Universitaires de France, 1947, p.41, refere que as ameaças à saúde “obrigam a Des Esseintes e a Rimbaud a abandonar o esgotador clima das alucinações voluntárias”. A saída para um é a conversão religiosa, e para outro é abandonar a arte poética.

<sup>129</sup> Mireille Dottin-Orsini. *A mulher que eles chamavam fatal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p.44.

<sup>130</sup> Mireille Dottin-Orsini. *A mulher que eles chamavam fatal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p.70.

pulsação da vida e das convulsões musculares. Tanto vitalismo produz um excesso de rumores em que se reconhecem os eflúvios de uma respiração alterada, ofegante, suspirante a ecoar por todo o ambiente, misturando-se ao burburinho da paisagem resplandecente. O resultado é uma poesia de sensações, com total empenho em explorar os efeitos sinestésicos que vão coadunar ruídos, perfumes, sabores e cores. Os suspiros apaixonados encontram prolongamentos na ondulação ruidosa da natureza em constante agitação e afeto germinativo.

E, ó meu Amor, com que ternura  
minha alma te procura!  
Por ti tenho em meu ser  
a ânsia mansa do rio  
a correr  
e a tremer;  
e a ânsia do mar,  
bravio,  
a ondular  
e a gritar;  
e a ânsia das asas palpitando no ar;  
e a ânsia das árvores, abrindo  
o seio verde e lindo;  
e a ânsia alígera do Vento;  
e a ânsia do rochedo cismarento;  
a ânsia da luz, do pólen, do perfume;  
a ânsia, enfim,  
que resume  
em seu ansiar insano  
todas as ânsias  
que enchem as distâncias  
do Céu, da Terra, do Oceano!

(Estos de primavera, *Mulher nua*, p.220)

A anáfora alude à ânsia de Eros e confere a proporção de um amor cósmico que “anima o universo inteiro”. Observamos a seleção de termos que lembram gemidos sensuais, de modo que tudo na natureza treme, grita, palpita e

se abre para o amor. As coisas todas vão se contagiando de um sentimento voluptuoso muito favorável ao anelo apaixonado e parecem conduzir a um imenso e comum espasmo.

A constante referência às manifestações telúricas aponta para a consagração de um pan-erotismo que transmite a alegria vigorosa do gorjeio das aves e do burburinho confuso e prolongado das folhas agitadas. Tanta disposição para incorporar-se às vibrações naturais se justifica na medida em que a poeta acredita que os sentimentos não são faculdade exclusivamente humana. As emoções andam no coração do mundo.

Neste momento,  
percebo em mim e em toda a natureza  
um sentimento  
muito dúbio, muito suave, muito lento...  
(Alegria da tristeza, *Mulher nua*, p.81)<sup>131</sup>

O elemento natural, possuído de sentimentos, torna-se cúmplice e estimulante para as paixões, sobretudo quando surge como cenário propício às orgias do amor.

Percebemos que se vai produzindo o efeito de uma ostensiva prosopopéia, na medida em que a natureza personifica as emoções e outras qualidades da poeta. Torna-se comum estabelecer a ligação entre as características femininas e as energias da terra.

Por tua vida tenho o apelo mudo,  
o apelo aflito,  
as volúpias estranhas  
e serenas das curvas das montanhas,  
à sedução dos longes do infinito!  
(Estos de primavera, *Mulher nua*, p.220)

---

<sup>131</sup> O último verso foi excluído da publicação da Leo Christiano. Remetemos à 1ª edição.

Essa identificação remete ao desejo de resgatar a impressão de continuidade, agora no nível cósmico, sob o signo da vida.

O primado da Natureza representa um desvio ao culto do artifício, sendo que o gosto pela preciosidade acalenta na verdade o fracasso dos poetas em traduzir a vida, preferindo, como diz Litvak, encerrarem-se num mundo ideal de pavões e lírios.<sup>132</sup> Mesmo quando seus símbolos são abstraídos dos elementos da paisagem, eles se convertem em indícios de irrealidade ou de coisa sublime. A simbologia floral atende a um ideal de pureza e força agônica, na linha das flores do mal: o loto, o crisântemo, a açucena, o lírio. E os seres da fauna se tornam ícones do sagrado: o cisne, o pavão, a pomba e a serpente.

Em Gilka, esses emblemas simbolistas dão lugar a um cenário muito mais dinâmico e radioso, com as constantes referências ao mar, às montanhas e à exuberante vegetação compondo um quadro de ampla emanção de sensações, afinado com seu temperamento sensual.

Queremos observar que o olhar dirigido à Natureza parece corresponder a um desejo de buscar um efeito purificador. Funciona como argumento lançado para salvar a vivência erótica do cunho de falta, culpa e pecado.

Eu sinto que nasci para o pecado,  
se é pecado, na Terra, amar o Amor;  
(Reflexões, *Mulher nua*, p.253)

Expor a voluptuosidade vegetal ou, melhor dizendo, a paisagem luxuriante é uma maneira de se defender da moral religiosa que prega a condenação e o castigo. Ao perceber a efusão de um amor sensual envolvendo as coisas todas, Gilka procura tornar aceitável o interesse erótico, realizando o movimento contrário ao da queda adâmica. O refúgio na Natureza passa a designar uma escalada de volta ao paraíso perdido, em luta contra o destino infeliz a que o homem foi condenado. Sua esperança é poder recuperar a sensação de completude através de uma integração cósmica.

---

<sup>132</sup> Lily Litvak. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Boch Editor, 1979, p.5.

Essa poesia transmite um anseio feminino de plenitude conforme a seleção de um vocabulário que exprime um desejo de prolongamento: esticar-se, estender-se, alongar-se, prolongar-se nos fenômenos naturais. A paixão faz o ser se dilatar e cria a necessidade de transbordamento, de se expandir para além dos limites do corpo.

Com o olhar contemplativo e maravilhado dirigido à Natureza, Gilka estabelece certo parentesco com os chamados artistas da paisagem que abstraíram daí uma enorme gama de motivos vegetais e elegeram da fauna seres de rara e simbólica beleza, conferindo-lhes conotações eróticas. Atentando para as características estéticas, a poesia apresenta elementos que nos levam a pensar em filiar esta fase da obra a duas outras tendências do Simbolismo europeu de grande sucesso nas artes plásticas, na decoração e na música: o Impressionismo e o *art nouveau*.<sup>133</sup> Inspirados nas conquistas formais da pintura e da música impressionista, os escritores buscaram exercitar a fluidez do verso, o entrecortado do ritmo e a plasticidade das imagens. Gilka parece a todo tempo querer agir como um pintor ao manejar cores para construir versos. E os tons de sua paleta combinam com o estado de espírito e o grau de suas emoções ou paixões, não dispensando inclusive o colorido tropical nos momentos de êxtase e alegria:

Pleno de luz de Lua, claro e lindo,  
de um a outro lado  
desdobrado,  
tremulando e fulgindo,  
quase sem ondas e sem ruídos,

---

<sup>133</sup> Com grande repercussão nas artes decorativas ou nas ditas artes aplicadas, o estilo *art nouveau* trouxe para a arquitetura, os adereços e o *design* as formas curvilíneas da matéria orgânica, num desejo de promover uma aliança entre o natural e a construção de procedência industrial. Essa aproximação teve ampla intervenção na vida moderna, com repercussão na moda, nas fachadas e objetos decorativos que se enfeitaram de motivos selecionados da natureza. Completamente seduzido pelo ornamental, esse estilo propagou um mundo de beleza e luxo que definiu o clima da *belle époque* aquecido pela idéia de *joi de vivre*, conforme a sensação de paz, prosperidade e juventude. Ao mesmo tempo em que se direcionava ao mercado e se destinava a impressionar a burguesia emergente, o *art nouveau* alimentou o culto decadentista do refinamento e do luxo que absorveu o espírito atormentado dos dândis, bem como toda uma “cultura de palacete” interessada pelas tapeçarias, vitrais, mobiliário e ourivesaria. Embora se tratasse de um estilo cujo efeito máximo se deu nas artes aplicadas, sua influência se fez sentir tanto nas artes plásticas como na literatura que passaram a incorporar os motivos e principalmente a ornamentação *art nouveau*.

o mar parece um céu arruinado,  
cheio de estilhas de sóis partidos.

(Luar de maio, *Mulher nua*, p.204)

A natureza, valorizada na arte com o movimento *art nouveau*, em todas as suas manifestações, aparece na sua exuberância sinuosa e ondulante. Sob o efeito de uma visão esteticista, as imagens indicam uma preferência pela sensualidade da linha *art nouveau*<sup>134</sup> e pela impressão radiosa da luz a excitar os sentidos. Ademais, a paisagem, cujos elementos são estilizados em contornos arredondados, reproduz as formas e trejeitos sensuais da mulher, um dos temas, aliás, centrais da estética artenovista.

De modo geral, tornou-se a mulher motivo por excelência da curva *art nouveau*. Ela desfila pelos salões refinados, veste toda espécie de adornos, incorpora-se às fachadas dos cafés e subscreve o nascimento da publicidade na divulgação promovida pelos cartazes. Tendo a sinuosidade das lianas ou carregando as emblemáticas flores de alongados talos, a mulher havia de assimilar os traçados delineados pelas ditas artes aplicadas que demonstraram verdadeira paixão pelas formas curvilíneas.

Pode-se dizer que com Moreau se vê despontar, na pintura, o estilo nascente. Suas musas adornadas anunciam o estilo ornamental e remetem à ourivesaria de Lalique a exibir uma sensualidade decadentista que pregava o refinamento. E suas Salomé e Salomés empunhando o loto – emblema do sexo perigoso – em posição de dança, são o protótipo da estética *art nouveau* que chega ao cume com a linha de Beardsley.

Salomé se tornou a personagem mais representativa da cena. Dottin-Orsini vê nela a síntese desse movimento artístico: “Resumida na inicial sibilante de seu

---

<sup>134</sup> Analisando a repercussão do *art nouveau* nas letras brasileiras, em ensaio para o livro *Gregos e baianos*, José Paulo Paes chega a propor que estaria aí uma marca determinante da nossa literatura pré-modernista, com mais evidente expressão no estilo atávico de João do Rio e na prosa virtualística de um Coelho Neto. No campo da poesia, Augusto dos Anjos é citado como o autor que levou ao extremo uma lírica enfeitada com mórbido vocabulário científico. Ao tentar aplicar as categorias estabelecidas por Jost Hermand no seu estudo sobre o *art nouveau* na literatura alemã, Paes, em garimpagem na antologia de Muricy, destaca alguns nomes, inclusive o de Gilka como exemplo de poetas que desenvolveram a temática artenovista da embriaguez da vida, de um certo tom dionisiaco.

nome, que é a curva da *art nouveau* e a serpente do pecado, sua dança é a linguagem do desejo e a manifestação da beleza aterrorizante.”<sup>135</sup>

Muito embora não revele o satanismo erótico na linha de Beardsley ou de Moreau, nem tampouco cubra o corpo feminino com a ourivesaria mantida por Mallarmé e Eugênio de Castro, Gilka incorpora o **S** sinuoso que caracteriza a bailarina secular. Desfilando por “painéis encantadores”, Salomé mais uma vez se impõe, deixando seu rastro serpentino na composição plástica da natureza e até mesmo na linguagem, como depois veremos.

Em contraponto ao mal decadentista, o *art nouveau* projetou também um mundo de felicidade: cultuou o sol como a penumbra, a primavera como as flores de estufa, exprimindo a vida como a morte. A dança serpentina descrita na abertura de *Mulher nua* comanda o ritmo e a plasticidade das imagens inspiradas na natureza de onde abstrai os motivos para expor as suas emoções. Como linguagem do desejo aceita os ensinamentos da natureza, adotando seu ritmo e sua lição vivificante. Reproduz, portanto, a exaltação dionisiaca da vida, sem a marca da angústia decadentista.

Em diálogo com as tendências vigentes, Gilka imprime sua própria percepção e acaba, por vezes, apagando certos traços mais sobressalentes em favor de outros. Neste caso, o que houve foi não fazer entrada pelo caminho das flores, o mais comum em se tratando de ressonâncias *art nouveau*.

Era recorrente na literatura finissecular descrever a beleza feminina em termos florais tornados, na maior parte das vezes, símbolos da feminilidade perigosa. Assim, abundam as flores brancas e lunares como alvos lírios a designar a castidade mortificante, e pálidas açucenas a anunciar a pureza imaculada. Há, em contrapartida, aquelas flores que mostram a força avassaladora do sexo: o loto se abre impetuoso à entrega amorosa e pétalas vermelhas se tingem da cor da morte e do desejo em fogo.

Na verdade, não se pode dizer que Gilka compartilhe propriamente de um simbolismo floral de conotações satânicas e decadentistas, tal como acontece, por

---

<sup>135</sup> Dottin, Mireille. “Salomé (também denominada Herodíade ou Herodias)” In: BRUNEL, Pierre (org) *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio editora. 1997, p.811.



exemplo, com Darío, Eugênio de Castro, Wilde, Moreau, Beardsley... e, sobretudo, com Juan Ramón Jiménez que elencou um vasto repertório em sua obra.<sup>136</sup> Mesmo quando visualiza um jardim cheio de crisântemos, conhecida floração do mal a designar a esterilidade feminina, o que se percebe é sua brancura macia confundida com a névoa e os livores do luar de maio. Desenha uma paisagem alvejada com a seleção de motivos artenovistas – crisântemo, luar – dando, no entanto, um toque pessoal à composição, filtrada pelo estímulo dos sentidos.

Presença verdadeiramente marcante na erótica giliana tem a verde vegetação. As folhas e alongados ramos parecem reproduzir o movimento de contorcidas trepadeiras – linha mais representativa do estilo – e acompanham a sua essência orgânica. Embora não tenha chegado ao mesmo grau de estilização, as lianas abstratas estão subentendidas na vegetação exuberante dos versos de Gilka. A abundante folhagem e a verde rama preencheram as volutas que se estendiam pelas escadarias e ondulantes madeixas.

Cabe lembrar que, aliando a Natureza e o feminino, Gilka também se refere à comum essência curvilínea e sinuosa. E incorporando o estilo ornamental, a poeta, acostumada a expor a mulher nua, chega a cobrir a natureza com seus típicos adornos. Veste a paisagem com a transparência, a macieza e a sofisticação dos tecidos que fizeram a moda da *belle époque*: sedas, rendas, veludos, cambraias e arminhos. E as jóias completam a ornamentação “das árvores, expondo os pingentes do orvalho” em evidente referência ao gosto *art nouveau*, cuja arte aplicada produziu sofisticados adereços tornados famosos, sobretudo, pelas mãos de Lalique. Assim revestida de sensualidade feminina, a Natureza pode abrigar as emoções e paixões sem que se associe o erotismo ao peso do pecado.

---

<sup>136</sup> Poetas modernistas espanhóis cultivaram os jardins como *topos* literário de significações eróticas. Esses artistas da paisagem desenvolveram uma simbologia vegetal, então estudada por Litvak, mais ou menos ligada ao satanismo erótico, mas que se converteu em verdadeira contemplação sensual das plantas. Destacam-se, além da exuberante vegetação, elegantes animais, cuja graça revela igualmente um movimento luxuriante. Outros elementos, como o sol e a fonte, emprestam sua ardência e ruído para compor esse quadro de ampla emanção de sensações.

Cf. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Boch Editor, 1979 e o artigo “El retorno a la naturaleza” In: *Transformación industrial y literatura en España*. Madrid: Taurus, 1986.

Logo somos levados a reconhecer o especial papel desempenhado pela prodigiosa vegetação na poesia giliana. Mais que os outros dois volumes, *Mulher nua* adota a Natureza como um elemento estrutural, obedecendo a ordem das estações para organizar e dar unidade aos poemas. Neste aspecto, o dinamismo e o destino cíclico da natureza perfazem a trajetória do corpo e da alma. E a folhagem inscreve a passagem da juventude e esperança para a velhice e o cansaço. Significativamente, o poema de fechamento do livro traz o título de “Esfalhada”. Sob o signo do outono, a mulher perde seu viço e passa a viver pela infância dos frutos.

De todo modo, a matriz preponderante é o verde buliçoso das árvores em que ecoa a gloriosa palpitação do desejo. Frequentemente se ouve, propagadas pelos ambientes, as onomatopéias do amor.

Beijas-me e todo o corpo meu gorjeia,  
e toda me suponho uma árvore alta,  
cantando aos céus, de passarinhos cheia...

(*O grande amor*, p.297)

A visualização desse jardim de poucas flores confere à paisagem ares de uma beleza tanto mais selvagem e indomada. Por vezes, fica a forte impressão de que as imagens conduzem à animalização da paisagem. Embora se fale frequentemente dos suaves carinhos das frondes aconchegadas pelo vento, existe também um desejo sensual e arrebatador de envolvimento em total obediência às forças germinativas. Nos anseios de possessão mais ardente, percebe-se até mesmo uma certa brutalidade, expressa em termos de luta e de dor, muito próxima de um “canibalismo amoroso”. Neste cenário vão expandir as emoções fervorosas de uma voluptuosidade que se reconhece na furiosa sensualidade da natureza.

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

(*O grande amor*, p.308)

Constantes insinuações de penetração nos levam a divisar uma flora basicamente convertida em animalização. Sua lúbrica vitalidade reproduz os sons e as umidades do amor, apontando para um enlace quase carnal. Acontece que a poeta vê refletidas na natureza as expressões de seu desejo. E qualidades relativas a certos fenômenos naturais passam a ser aplicadas a eventos apaixonados. Ao sonhar com beijos ideais, lembra a beleza e líquidas delícias da água cristalina.

teus beijos claros e umectantes,  
ficaram-me na vida, como veios  
de água, em deslizos e em descantes...

(Ânsia múltipla, *Mulher nua*, p.99)<sup>137</sup>

A supremacia dos elementos telúricos parece responder estrategicamente ao objetivo de tornar a metáfora do erotismo mais palatável ao gosto da época. Assim, a vegetação – espelho e estímulo para as emoções – ganha vigor de modo que pode sem receio dizer:

Amo!

E anda minha emoção de ramo em ramo,

(Estos de primavera, *Mulher nua*, p.220)

A projeção na paisagem implica em aceitar sua lição vivificante e reaproximar o erotismo de sua função construtiva. Contagiada pela alegria germinativa, Gilka introduz o amor numa atmosfera de exaltação à vida que lembra a sensação de harmonia e completude. Em Eros há a esperança de se reencontrar na unidade cósmica.

E à opulenta vegetação se enroscam sensuais serpentes, outro motivo *art nouveau* mensageiro de Eros, e comumente associado à Salomé. Além de disseminar sua sinuosidade, a poeta percorreu vários sentidos alegóricos

---

<sup>137</sup> Tendo constatado alterações na reprodução do poema, adotamos a 1ª edição.

atribuídos à serpente: símbolo fálico; manifestação do desejo e da sensualidade; fonte do mal, da tentação e do pecado. Apesar de sua forte atuação, Gilka reduziu significativamente o seu conteúdo satânico. E o mesmo fez com outro elemento da paisagem pertencente também ao imaginário artístico do final do século: destituiu a lua de seu sentido decadentista.

Os raios de luz, que a tudo envolvem com sua ampla cintilação, lembram volutas semelhantes às costumeiras espirais de prata que se desprenderam do luar decadentista. Mas, não faz qualquer homenagem à Deusa virgem, emblema da feminilidade perigosa, fria e estéril.

Mesmo assim, como é próprio do mito literário em que se inspira – a Salomé de Wilde é devota da Lua, enquanto que também a cognata do simbolista francês dirige seu discurso ao astro sideral – Gilka experimenta igual fascínio pela Lua.

Maio em meu sonho fortemente atua;  
maio os jardins reveste  
de lívores de Lua;  
e no corpo celeste  
em maio sempre temos  
a visão de um jardim cheio de crisântemos.

(Luar de maio, *Mulher nua*, p.204)

Embora ilumine, comumente, noites frias, o luar tem para Gilka um efeito ardente e funciona como um excitante do desejo, arrancando suspiros apaixonados. Em *O grande amor*, o astro da noite causa tamanha embriaguez que suscita impetuosas promessas de irresistível entrega amorosa. A imagem da Lua se desfazendo em pó é tocada pelo pincel impressionista.

A lua desce numa poeira fina,  
que os seres todos alucina,  
que não sei bem se é cocaína  
ou luar...

Fosse eu agora para a rua,  
assim, tonta de lua...

(*Meu glorioso pecado*, p.268)

Gilka recobra o interesse impressionista pela luz e pela natureza, mediante uma percepção pessoal e não objetiva das imagens, filtradas pela sensibilidade da poeta. Com isso, é possível identificar nos elementos que compõem a ambiência o mesmo estado de alma. Os sentimentos se combinam, portanto, às estações do ano, aos ruídos, às cores e aromas e estão sujeitos às mudanças cambiantes de luz. Nas suas expressões mais solares, o intenso brilho da luz produz a ilusão de que tudo se contagia de amor. O poema “Verão” dá exemplo de como o sol estimula a vida.

partículas de Sol a água envolve, rolando,  
partículas de Sol tremem, de quando em quando,  
na fronderia, no ar;  
partículas de Sol pululam pela estrada  
que trilho, iluminada...  
Creio que a luz esteja a desovar,  
sinto-a vivendo, sinto-a vibrando  
na minha pele, em cada membro, a cada  
instante, e vago contaminada,  
pelos gérmens vitais da procriação solar.

(*Verão, Mulher nua*, p.237)

A sensação das coisas, em vez de sua materialidade, produz, comumente, um acúmulo de reticências que parecem contribuir para tornar mais difuso o contorno das imagens. Desse modo, o sol não é mais apenas um elemento do dia, ele se torna animado, porque é assim que se apresenta na retina da poeta.

A preferência pela iluminação natural justifica a constante referência aos astros celestes. Podemos considerar que o efeito cromático tem muito a comunicar sobre o grau das emoções. A luz vibrante do sol parece tingir as coisas todas de vermelho, cor quente da paixão, tal que em geral “o dia lembra uma

exaustão de amor”. E o tom opalizante do azul lunar costuma jogar ênfase no estado de solidão, ainda que introduza o sujeito na busca de sonhos quiméricos.

Mais próximas da cruel linha *art nouveau*, as ondas podem esconder perigosas maravilhas aquáticas que impulsionaram fantasias eróticas ligadas ao abismo. E de repente, o embalo das águas exerce uma sedução suprema e engendra as profundezas da morte.

No teu amor, no mar, há um bem  
e um mal,  
dos quais me vem  
uma atração fatal.  
[...]  
Embalai-me, embalai-me, ó meu Amor, ó Mar,  
fazei-me em vós dormir e não mais despertar!

(Balançoio, *Mulher nua*, p.234)

A metáfora marinha, elemento de grande valor alusivo para a época, permeou a sedutora ondulação dos cabelos e leves tecidos e teve também para Gilka um efeito de sensualismo. Integradas ao seu jogo erótico, as ondas favorecem picantes imagens. Podem tanto sugerir um grande e líquido abraço que contém as umidades do desejo, como também fazer eco com a intensa palpitação característica desses momentos em que os apaixonados se encontram na posição horizontal do amor.

sobre meu coração,  
teu coração  
tem a palpitação  
indômita do mar;

(Balançoio, *Mulher nua*, p.234)

Participando desse imaginário, a coreografia das aves obedece a um sentido bastante dinâmico. Designa o mais convencional anseio por liberdade, como também prescreve um destino, o de incessante busca amorosa. É preciso

livrar-se dos grilhões que reprimem a vivência erótica, e franquear as distâncias que guardam o amado ausente. Assim, o movimento do vôo responde a propósitos antagônicos. Pode tanto agitar a “plumagem das asas do meu sonho” como marcar o desespero de sentir-se brutalmente presa.

Com essas mãos que de volúpia, abrasas,  
prendeste um dia minha mão:  
– que desespero de asas! –  
tua mão  
me magoara o coração.

(*O grande amor*, p.298)

A alegoria é bastante produtiva para a poética amorosa que constantemente refere às aves abicadas, aninhadas em quente aconchego e cujas asas tecem carinhos muito leves e macios. Os momentos de grande êxtase são acompanhados pelo canto e gorjeio alegre dos pássaros.

Beijas-me e todo o corpo meu gorjeia,  
e toda me suponho uma árvore alta,  
cantando aos céus, de passarinhos cheia...

(*O grande amor*, p. 297)

O aproveitamento das asas como elemento decorativo e representativo do estado de espírito da poeta não inclui o emblema da pureza e idealidade do cisne que vagava solitário pelos negros lagos simbolistas. Integrado ao jogo erótico, torna-se recurso mais expressivo quando alicia o mito da esfinge que com suas asas imensas procura envolver o outro em seu abraço sedutor.<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> Sylvia Paixão, quem primeiro se pronunciou sobre o emblema da esfinge, procurou ver em Gilka uma assimilação de temas repetidos na época. Segundo sua análise, tais temas passaram a transmitir uma mensagem de denúncia da condição feminina.

Cf. *A fala a menos – a repressão do desejo na poesia feminina*. Rio de Janeiro: Siciliano, 1993, p.154-155.

Por que não vens?!  
– À tua vinda  
fechar-se-iam meus lábios,  
meus braços  
e minhas asas;  
ficarias em mim entimesmado,  
no aconchego do meu ser  
que é tua sombra;  
ficarias em mim  
como a visualidade,  
em minhas pálpebras cerradas  
para o sonho...

(*O grande amor*, p. 311)

Com esses versos, Gilka fecha o ciclo de *O grande amor*, imaginando que assim chegaria ao envolvimento máximo, ao mundo do sonho. Sua esfinge tem algo da postura sensual e provocadora do monstro fabuloso a tentar Édipo na pintura de Moreau, que desvia o sentido de enigma intelectual e introduz uma atmosfera de sedução, de canibalismo amoroso, muito fértil no erotismo fim de século. Significativamente, a poeta expõe suas asas de suprema tentadora e apresenta a mulher como ser desejante.

Em síntese, a agitação das asas, das vagas e das franças, acariciadas pelo vento ou pelo sol, entra em sintonia com a vibração do desejo e libera uma profusão de maciezas e odores. Os perfumes desempenham um papel importante no efeito de embriaguez dos sentidos. Tudo se envolve de delícias aromáticas, de suavidades e de luz compondo uma ampla onda sinestésica para a percepção de uma confessada “estranha sensibilidade”. As sinestesias vêm intensificar o ambiente de sensualismo predominante na obra.

Apresentamos uma mostra dos principais elementos trabalhados por Gilka, artista da paisagem. Elementos estes que faziam parte do simbolismo da época, mas aos quais imprimiu designações peculiares para serem incorporados à sua erótica. Identificar-se com as energias telúricas proporcionou reconhecer-se como



um ser desejante, sendo que o voltar-se para a Natureza tem um efeito de purificação e por isso torna possível desenvolver a poética do amor.

Apesar de manter um muitas vezes ousado discurso erótico, a projeção do desejo na Natureza assume a forma de um exercício contemplativo, de esperança por uma integração cósmica. Gilka desvia o foco da realização carnal que freqüentemente permanece como uma distante aspiração. O enlace dificilmente se dá no momento do poema, o mais comum é referir-se a situações já vividas ou manifestar seus anseios de comunhão com Eros.

O voltar-se à contemplação da Natureza, sugere que tudo se passa na imaginação, de tal sorte que no fim prevalece o triunfo do virtual sobre o real. Repetidas vezes anuncia que sua trajetória amorosa consiste em amar o Amor, pois se contagia desse “mesmo amor/ que de todos os seres se apodera”. O erotismo se envolve de um halo de mistificação no vislumbre da unidade cósmica.

No entanto, as veredas de Eros conduzem a uma busca sempre insatisfatória em direção a um “mais além” e liga o amor ao sofrimento. A revelação da dor reintroduz a poesia no universo do mito em que se inspira e pede a continuação do paralelo com as matrizes decadentistas.

### ***A lianidade do texto***

A dança serpentina de Salomé vem revelar também a sua parcela satânica. Antes, porém, de situar o lado doloroso do amor, gostaríamos de dizer uma palavra mais sobre os efeitos dessa imagem de rítmica corporal na poesia.

O movimento expansivo e vertiginoso da dança se espraia pelo verso, de modo que a linguagem se contagia da embriaguez e do ágil contorcionismo dos passos da musa-bailariana. Referimos, outra vez, à dança da poesia, agora, dando destaque a sua ampla sinuosidade. Além de revelar o corpo e as impressões dos gestos, influencia certos movimentos da escrita.

A dança de Salomé pode ser vista como a síntese da curva *art nouveau* e ela embala a linguagem poética. O estilo *art nouveau*, claramente manifesto na

evocação de Salomé e no aproveitamento da Natureza, parece ter transferido seu princípio sinuoso às palavras. Em certo momento a poeta claramente confessa:

Traço estas letras serpentinamente,  
as suas curvas te descreverão  
as indolências que meu corpo sente.

(Página esquecida, *Mulher nua*, p.215)

São palavras desenhadas serpentinamente conforme as curvilíneas linhas *art nouveau*. Frequentemente, vão se somando as evidências que apontam para essa sinuosidade característica. Nossa sensibilidade vai sendo conduzida para perceber a recorrência de uma seleção vocabular que apresenta um acúmulo de ondas, curvas, serpentes; carinhos e perfumes que se vão enroscando, enrodilhando numa flexuosidade que espirala, rodopia, torce e destorce, estira e desliza..., marcando o que se poderia chamar de “lianidade” do texto. Parece sempre que vão sendo escolhidas palavras dançantes para uma coreografia sensualmente serpentina.

A própria expressão serpentina e suas correlatas – serpente, serpentinamente – tornaram-se uma espécie de marca giliana pela maneira abundante como foram incorporadas a essa linguagem poética. Portanto, um símbolo *art nouveau* por excelência desponta como um elemento de estilo e nos conduz pelas lineantes veredas da obra para o fundo reconhecimento de seu aspecto sinuoso.

Assim, reconhecemos as torções das lianas cujas volutas se estendem e entrelaçam dando mais flexibilidade ao verso. O constante emprego de uma linguagem coleante aumenta a sensação de ondulação do texto, sobretudo quando acompanhada pelo efeito ziguezagueante das repetições.

De repente, a predileção pelas anáforas ganha um novo estatuto. Passam a favorecer um movimento circular do texto, de incessante retorno.

– Com que ternura o Sol afaga e enleia  
a Natureza! Com que ternura

trocam beijos de espuma as linfas, a água pura!  
Com que ternura  
a onda marinha a outra onda se mistura!  
com que ternura as flores bolem,  
aos exalos de pólen!  
Com que ternura estão, pelas estradas  
e pelas frondes, aves abicadas!  
Com que ternura, com que macia  
carícia, o Vento envolve a fronderia  
com que ternura as árvores ao Vento  
dão o seio opulento!  
Com que ternura o céu se alarga, se descerra,  
num afago divino, aconchegando a terra!

E, ó meu Amor, com que ternura  
minha alma te procura!

(Estos de primavera, *Mulher nua*, p.220)

Em seu aspecto circular, as repetições parecem abstrair a curva serpentina compondo, como bem detectou Claude Quiguer, as volutas ou arabescos da escrita, onde o autor vai prendendo as guirlandas: imagens e adornos do texto.<sup>139</sup> Enfatizar as repetições de recursos sonoros, semânticos e sintáticos cumpre um propósito especial de diferenciar a linguagem de seu uso comum ou prosaico, para valorizar seu efeito poético. Esses procedimentos lingüísticos diferenciais se verificam fortemente na recorrência de expressões exclamativas, visíveis no fragmento que acabamos de ler; na proliferação de conjunções e preposições (ver, por exemplo, a continuação desse mesmo poema, p.223); no emprego de palavras que se vão duplicando, acrescentadas de seus prefixos –

a se enroscar / e a se desenroscar (p.230)

... um mortífero gosto / um desgosto (p.240)

Torce e destorce o ser flexuoso (p.203)

---

<sup>139</sup> Claude Quiguer. *Femmes et machines de 1900 – Lecture d'une obsession modern style*. Paris: Klincksieck, 1979, p.131.

– e de expressões tais como: “quando em quando”, “instante a instante”, “nota a nota”, “frase a frase”, “lado a lado”. A amostra, no nível lexical, poderia se multiplicar com notação de repetição exaustiva de palavras de um mesmo feixe semântico/morfológico num único verso –

e minhas mãos de tuas mãos no fundo (p.271)  
beijo estes beijos com que fui beijada (p.287)  
a vida que valera e que valera a morte (p.270)  
diga, em mim, o que dizes, sem dizer (p.299)  
tristeza de não ser mais triste, triste assim (p.226)

– e também de termos recorrentes que acabaram por conformar um vocabulário e um estilo tipicamente gilquiano.

A sensação de ondulação do texto se prolonga no plano sonoro com a exploração de aliterações e assonâncias. Estes recursos poéticos, tão caros à musicalidade simbolista, passam aqui a dar a impressão da sinuosidade das volutas, enquanto sons que se voltam circularmente sobre si.

ansiar insano / todas as ânsias

sia i-sa                      sia

partículas de sol pululam pela estrada

p- - - l            (p-l-l)    p-l

fora possui-la a espiritual a rara

r p                      p-r            r

Sabemos que a coincidência de sons em poesia é um dos traços distintivos entre a linguagem poética e a linguagem cotidiana. Lotman, aliás, salientou que a repetição põe em relevo o estrato sonoro – menos ou quase nada relevante no

nível da fala corrente – e tem um peso funcional, pois cria uma relação de sentido e uma experiência estética.<sup>140</sup>

A sonoridade ondulante confere uma extraordinária flexibilidade aos poemas, o que pode ser ilustrado pelos versos seguintes:

Como lagartas da mais fina seda,  
Fiam finos, fluidos fios.  
Fi fi f-i fi

Somos, enfim, levados a perceber os versos de Gilka em seu aspecto sinuoso, ondulante, de acordo com a imagem de uma poesia dançante. E, mais uma vez, a dança confere uma liberdade de movimentos que se confirma na adoção do verso livre. Com alternância irregular de sílabas tônicas e átonas e não sujeito a um padrão métrico, o verso livre denota uma maior flexibilidade de ritmos.

Os teus meneios  
são  
cheios  
dos meus anseios;  
(Impressões do gesto, *Mulher nua*, p.227)

O efeito de linearidade do poema favorece, pois, uma leitura não linear, mas sensível aos movimentos textuais de volta, repetição e retomada de seus temas. Encontramos, também neste prisma, um entrecruzamento de textos, como ravinhas que se entrelaçam. Nesse diálogo entre os poemas, Gilka vai compondo sua personagem, sua erótica, sua aproximação com a natureza, e as especificidades de sua linguagem. E é assim que temos lido os seus versos.

Feito esse parêntese, retomamos o polissêmico sentido de serpentino para recobramos a ligação com o mito e trazermos de volta Salomé.

---

<sup>140</sup> Iuri Lotman. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978, p.191.

## ***O beijo do amor e da morte***

Temos visto que a contemplação da natureza – espetáculo de uma vida em ebulição e da alegria dos sentidos, onde são depositadas as esperanças de uma comunhão feliz – alimenta a esperança de um amor cósmico. No entanto, nas demonstrações de experiências mais propriamente carnais vão estar localizadas as ligações com o mal. Sobretudo o beijo acompanha os instantes de maior empolgação e excessiva vontade de possessão. Acontece que o erotismo mais intenso atinge os domínios da violência e o confronto sexual é marcado pela atuação de uma força agressiva.

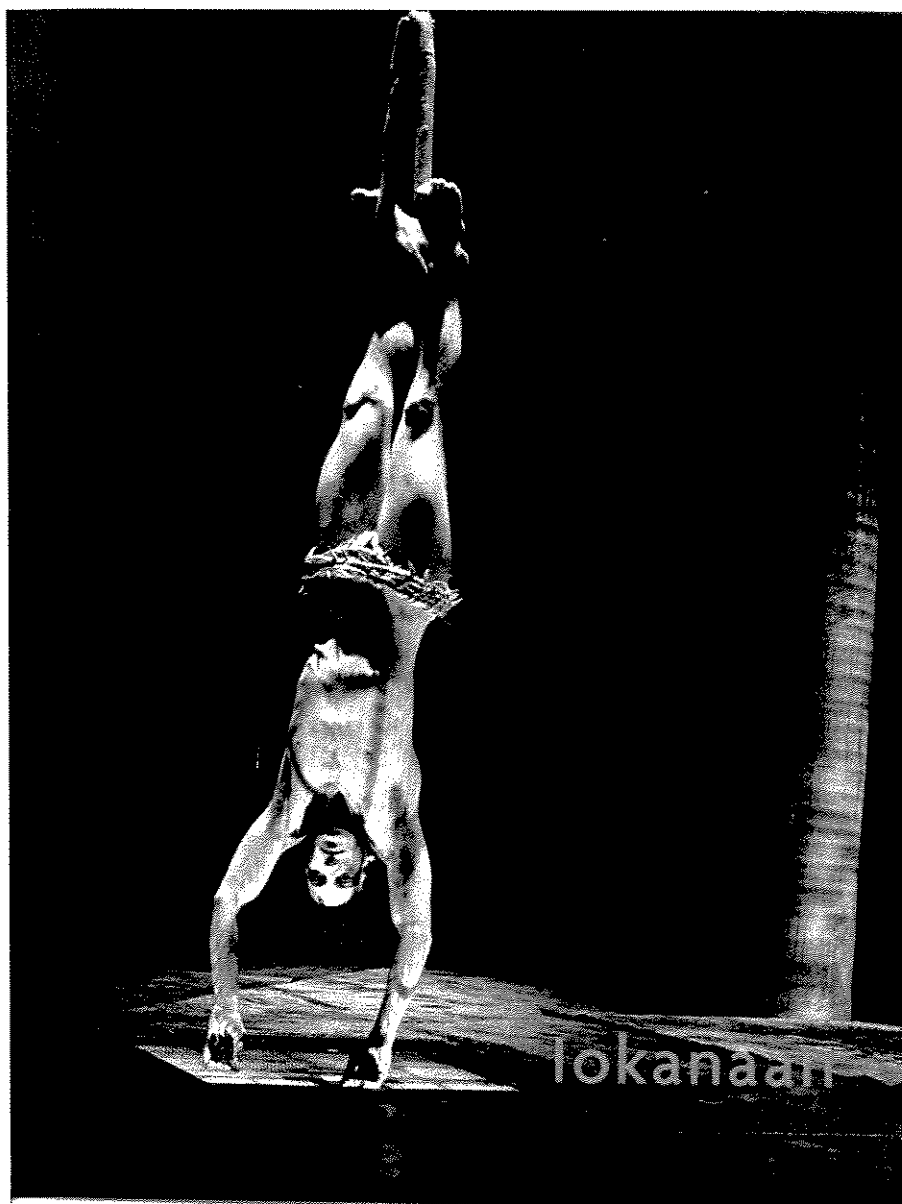
Dessa maneira, a poesia refaz a aliança com o mito e se aproxima um pouco mais do amor maldito de Salomé que, com sua sedutora dança de serpente, pode por fim dar o seu abraço envenenado.

O decadentismo potencializa o lado cruel do erotismo ao enfocar firmes interditos, como a virgindade da princesa e a santidade de João.

Na totalidade das obras analisadas, Salomé se torna tão mais profundamente terrível porque ela age contra o anunciador do filho de Deus. O seu satanismo é elevado às mais altas proporções, pois toma por base a violação daquilo que é de domínio do sagrado, ou seja, programa a corrupção do Santo. Constituía o fundo religioso um campo de grande fortuna para o desejo de profanação. Assim é que em encenação brasileira recente do texto de Wilde se reconhece uma das formas de representação da santidade de João. Vania Toledo, em ensaio fotográfico desta montagem da peça, registra Batista com a coroa de Jesus,<sup>141</sup> o que alegoricamente funde um ao outro. Detalhe fortemente sugestivo é que a espinhosa coroa se encontra na altura dos quadris, parte do corpo, então, mais elevada do que a cabeça – ele se encontra pendurado de cabeça para baixo ao invés de pregado na cruz. Com efeito, a ênfase recai no sentido sexual, colocando Salomé como assassina apaixonada pelo Cristo, um duplo de João, ou ele mesmo.

---

<sup>141</sup> Vania Toledo. *Salomé*. São Paulo, Banco Real, 1997, sem nº de página.



Ensaio fotográfico de Vania Toledo.  
*Salomé*. Montagem do texto de Oscar Wilde, 1997.



Gustave Moreau. *Estudo de Salomé*, s.d.



Essa fusão se estende também a outras alegorias, sendo que a cabeça cerceada posicionada nos braços da princesa virgem pode muito bem lembrar singelamente a imagem de Pietà, como acontece no desenho de Moreua, *Estudo de Salomé*, mostrado anteriormente.

Os artistas encontraram diversas maneiras de desrespeitar os emblemas sagrados, para melhor exaltar o satanismo erótico. Appolinaire enfeita o cajado de Batista com bandeirolas bordadas pela princesa e invade as festas comemorativas da noite de São João. No seu poema, as tradicionais danças realizadas ao redor de fogueiras estão representadas pela alegre coreografia conduzida por Salomé em torno da sepultura de João. Numa espécie de orgia, a dança, que deveria ser a celebração do Santo, está destinada a levar ao êxtase diabólico alcançado através da perda de todos os qualificativos divinos: a princesa deve perder a sua pureza; o rei a realeza; a infanta sua conversão; o padre seu breviário; e, conseqüentemente, João é ferido em seu caráter sagrado.

Dessas demonstrações de satanismo não compartilha a poesia giliana que descartou a figura de Batista, não reverenciou a pureza de Salomé ou os perigos da castração.

O imenso repertório de abominações que alimentou o sentimento misógino de fim de século perdeu a força, não tem mais efeito expressivo na escrita conduzida por mulher, mesmo porque era reflexo das alheias angústias masculinas. Todavia, é impossível livrar-se totalmente dos estigmas que a heroína carregou durante tantos séculos de especulação artística, de modo que Gilka está a todo instante às voltas com o paradoxo Bem x Mal. Ao perceber que devia explorar na essência do ser emotivo a dualidade, Salomé passa a instituir o embate entre o divino e o pecado; a tristeza e a alegria; o prazer e a dor; o Amor... Em síntese, comanda as metáforas de um desejo que também se compraz no sofrimento.

Portanto, mesmo se inclinando para o lado do bem, não pode se furtar a falar dessa estranha força maléfica que impulsiona os apaixonados para um erotismo violento, capaz de tentar uma esmagadora fusão dos seres, ou seja, de forçar uma impossível continuidade.

Uma vez anunciado o sentido paradoxal da busca amorosa, há condições para desenvolver a parte mais obscura. Assim, não há como negar uma proximidade com as Salomé fatais que executaram suas danças conduzidas pelas forças do mal. O fato é que a herança decadentista que sintetizou a iconografia da bailarina ainda ecoa nesta poesia, na sua parcela satânica.

Ícone do mal que se presta a marcar a tentação demoníaca e sensual, também a Musa de Gilka aparece como a encarnação da Serpente no seu jeito de retorcer o corpo flexível e seminuo.

Alma de pomba, corpo de serpente,  
enche de adejos  
e rastejos  
teu ambiente,  
[...]  
torce e destorce o ser flexuoso  
e estoso  
ó Musa emocional!  
(Comigo mesma, *Mulher nua*, p.201)

Acompanhando o imaginário cristão, fica estabelecida a dicotomia do ser, sendo que a pomba designa a elevação do espírito enquanto a serpente refere ao universo da carne, onde situam as emanações do mal. Frequentemente aparece enlaçada ao corpo das mulheres numa explícita alusão à sua tentadora sensualidade.

ânsia de distender  
uma invis, uma elástica serpente  
que carrego enroscada no meu ser.  
(Verão, *Mulher nua*, p.237)

É preciso admitir, no entanto, que subtraiu muito a astúcia desses seres rastejantes guiados pelo demônio. Nas demais figurações de Salomé, a Serpente que se ocultou na sinuosidade das longas cabeleiras, nas incríveis torções de braços e ancas, e no olhar magnetizante reforça o poder de uma maléfica beleza.

Os homens, completamente enfeitiçados, desejam mesmo se entregar a esse abraço da morte, envolvidos pelas volutas de sedutoras serpentes. Empreendedora da perda do paraíso, essa tentadora continua a engendrar as veredas do mal, ordenando um erotismo contaminado por influxos satânicos do tormento, do suplício, da dor.

Para Gilka os volteios viperinos traduzem, enfaticamente, a graça feminina e a excitação de prazeres voluptuosos, lúbricos. Mas, sinalizam também a ambigüidade do erotismo que traz a insígnia do pecado e o caráter destrutivo do desejo envenenado pelo mal, pela tristeza, pelo sofrimento.

Em alusão ao seu golpe mortal, o beijo coroou muitas manifestações de crueldade erótica. Embora a cabeça tenha rolado por força do gládio do carrasco, a sedutora serpente wildeana não deixa de dar o beijo envenenado na boca de sua vítima. Beijo este que ficou famoso e se acrescentou à iconografia da bailarina ao acentuar o efeito dramático de um amor destrutivo em cuja sombra cultiva a necrofilia como um forte excitante.

Mesmo não tendo o peso de um fato tão sobressalente, o beijo é a forma de carinho mais obstinadamente perseguida por Gilka. E, incontáveis vezes, às demonstrações afetivas se soma uma vontade furiosa de exaurir as energias do outro para com elas se extasiar.

Teus beijos absorvi-os, esgotei-os:  
guardo-os nas mãos, nos lábios e nos seios,  
numa volúpia imorredoura e louca.

*(Meu glorioso pecado, p.287)*

Nestes momentos de exaltação, o desejo cresce em ondas de violência e a apaixonada passa a revelar seu instinto vampiresco. É, pois, nas experiências mais sensórias e carnis que pode agir uma parte de si, inferior, menor, no entanto, a potencialmente satânica.

Reconhecemos aí os ecos do comportamento francamente vampírico da princesa wildeana cujo desejo implica a morte da vítima. Nem falta mesmo a presença do sangue em seus lábios, sangue vertido da cabeça cortada.

A obsessão pelo beijo parece decorrer na proliferação de imagens relacionadas ao paladar. As personagens declaram o entusiasmo ardente pela beleza do outro fantasiando coisas saborosas ao contato de suas bocas. A Salomé de Wilde se põe a esquartejar o corpo santo para seu deleite gustativo pela associação com as iguarias, o vinho, a uva, a romã. Esta que lembra um antropófago de gosto refinado mantém certo parentesco com a obra de Gilka, pois também ela faz constantes referências aos elementos agradáveis ao paladar. Assim tomam os cabelos,

É dos teus cabelos, lokanaan que estou enamorada. Teus cabelos assemelham-se a cachos de uvas pretas pendentes das vinhas do Edom...

(*Salomé*)

Teus cabelos embriagam-me o desejo  
e são tão úmidos e doces  
como favos de mel para meu beijo.

(*O grande amor*, p.293)

embriagam-se da voz

Fala de novo lokanaan. Tua voz é vinho para mim.

(*Salomé*)

Tua voz... Meus ouvidos  
têm sempre fome de tua voz

(*O grande amor*, p.295)

e esperam um delicioso beijo.

É tua boca que desejo, lokanaan. Tua boca é como uma faixa escarlate numa torre de marfim. É como uma romã...

(*Salomé*)

Língua do meu Amor velosa e doce,

(*O grande amor*, p. 301)

Curiosamente e em boa parte das vezes, trata-se de um prazer que mistura lances de erotismo com satisfações degustativas arroladas pelos termos da fome, dos dulçores do mel, da vontade de morder.

Olhos que o meu olhar vive a supor  
sejam feitos de mel, feitos de pelos;  
olhos que fora meu prazer mordê-los,  
gozar-lhes as maciezas e o dulçor...

(*Meu glorioso pecado*, p.274)

Estamos, então, às voltas com o sentimento mórbido que alimentou a tendência da literatura parnasiana e simbolista para o “canibalismo amoroso”, termo cunhado por Affonso de Romano Sant’Anna, que põe em relevo o contato violento entre o homem e a mulher.<sup>142</sup> E, traço mais primário do instinto devorador consiste em expor ostensivamente o incontrolável ímpeto de morder.

–Tenho tua alma e aspiro tua Boca,  
ante o impossível de morder tua alma!...

(*Meu glorioso pecado*, p.285)

O apelo sinestésico dos versos de Gilka, onde prevalece o paladar, nos dá o perfil de uma Salomé *gourmande* inclinada para o lado doloroso do prazer, de certo modo, próximo do vampirismo decadentista. É que o desejo, em seu estado pleno, aspira a absorção, o esgotamento. E também Gilka parece agir como um vampiro quando planeja envolver,

Ai! quem me dera ser o intenso  
frio desta hora em que te penso!  
– Tomar-te as mãos, o busto, a boca,  
e te envolver de lado a lado,

---

<sup>142</sup> Affonso Romano de Sant’Anna. *O canibalismo amoroso – O desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

e te deixar branco, espasmado,  
por meu querer talvez de louca!  
(Noite de junho, *Mulher nua*, p.212)

ou quando tem presa a sua vítima.

Então, por ti me abstraio...  
[...]  
tendo na minha tua vida,  
no último espasmo a esfriar, a esfriar...  
(Noite de junho, *Mulher nua*, p.212)

Na esfera do canibalismo amoroso está toda forma de prazer que conduz ao aniquilamento. Assim, o beijo vampírico consiste em sugar do outro a seiva que é sua energia vital; como também o abraço da esfinge tentadora do último poema de *O grande amor* segue o princípio de querer amalgamar o par erótico em um só ser, completo.

ficarias em mim entimesmado,  
no aconchego do meu ser  
(*O grande amor*, p.311)

e sofro, a um tempo, o duplo anseio  
de te esconder dentro em meu seio,  
de me esconder dentro em tua alma.  
(Noite de junho, *Mulher nua*, p.212)

A poesia está tomada por esse anseio de completude difícil de se satisfazer, o que produz um crescente impulso de possuir, conter, desfrutar o objeto da paixão. Esse sentimento arrebatador se guia pela ilusão de que pode superar a descontinuidade durável através da violação. Sendo assim, no prisma batailliano, o erotismo provoca violência, sofrimento e gera o fascínio da morte. A busca pela continuidade vislumbrada no outro faz com que o apaixonado queira

tomá-lo completamente, e esse desejo fusional levado ao extremo pode entrar nos âmbitos da morte.

Os decadentistas cultuaram apaixonadamente essa idéia de amor ligado à morte e, mostrando-se cansados da visão saudável do sexo, precipitaram-se para as múltiplas instâncias de amor mórbido e desviante. Para Gilka, essa não pode ser a conseqüência última, mas sempre acompanha a imaginação erótica. Fica apenas no desejo de morte.

Quem me dera  
morrer em ti, aniquilar-te em mim!...  
(Estos de primavera, *Mulher nua*, p.220)

Não chega a infringir o interdito que cerceia os limites da violência como o faz Salomé com seu pedido criminoso. No entanto, exhibe uma funda necessidade de possessão para aliviar sua carência às custas do aniquilamento do parceiro.

O beijo e demais prazeres degustativos anunciam o desenvolvimento de um amor absorvente movido pela vontade de provar, usufruir do contato. Ainda que o encontro não passe de uma aspiração e dificilmente se concretize, prevalece uma tentativa de converter imaginariamente essa possibilidade em expressões fundamentalmente táteis. A poeta parece creditar ao contato a esperança de obter uma sensação mais intensa do amado, sendo esta uma manifestação da excessiva vontade de assimilar as emanações do outro. Sentir sua temperatura sangüínea dá a impressão de que é transferido para si um pouco do palpitar da vida. É como se se fosse enchendo da seiva derramada. O erotismo muito se alimenta de uma vida esvaziada, transbordada no desejo do eu que persegue um sonho de satisfação. O apaixonado, em última instância, é amante da morte no seu impulso de querer ir além e ganhar a continuidade.

Dá-me tua cabeça e me persuade,  
tendo-a, que tenho nos meus braços presa  
a carne flâmea da Felicidade!

Pois se no teu cabelo as mãos deponho,

sinto nele palpitar, entre meus dedos,  
a plumagem das asas do meu Sonho.  
(*O grande amor*, p.293)

Com a exposição da nudez, ampliam-se as áreas entregues aos prazeres para melhor sorver o encantamento. A mulher se apresenta de corpo inteiro no jogo erótico, especificando cada parte envolvida por carícias sensuais, e ousadamente descobre a pele de seus adornos.

Mão leves, mão fagueiras,  
que por minha epiderme vêm e vão,  
(*O grande amor*, p.298)

Língua do meu Amor velosa e doce,  
[...]  
que me contornas, que me vestes quase,  
(*O grande amor*, p.301)

Poderia ser esta uma maneira de se expor abertamente ao contato, sendo que existe uma tendência de procurar em tudo deslizantes sedosidades. E mesmo esses afagos mais singelos e amenos escondem um amor possessivo. O fato é que muito se resume ao tato. As sinestésias são marcadas por delícias táteis conforme um gosto feminino por tudo quanto é macio, suave.

E a melodia  
macia  
e quente  
que eu ouço, quando tudo silencia...  
(*Pelo inverno, Mulher nua*, p.209)

Parece haver uma necessidade de forjar uma materialização dos estímulos tensionados. Os sons e os perfumes são veludosos, percebidos como maciezas, e até mesmo as imagens e as emoções produzem luas e agonias macias. Nesse universo, as coisas são também sentidas como temperatura, podendo exalar um



calor vibrante ou um frio ardente que faz a paisagem se eriçar em sintonia com os arrepios epiteliais do desejo.

É comum transferir sugestões táteis a estados anímicos para expressar como está completamente tomada por determinadas emoções.

eu me deixo ficar, imóvel, nos ambientes,  
toda enrolada na lembrança tua!

(Pelo inverno, *Mulher nua*, p.209)

Ao projetar o amor na natureza, a poeta passa a notar os movimentos acariciadores da paisagem, de modo que seus elementos se envolvem, afagam, enleiam ternamente, sugerindo um imenso abraço.

Com que ternura, com que macia  
carícia, o Vento envolve a fronderia!  
com que ternura as árvores ao Vento  
dão o seio opulento!  
Com que ternura o céu se alarga, se descerra,  
num afago divino, aconchegando a Terra!

(Estos de primavera, *Mulher nua*, p.220)

As múltiplas alusões ao abraço vão delineando a projeção de carícias absorventes, pois aspiram o envolvimento máximo segundo um íntimo desejo de amalgamar os seres. Facilmente sucumbe à tentação de possuir completamente o amado a ponto de sentir seu “último espasmo a esfriar, a esfriar...” dentro de um abraço serpentino.

Desde que a morte não pode triunfar, vai se insinuar na forma de outras dores, tristezas, saudades. E há situações em que fundamentalmente as impressões táteis mais se sujeitam aos prazeres dolorosos, de modo que a poeta pressente ser atacada por cortantes instrumentos de morte.

Teu beijo dá-me a sensação  
de uma carícia que perfura...

Teus beijos...  
... são  
finos e penetrantes  
como punhais.

(Ânsia múltipla, *Mulher nua*, p.99)<sup>143</sup>

Vale observar que os prazeres cruéis, antes do domínio da mulher fatal que comandava o jogo erótico, passam a atingir os dois oponentes do par amoroso, podendo também a poeta sofrer as carícias que expõem as unhas, as garras, as lâminas. A satisfação muitas vezes se busca nos domínios da dor. O ato sexual reproduz um movimento violento que leva ao dilaceramento das entranhas então abertas ao brutal desejo de possessão. Anunciando essa violência iminente ao erotismo, os versos falam de avidez de sangue, de ferir, de tortura.

O meu amor por ti é uma noite de Lua,  
em que há quanto prazer, em que há tortura quanta,  
em que a Alegria chora, em que a Tristeza canta,  
(*Meu glorioso pecado*, p.268)

Conseqüentemente, a poesia oscila entre as categorias do Bem e do Mal, dando espaço à proliferação de oxímoros – “virtuosismo triste”, “divino pecado”, “frio ardente”, “doce agonia”, “dolorosa orgia” – um recurso bastante utilizado pelos decadentistas em descrever seu fascínio pelo horrivelmente belo e pelos prazeres dolorosos, sendo que na presente obra mostram, sobretudo, a ambigüidade dos sentimentos. Acontece que Gilka havia percebido que o paradoxo estava no ar.

como a tristeza é boa  
e como doem as alegrias!...  
(Alegria da tristeza, *Mulher nua*, p.224)

---

<sup>143</sup> Tendo constatado alterações na reprodução do poema, adotamos a 1ª edição.

As expressões paradoxais se estenderam também pelas catacreses – “veneno de mel”, “carícia que mordía” – que figuram abundantes, de acordo com uma necessidade estilística de potencializar o vocabulário para a afloração de percepções sinestésicas.

Com efeito, a dança de exaltação a Eros não traz a felicidade para suas imagens. A matriz preponderante é a melancolia. E para acentuar este sobretom, ao vigor de sua voz se funde muitas vezes uma música triste como a do órgão de “Alegria da tristeza”. Constituíam-se a tristeza numa categoria aristocrática de sensibilidade. Isto porque o Amor traz também a insatisfação, a melancolia, e não proporciona alegria.

Órgão, pudessem meus ouvidos  
sempre, sempre escutar teus musicais ruídos,  
[...]  
Não haveria em mim  
este anseio sem fim  
de amor que amor procura...

(Alegria da tristeza, *Mulher nua*, p.224)

A busca pela realização do Amor é sempre incompleta no momento do poema e lembra a descoberta do desejo pela personagem de Wilde. O trágico desses amores é a impossibilidade de atingir o objeto amado, pela recusa à aproximação ou pela morte, o que transforma paradoxalmente o assassino/vampiro em vítima. Salomé deseja quem não podia: João representa aquele que está fechado para o amor, o interdito. No entanto, nos poemas de Gilka, em que pese a ausência do amante, permanecem os vestígios do contato amoroso, reminiscências de um passado.

Embora de teus lábios afastada  
(Que importa?! – Tua boca está vazia...)  
beijo estes beijos com que fui beijada,  
beijo teus beijos, numa nova orgia.

(*Meu glorioso pecado*, p.287)

Sua extraordinária sensibilidade certamente encontra na ausência do amado uma “presença estranha”, capaz de proporcionar momentos de sublime volúpia. Esse contentamento imaginado não apaga de todo o tom de queixa lamuriosa. A verdade é que a impossível aproximação com o outro define o estado de solidão da personagem.

O mesmo sentimento de solidão se encontra no narcisismo, no querer resguardar-se no estado andrógino da virgem e até mesmo na leviandade da cortesã que sacrifica o seu amor em nome da glória. A solidão está na base do mito e provoca o desejo furioso da união impossível com o Santo ou o medo ainda mais devastador da violação. Essa angústia conduz Salomé nos caminhos do crime, pois só a morte pode dar fim à sua imensa agonia. Neste caso, a morte de João ou dela mesma, considerando-se o texto de Mallarmé, pode ser entendida como a solução para a crise do erotismo. Parece, enfim, que a morte cria a ilusão de que pode restituir a tranqüilidade.

Mas, para o solitário não há descanso. Ele vive sob a sombra de uma possibilidade: uma ameaça para Salomé e uma permanente busca para Gilka. Ferido por Eros, o ser toma consciência de sua solidão e incompletude insustentável, colocando-se diante de um abismo, um abismo de desejo e morte. A poesia, então, dirige palavras a Tânetus.

Existe um bem e um mal  
na expressão dessa voz sentimental:  
um mal para o prazer, um bem para o pesar,  
um mal que delicia, um bem que faz chorar.  
(Alegria da tristeza, *Mulher nua*, p.224)

Justamente nas expressões do mal, Gilka vai quase que transcender o episódio da dança para se realizar mais plenamente com a forma que escolheu. Dois instantes, muito breves, voltam a lembrar a Salomé de Wilde. Subitamente a poeta diz:

Dá-me tua cabeça...  
(*O grande amor*, p.293)

quase as mesmas palavras do pedido mortal. Na tradução da página de Wilde:

Dá-me a cabeça de lokanaan.

(*Salomé*)

A impertinência de Salomé se deve ao fato de querer beijar aquele que lhe despertou o desejo. Porém, uma vez consumado, o beijo da morte revela um gosto insuspeitado.

Ah! Beije-te a boca, lokanaan. Beije-te a boca. Havia um sabor amargo em  
teus lábios. Era o sabor do sangue... Mas talvez seja o gosto do amor...

(*Salomé*)

Gilka também descobre que o beijo pode conter o mesmo fel.

teu beijo envenenou-me o paladar.

(*Meu glorioso pecado*, p.276)

O conteúdo maldito/infernal – a dor, a tristeza e o mal – excitante que amplia a intensidade dos prazeres, produz com a parcela divina – a alegria, as delícias, o bem – a mesma fascinação erótica. Assim, embora não desenvolva propriamente um amor decadentista, Gilka não descartou de todo o lado violento do desejo, mantendo certas afinidades com o satanismo da Musa.

### ***Poética do desejo: um sonho apaixonado***

Tecer a poética do desejo implica em lidar com a representação de uma falta, uma privação. O próprio mito inspirador profetiza um amor condenado à solidão e Gilka a todo momento contracena com a ausência do amado distante. Isto porque o seduzido não consegue escapar do domínio daquele que lhe

despertou o desejo. Encantado, ele passa a enxergar no outro incríveis qualidades, acreditando que este possui todas as chaves de sua felicidade. “O amor embeleza o seu objeto”, diz Denis de Rougemont.<sup>144</sup> Assim, ao apaixonado não cabe mais buscar quimeras em outras paragens, pois confia que apenas um contém os enigmas de sua satisfação e continuidade. Pouco adianta tentar se esquivar do golpe de Eros quando já se caiu na armadilha da sedução: o isolamento é inútil, como é inútil tentar esquecer. Nada mais pode trazer tranqüilidade para uma carência que se instalou. E, principalmente o solitário vai ser acometido por essa imensa falta. Na poesia de Gilka, a ausência do amado se avulta no desejo da seduzida que faz agigantar a sua virtual presença. Em seu recolhimento solitário anunciado em “Comigo mesma”, a poeta se entrega a um sonho apaixonado.

Seu erotismo é substancialmente vivido como imaginação. Ocorre que a ausência do amado leva a criar imaginariamente sublimes prazeres para sua estranha sensibilidade. Percebemos o quanto a poeta ama mais que ao seu objeto essa fantasia que acena com a possibilidade de conduzir a uma ideal satisfação. Mesmo as carícias mais carnis não as descreve como a realidade de um beijo ou um abraço. Esses eventos amorosos são antes resultado de um delírio metafórico e sinestésico capaz de dar vazão a sua paixão absorvente.

A ausência tua é uma presença estranha,  
[...]  
De ti todo meu ser está tão cheio  
que me amo, que me afago, que me enleio  
numa indizível ilusão sensória...

(*O grande amor*, p.303)

Em suma, como a aproximação dificilmente se dá, os versos vão delineando um sonho erótico onde podem ser vislumbrados maravilhosos afagos ou lançadas ousadas aspirações. Frequentemente, opera-se um prolongamento ilusionista do enleio amoroso, encontrando aí novos estímulos sensuais. Em

---

<sup>144</sup> Denis de Rougemont. *O amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988, p.57.

certos momentos, como ilustram os versos acima, a escrita parece assumir até mesmo um caráter audaciosamente masturbatório. O resultado é a imagem nova do feminino lançando-se nas veredas do prazer.

Como existe uma tentativa de usufruir positivamente da solidão, a poeta toma a liberdade de inventivamente acrescentar mais intensidade à paixão.

Na solidão,  
teu beijo ganha mais calor e outra extensão:  
largo, infinito, eletrizante,  
sinto-o, em tremores e em desmaios,  
vestir-me o corpo a cada instante,  
qual numa túnica de raios!

(*Ânsia múltipla, Mulher nua*, p.99)<sup>145</sup>

Torna-se bastante expressivo o auxílio da memória na descoberta de extraordinárias volúpias. Em boa parte dos poemas, movida pela saudade do amado distante, a poeta se encarrega de presentificar e prolongar delícias sensuais, inaugurando uma forma de possessão à distância.

Nesta ausência que me excita,  
tenho-te, à minha vontade,  
numa vontade infinita...

(*Meu glorioso pecado*, p.281)

Parece ser este o caminho para se buscar um maior envolvimento. Desde que a ausência já se fez presença, a memória permite que o passado se reanime no momento do poema. Todavia, o processo não prevê a evocação de meras e saudosas lembranças. Se recordar é viver, trata-se antes de recompor, ou compor de novo, o vivido para experimentar inéditos prazeres. Gilka se vale dessa espécie

---

<sup>145</sup> Tendo constatado alterações na reprodução do poema, adotamos a 1ª edição.

de memória criativa<sup>146</sup> para alcançar algo mais, uma nova orgia, nunca se contentando com o efêmero contato.

Beijo estes beijos com que fui beijada,  
beijo teus beijos, numa nova orgia.  
(*Meu glorioso pecado*, p.287)

Significativamente, esta tem sido a maneira de expor sua íntima vontade de perseguir a mútua entrega, pois no fundo espera que o amado se coloque todo na relação amorosa, como o faz a mulher. Tantas vezes, imaginando quentíssimos beijos, lança seu pedido,

Beija-me mais, põe todo o teu calor  
nos beijos que me deres,  
(*Ânsia múltipla, Mulher nua*, p.99)<sup>147</sup>

em mostra de que almeja receber a mais profunda dedicação de amor, ou seja, de sua energia vital, de sua unidade.

Confessando sua “ânsia múltipla” de fêmea insaciável, ela segue como que decalcando uma infinidade de beijos a partir de um evento passado, movida por uma produtiva recordação.

Dentro da mágoa da ausência tua,  
[...]  
teus beijos sempre me estão beijando.  
[...]  
Beija-me sempre, e mais, e muito mais!...  
[...]  
Beija-me ainda,

---

<sup>146</sup> Lúcia Castello Branco sugere que há uma relação entre escrita feminina e memória, devido ao caráter nostálgico de ambas. A autora observa que não se trata do resgate de uma vivência original impossível, mas da tentativa de resgatar o vivido dando sempre um passo adiante. Neste caso, o jogo da memória supõe transformação.

Cf. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

<sup>147</sup> Tendo constatado alterações na reprodução do poema, adotamos a 1ª edição.



ainda mais!...

[...]

e, beijando-me tanto, não confortas

a ânsia infinita...

(Ânsia múltipla, *Mulher nua*, p.99)<sup>148</sup>

Podemos dizer que nesse jogo memorialístico existe um anseio feminino de usufruir plenamente da satisfação erótica.

Por meio desses devaneios singulares procura manter o desejo sempre vibrante, reacendendo uma chama inesgotável. A ausência deixa os vestígios dos prazeres suspensos na memória, e um de seus efeitos é produzir a sensação de um eterno adiamento, conservando ativa a imaginação.

Assim, memória e imaginação contribuem para prolongar o apetite erótico com a idealização de novas orgias. Deixam latente uma incessante sensação de carência nunca de todo preenchida, mas ávida por se consumir ou completar a continuidade dos seres.

A poética do desejo institui a representação daquilo que não se faz acessível. Notamos que a escrita refere o objeto ausente assim como o desejo se guia por uma privação. Ao significar, o texto promove a representação de uma falta e re-compõe a experiência erótica, podendo até mesmo manifestar intensamente a busca por completude. O discurso poético quer ser a metáfora do desejo.

De repente as anáforas, em seu incessante retorno, parecem reproduzir o próprio movimento sensual do amor que se mantém pelo contínuo excitamento, num caminho de vai e vem. O constante voltar a dizer tem quase o efeito de uma prece que, versada repetidamente, torna mais vivas as súplicas do desejo.

Por ti tenho em meu ser

a ânsia mansa do rio

a correr

e a tremer;

---

<sup>148</sup> Tendo constatado alterações na reprodução do poema, adotamos a 1ª edição.

e a ânsia do mar,  
bravio,  
a ondular  
e a gritar;  
e a ânsia das asas palpitando no ar;  
e a ânsia das árvores, abrindo  
o seio verde e lindo;  
e a ânsia alígera do Vento;  
e a ânsia do rochedo cismarento;  
a ânsia da luz, do pólen, do perfume;  
a ânsia, enfim,  
que resume  
em seu ansiar insano  
todas as ânsias  
que enchem as distâncias  
do Céu, da Terra, do Oceano!

(Estos de primavera, *Mulher nua*, p.220)

Também os versos de Gilka, muitas vezes desobedientes aos padrões rítmicos tradicionais, são irregulares, mostrando-se mais acelerados ou retidos, conforme o sangue lhe pulsa nas veias.

Paira lá fora o luar  
a tentar a paisagem,  
as almas a tentar:  
se viesses, meu selvagem,  
com teu querer imperativo e rudo,  
com teus modos brutais,  
a esta lua macia,  
eu tudo  
te daria  
e mais  
e muito mais!...

(*Meu glorioso pecado*, p.268)

Reforçando o tom hedonista dos poemas, acentua-se um clima de embriaguez, com abertura para um mundo de alucinações. Comparar metaforicamente o astro ao narcótico é uma maneira de expor o estado de embriaguez, uma vez que a lua estimula os sussurros e as orgias do amor.

A lua desce numa poeira fina,  
que os seres todos alucina,  
que não sei bem se é cocaína  
ou luar...

*(Meu glorioso pecado, p.268)*

Outros termos se combinam para designar a louca estimulação dos sentidos: cocaína, morfina, tóxico entorpecente. O vocabulário alucinatório engendra os caminhos da embriaguez, da volúpia, segundo as expressões da carne ardente, do prazer, do amor. Isto favorece a erotização da linguagem muito permeável aos substratos orgiásticos da nudez, do gozo, dos arrepios, dos gemidos, das sensações sinestésicas.

Paradoxalmente, a falta se disfarça numa poética do exagero que a tudo atribui extraordinária intensidade. Parece que sua sensibilidade feminina tende a perceber o pouco como muito, por querer o excessivo, o transbordamento como condição quase essencial para amenizar a sua inesgotável carência. Sem chance de ser correspondida, Gilka parte para a idealização do erotismo em busca de um sonho apaixonado, tendo que sempre lidar com a perdurável insatisfação mediante a impossibilidade de resgatar a continuidade.

Com a projeção do amor na Natureza, visa alcançar a unidade cósmica e absorver as emanações apaixonadas que envolvem todos os seres. Mas, também essa grande investida não assegura o contentamento e, no fim, não é saída para a sua solidão.

Temos o desenvolvimento de um amor melancólico contagiado por uma indefinida tristeza, estampada igualmente nas extensões da Natureza.

Neste momento,  
percebo em mim e em toda a natureza

um sentimento  
muito dúbio, muito suave, muito lento...  
Um sentimento  
que não sei se magoa ou delícia,  
que não sei se é a alegria da Tristeza,  
que não sei se é a tristeza da Alegria.

(Alegria da tristeza, *Mulher nua*, p.81)<sup>149</sup>

Em Gilka, a percepção feminina encontra-se amplamente suscetível às demonstrações de sentimentos dúbios afetados por uma espécie de tristeza, desgosto, pesar. Esperamos que a melancolia, aliando o amor ao sofrimento, promova um afastamento das coisas mundanas, pois coloca o sujeito em situação de profunda prática contemplativa, meditativa, sugerindo a escalada para um alto grau de espiritualidade. No entanto, aqui os seus efeitos parecem diversos. O sentimento melancólico converge para um estado de languidez voluptuosa que envolve o sujeito e se espraia por todo o ambiente. Até mesmo a tristeza é convertida em sensações e delícias sensuais.

As circunstâncias apontam uma inclinação para o exercício meditativo que virtualmente decorre em estímulos sensoriais. Trata-se de um meio de tirar proveito da ausência, do desencontro, da tristeza, recompondo ou imaginando ideais satisfações. Logo, deparamos com um erotismo muitas vezes vivido longe da realidade, no campo da possibilidade, da metáfora, da aspiração. Mas, ainda assim, permeável ao corpo, sentido com uma carne deliciada. Podemos dizer que é ainda com o corpo que tece sua escrita sensual.

### ***De mulher fatal a musa do amor glorioso***

O paralelo estabelecido aponta para o fato de que as formas de representação do feminino são efeitos de sua autoria, ou melhor, da posição do sujeito do discurso. Salomé, neste caso, pode tanto dar vazão às fantasias e

---

<sup>149</sup> Tendo constatado alterações na reprodução do poema, adotamos a 1ª edição.

angústias sexuais masculinas, como ser espelho para a mulher sensual em busca de uma posição mais ativa no desejo. E essa inversão de ponto de vista tem conseqüências significativas. Os arquétipos fixados pelos poetas decadentes perdem a eficiência, pois não cabe mais vestir a máscara da beleza maléfica, castradora, castigadora dos homens. Não serão reproduzidos os opróbrios usuais, quando se espera destituir o erotismo de condenações e se quer expor a ânsia feminina pela liberação dos sentidos e pela felicidade no amor.

Em síntese, podemos dizer que, para Gilka, Salomé aparece despida das fantasias decadentistas, eficientes em localizar na mulher a fonte de toda espécie de mal erótico a concorrer para o infortúnio dos seduzidos. Mediante esse desvio, instaura-se um embate com a tradição. Gilka evoca um tema consagrado por dado movimento artístico e poetizado, inclusive, por autores representativos do cenário nacional. Tal escolha não podia passar impunemente. Figura estigmatizada, a simples menção de seu nome basta para acionar um sólido repertório de motivos e emblemas a ela associados. Daí não se poder furtar ao diálogo com as matrizes literárias obsessivamente devotas ao ideário de mulher fatal. Embora saindo da linhagem decadentista, também não deixa completamente de o ser: não é verdadeiramente ainda outra coisa, outra personagem. A Salomé gilkiana se define pela diferença, ou seja, ganha corpo nesse jogo de comparações onde se acentuam suas qualidades específicas, a de musa sensual que dança em louvor de um Eros vivificante.

Desse modo, precisamos atentar para as inovações e concessões. Vários aspectos perfazem certa aliança com a tradição: a recorrência de serpentes e luas; a dança sensual; a parcela satânica; um amor algo vampírico; o estilo *art nouveau* e outros motivos que remetem ao mito. No entanto, Gilka imprimiu um tratamento pessoal, adequado a seu programa poético, tal que o pendor *art nouveau*, por exemplo, tem entrada na poesia não pela via do refinamento dos arabescos das jóias, mas pela sinuosidade e ondulação constantes e pelas formas orgânicas da natureza. Operando a reedição dos arquétipos, a lua, elemento mais ilustrativo, passa a ser destituída de seu aparato decadentista e, em vez de prontamente comunicar o sentido de frieza, esterilidade e morte, funciona como

um importante excitante dos prazeres. Na medida em que vai se afastando do discurso misógino para acompanhar um amor glorioso e não fatal, o tema perde a solenidade essencial para sustentar o hieratismo da virgem. Vemos serem amenizados os traços mais marcantes delineadores de uma beleza excepcional e surgir uma mulher restituída de sua humanidade sensual. Enfim, Gilka não compartilha da angústia decadentista, mas, extrai desse contexto literário seus motivos e suas tendências estéticas, ficando, por isso mesmo, ligada aos poetas considerados remanescentes do nosso Simbolismo.

Como ela, Menotti del Picchia ensaiou uma nova Salomé – publicada quase vinte anos depois de *Mulher nua* – trazendo-a para o contexto brasileiro, com sua burguesia enxovalhada e fútil e seus conflitos sociais. Assim mesmo, não deixa de repetir, até mais explicitamente, certos ícones convencionais, como observou Gentil de Faria em relação ao episódio final do simulacro da degolação assistido pelas transformações da Lua.<sup>150</sup> É evidente que já não temos como ligá-lo aos simbolistas, porém o flagramos retomando tardia e amorosamente decantados temas.

Estas são ainda descendentes do ideal decadentista, distantes e rebeldes. É bem diferente o caso de Manuel Bandeira que na “Balada das três mulheres do sabonete Araxá” também reverenciou a sedutora bailarina, mas de modo deliberado, evidenciando ironicamente o modelo, para representar a influência de Eugênio de Castro e Wilde sobre os nossos poetas, seduzidos pela literatura européia. Bandeira refere o modelo com um propósito bem definido, o de pôr em relevo seus procedimentos de criação. E Gilka o refaz, o ressignifica, evocando no leitor conhecido repertório de emoções estéticas, ainda que demonstre certa subversão no tratamento do mito e da poética do desejo.

Possivelmente, essa relação conflituosa com as tendências vigentes concorreu para a indefinição da crítica que sentiu em Gilka uma espécie de “corpo estranho” na literatura da época, como bem definiu Drummond. Estranha sobretudo por abordar assuntos licenciosos ou impróprios para mulheres, ou, em

---

<sup>150</sup> Gentil de Faria. *A presença de Oscar Wilde na “Belle Époque” literária brasileira*. São Paulo: Editora Pannartz, 1988, p.216.

suma, por apresentar uma construção do feminino diferenciada, onde conhecidos arquétipos deixam de funcionar. Nada sobrou da mocinha sonhadora e recatada, conveniente aos bons costumes, então, retratada pelas poetisas contemporâneas. Como também não constam propriamente os ideais formatados pelo imaginário masculino.

Procuramos investigar os efeitos de um narcisismo do texto, tendo em vista que o eu lírico feminino se contempla no cristal do poema e aí encontra uma beleza sensual revelando ou sugerindo os mistérios de uma especial sensibilidade.

A escolha dessa porta de entrada na poesia de Gilka proporcionou tocar em seus aspectos mais sobressalentes ao reconhecer em Salomé uma personagem-chave para a composição do discurso erótico pronunciado pela voz da mulher apaixonada.

# BIBLIOGRAFIA

## *Publicações de Gilka Machado*

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

*A revelação dos perfumes* (Conferência). Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos, 1916.

*Estados de alma*. Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos, 1917.

*Poesias*, 1915-1917. Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos, 1918.

*Mulher nua*. Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos, 1922.

*Meu glorioso pecado*. Rio de Janeiro: Almeida Torres & C., 1928.

*O grande amor*. Rio de Janeiro: Livraria Azevedo, Erbas de Almeida, 1928.

*Carne e alma* (Poemas escolhidos). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Coleção Benjamin Constallat, 1931.

*Sublimação*. Rio de Janeiro: Baptista de Souza, 1938.

*Meu rosto* (Antologia). Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1947.

*Velha poesia* (Poemas escolhidos). Rio de Janeiro: Baptista de Souza, 1965.

*Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Cátedra, INL, 1978.

*Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 1992.



## ***Levantamento bibliográfico sobre a obra de Gilka Machado***

- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Gilka, a antecessora”, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 dez. 1980, Caderno B, p.7.
- ATAYDE, Tristão de. *Estudos*. Vol.I, Rio de Janeiro: Edição de A Ordem, 1930, p.257-258.
- BANDEIRA, Manuel. *Obras-primas da lírica brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943, p.251-252.
- \_\_\_\_\_. *Antologia dos poetas brasileiros: fase moderna*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p.53-58.
- BARRETO, Lima. *Correspondência*. Tomo I, São Paulo: Brasiliense, 1961, p.259-260.
- \_\_\_\_\_. *Correspondência*. Tomo II, São Paulo: Brasiliense, 1961, p.56-58.
- BRANCO, Lúcia Castello. “Amores Pré-Modernos” In: *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988, p.125-128.
- BRAYNER, Sônia (org.) *A poesia no Brasil – das origens até 1920*. Vol.I, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p.384-388.
- Cadernos de Poesia Brasileira*. Parnasianismo/Symbolismo, São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1997, p.42-45.
- CAMPOS, Humberto de. *Crítica*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1935, p.113 e 314-315.
- \_\_\_\_\_. *Diário secreto*. Vol.II, Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1954, p.50-51.
- COELHO, Nelly Novaes. “Eros e Tanatos: a poesia feminina na primeira metade do século XX”, *Anais do V Seminário nacional – Mulher e literatura*. Natal: Editora Universitária, 1995, p.50-62.
- COUTINHO, Afrânio (org.) *Enciclopédia de literatura brasileira*. Vol.II, Rio de Janeiro: Ministério da Educação Fundação de Assistência ao Estudante, 1990, p.837-838.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. “Seis mulheres em verso”, *Cadernos Pagu*. Núcleo de Estudos de gênero, Unicamp, Campinas, nº 14, p.251-276, 2000.
- DAMASCENO, Darci. “Sincretismo e Transição: O Neoparnasianismo” In: *A Literatura no Brasil*. Vol.IV, Rio de Janeiro: Editora Sul Americana S. A., 1969.

- GÓES, Fernando. *Panorama da poesia brasileira*. Vol.V – O Pré-Modernismo, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1960, p.165-175.
- GOTLIB, Nádía Battella. “Com Dona Gilka Machado Eros pede a palavra”. *Polímica*. São Paulo, n° 4, p.23-47, 1982.
- \_\_\_\_\_. “Gilka Machado: a mulher e a poesia”, *Anais do V Seminário nacional – Mulher e literatura*. Natal: Editora Universitária, 1995, p.17-30.
- GRIECO, Agrippino. “As poetas do segundo parnasianismo” In: *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel Editora Ltda. 1932, p.113-116.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. “Poesia e Pré-modernismo” In: *Sobre o Pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988, p.56-57.
- JUNQUEIRA, Ivan. “O erotismo sensacionista de Gilka Machado” In: *À sombra de Orfeu*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984.
- KILKERRY, Pedro. “A verdadeira poesia” In: CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- LIMA, Benjamin. “A vitória da mulher na poesia”, *Revista do Brasil*. São Paulo, n° 73, p.30-35, jan. 1992.
- LYRA, Pedro. “Sensual, espiritual, social” In: *O real no poético – Textos de jornalismo literário*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1980.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Vol.VI – 1915-1933, São Paulo: Cultrix, 1978, p.32-34, 90-91, 234-235 e 445.
- \_\_\_\_\_. “O império dos sentidos”, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 set. 1993, Caderno Idéias/livros, p.4.
- \_\_\_\_\_. “A provocadora” In: [www.secret.com.br/jpoesia/gm.html](http://www.secret.com.br/jpoesia/gm.html).
- MEDEIROS e ALBUQUERQUE. “Gilka da Costa Machado – Estados de Alma” In: *Páginas de crítica*. Rio de Janeiro: Editores Leite Ribeiro & Maurillo, 1920, p.67-81.
- MENESES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. Vol.III, São Paulo: Saraiva, 1969, p.743-744.
- MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Vol.III, Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952, p.149-159.

- PAIXÃO, Sylvia Perlingeiro. “O olhar condescendente”, *Travessia*. Florianópolis: Editora da UFSC, n° 21, Mulher e Literatura, p.50-63, 1990.
- \_\_\_\_\_. “À sombra de Eros”, *Anais do IV Seminário nacional – Mulher e literatura*. Niterói, 1991, p.115-128.
- \_\_\_\_\_. “A fala de Eros: Gilka Machado” In: *A fala a menos – a repressão do desejo na poesia feminina*. Rio de Janeiro: Siciliano, 1993.
- \_\_\_\_\_. “Gilka Machado e a esfera pública”, *Anais do V Seminário nacional – Mulher e literatura*. Natal: Editora Universitária, 1995, p.63-69.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p.372.
- PIRES, Aida Couto. “A poesia da diferença feminina (Um estudo sobre a poesia de Gilka Machado e Delmira Agustini)” In: [www.z.verj.br/pgletras/palimpsesto/aida.html](http://www.z.verj.br/pgletras/palimpsesto/aida.html)
- PONGETTI, Henrique. “Ciranda de sátiros” In: *Câmera lenta*. Rio de Janeiro: Empresa Gráfica Editora Paulo, Pongetti e Cia, 1930.
- PY, Fernando. “A poesia de Gilka Machado” In: *Chão de Crítica*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do Barroco ao Modernismo*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1967, p.212.
- \_\_\_\_\_. *Poesia simbolista. Antologia*. São Paulo: Melhoramentos, 1965.
- RIBEIRO, João. *Crítica*. Vol.II – Parnasianismo e Simbolismo, Rio de Janeiro: Edição da Academia Brasileira de Letras, 1957, p.262-283
- SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro (org) *História antológica da poesia brasileira moderna e contemporânea*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1988, p.43-47.
- SILVA, Domingos Carvalho da. *Eros & Orfeu*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1966, p.27.
- \_\_\_\_\_. *Vozes femininas da poesia brasileira*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959, p.25-26.
- SILVA, Wilson Melo da. *O Simbolismo e Alphonsus de Guimaraens*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1971, p.127-128, 164, 172.

SOARES, Angélica. “Gilka e Florbela: marcos na liberação do discurso erótico de autoria feminina (leitura de *Meu glorioso pecado* e *Charneca em flor*)”, *XIII Encontro de professores universitários brasileiros de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro, 1990, p.419-424.

\_\_\_\_\_. “O erotismo poético de Gilka Machado”, *Anais do V Seminário nacional – Mulher e literatura*. Natal: Editora Universitária, 1995, p.33-42.

\_\_\_\_\_. “Gilka Machado: um marco na liberação da mulher” In: *A paixão emancipatória – vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

*Terra de sol*. “As mulheres poetas do Brasil – III Gilka”, Rio de Janeiro, nº 7, p.32-40, jul. 1924.

VÍTOR, Nestor. *Obra crítica*. Vol.II, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, p.79-80, 86, 320-324.

\_\_\_\_\_. *Os de hoje*. São Paulo: Cultura Moderna, s.d., p.97-104.

\_\_\_\_\_. *Prosa e poesia*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1963, p.67-69.

### ***Bibliografia de apoio teórico-crítico***

ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ALONSO, Dámaso. “Monstruosidad y belleza en el Polifemo de Góngora” In: *Poesía Española – ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, 1993.

ANDRADE, Mário de. “A poesia em 30” In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora S. A., 1974.

ARANHA, Graça. “A estética da vida” In: COUTINHO, Afrânio (org.) *Obra completa*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969, p.668.

ARAÚJO, Murilo. *A arte do poeta*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1972.

ARMSTRONG, Nancy. *Deseo y ficción doméstica – una historia política de la novela*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.

- AZEVEDO, Fernando de. “A poesia social” In: *Máscaras e retratos – Estudos literários sobre escritores e poetas do Brasil*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1962.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BARILLI, Renato. *Art nouveau*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BATAILLE, George. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire” In: *Textos escolhidos – Os pensadores*. São Paulo: Editor Victor Civita, 1983.
- BILAC, Olavo e PASSOS, Guimaraens. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1921.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- \_\_\_\_\_. *A literatura brasileira*. Vol.V – O Pré-Modernismo. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BRANCO, Lúcia Castelo. *O que é escrita feminina*. Coleção Primeiros Passos, São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol.II, Petrópolis: Editora Vozes, 1996.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e psicanálise*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 1996.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, s.d.
- BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. “Salomé ou la scénographie baroque du désir” In: *La raison baroque – de Baudelaire a Benjamin*. Paris: Éditions Galilée, 1984.
- CALVINO, Italo. “Définitions de territoire: l’erotique, le sexe et le rire” In: *La machine literature – Essais*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.
- CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. “De Herodias à jovem Parca: Uma arte de recusas” In: *Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

- CAMPOS, Paulo Mendes. *Forma e expressão do soneto*. Cadernos de Cultura, Serviço de Documentação, 1952.
- CÂNDIDO, Antonio e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. Vol.II – Romantismo, Realismo, Parnasianismo, Simbolismo, São Paulo: DIFEL, 1976.
- CÂNDIDO, Antonio. “Os primeiros baudelairianos” In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Na sala de aula – Caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985.
- CÂNDIDO, Edinei da Rosa. “Entregue de bandeja: uma técnica para o desejo. Diálogo com Girard e Flaubert (pequena análise a partir das personagens envolvidas na degolação de João Batista)”, *Anuário de literatura*. Universidade Federal de Santa Catarina, n° 4, p.121-138, 1996.
- CANSINOS-ASSENS, R. *Salomé en la literatura*. Madrid: Editorial América, 1919.
- CARA, Salete de Almeida. *A recepção crítica – o momento parnasiano-simbolista no Brasil*. São Paulo: Ática, 1983.
- \_\_\_\_\_. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1985.
- CARVALHO, José Murilo de. “Aspectos históricos do Pré-Modernismo brasileiro” In: *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.
- Catalogue des dessins de Gustave Moreau*. Musée Gustave Moreau. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Ministère de la Culture, 1983.
- CHAMPIGNEULLE, B. *A arte nova*. São Paulo: Editorial Verbo, 1984.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- CHRISTIN, Anne-Marie. “Portrait de Salomé dansant”, *Reveu d’Esthétique – Erotiques*. Paris: Unión Générale d’Éditio, n° 1-2, p.90-106, 1978.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
- COLLOMB, Michel. “Le projet décoratif” In: *La littérature art déco*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1987.
- CORRÊA, Roberto Alvin. *Anteu e a crítica – ensaios literários*. São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1948.

- COSTA, Emília Viotti da. “Concepção do amor e idealização da mulher no romantismo”, *Alfa*. São Paulo, n° 4, p.69-86, 1963.
- COUTINHO, Afrânio (org.) *A literatura no Brasil – Simbolismo, Impressionismo e Transição*. Vol.IV, Rio de Janeiro: Editora Sul Americana S. A., 1969.
- \_\_\_\_\_. *A literatura no Brasil – Realismo, Naturalismo, Parnasianismo*. Vol.III, Rio de Janeiro: Editora Sul Americana S. A., 1969.
- COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. “A Salomé decadentista e a cabeça da tradição, em Sá-Carneiro”, *XIII Encontro de professores universitários brasileiros de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992, p.586-589.
- CZYBA, Luce. “Flaubert et le mythe d’Hérodias-Salomé” In: HOURIEZ, Jacques (org.) *Literales-mythes et Littérature*. Paris: Annales Littéraires de l’Université de Besançon, Vol.76, 1997.
- DAMASCENO, Darci. “Sincretismo e transição: o neoparnasianismo” In: COUTINHO, Afrânio (org.) *A literatura no Brasil – Simbolismo, Impressionismo e Transição*. Vol.IV, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986.
- DIDEROT. “Éloge de Richardson” In: *Oeuvre*. Belgique: Gallimard, 1951.
- DIGIORGI, Flávio. “Os caminhos do desejo” In: NOVAES, Adauto (org.) *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- DIJKSTRA, Bram. “Gold and the virgin whores of Babylon: Judith and Salome: the priestesses of man’s severed head” In: *Idols of perversity*. New York: Oxford University Press, 1986.
- Dossier de l’art*. Gustave Moreau, Paris, n° 51, out.1998.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam fatal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- \_\_\_\_\_. (org.) *Salomé*. Lisboa: Pergaminho, 1997.
- DOTTIN, Mireille. “Salomé (também denominada Herodiade ou Herodias)” In: BRUNEL, Pierre (org.) *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997.
- DUFRENNE, Mikel. “Esthétique, érotique”, *Revue d’esthétique*. Paris, n 11, p.7-14, 1986.

- ELIOT, Thomas Sterns. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1972.
- \_\_\_\_\_. *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- ESTUPIÑÁN, Raquel Gutiérrez. “Escritura feminina y erotismo”, *Texto crítico*. Revista del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, México, Ano IV, nº 7, p.108-122, jul-dez. 1998.
- FARIA, Gentil de. *A presença de Oscar Wilde na “Belle Époque” literária brasileira*. São Paulo: Editora Pannartz, 1988.
- FAUSTINO, Mário. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FERNANDES, Carla. “Lourdes Espínola – Eros, mujer y poesia especular”, *Caravelle*. Toulouse, nº 68, p.71-86, 1997.
- FERRERES, Rafael. “La mujer y la melancolia en los modernistas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, nº 159, p.456-467, 1963.
- FRANCHETTI, Paulo e PÉCORA, Alcir. “Aviso aos pais – Olavo Bilac erótico”, *Correio Popular*. Campinas, 5 ago. 2000, Caderno C, p.3.
- FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e melancolia. Leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: Edusp, 2001.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.
- GASARIAN, Gérard. “La rhétorique érotique chez Breton”, *Poétique*. nº 94, p.203-213, avr. 1993.
- GÓES, Fernando. “Notícia sobre o Simbolismo” In: *Panorama da literatura brasileira*. Vol.IV – Simbolismo, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.
- \_\_\_\_\_. “Notícia sobre o Pré-Modernismo” In: *Panorama da literatura brasileira*. Vol.V – O Pré-Modernismo, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.
- GOMES, Álvaro Cardoso. “Salomé, starlet simbolista (Eugênio de Castro)” In: *O poético: magia e iluminação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- \_\_\_\_\_. “Salomé, a musa da decadência”, *Estado de São Paulo*. São Paulo, 18 maio 1991, Caderno 2, p.5-6.
- \_\_\_\_\_. *A estética simbolista – textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1994.
- GRIECO, Agrippino. *Evolução da poesia brasileira*. São Paulo: Livraria José Olympio, 1947, p.159.



GUIMARÃES, Júlio Castañon. “Poesia e Pré-modernismo” In: *Sobre o Pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

*Gustave Moreau et la Bible*. Nice: Musée National Message Biblique Marc Chagall, 1991.

HAUSER, Arnold. “O Impressionismo” In: *História social da literatura e da arte*. Tomo II, São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.

\_\_\_\_\_. *Maneirismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

JIMENEZ, José Olivio (org.) *El simbolismo*. Madrid: Taurus, 1979.

JOSEFO, Flávio. “Antiguidades judaicas” In: *Seleções de Flávio Josefo*. São Paulo: Edameris, 1974.

JOSEPHÉ, Flavius. *La guerre des juifs*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977.

JOURDE, Pierre. *L'alcool du silence – Sur la décadence*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1994.

JOZEF, Bella. “Desejo e erotismo” In: *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

JUNQUEIRA, Ivan. *À sombra de Orfeu*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984.

JUNQUEIRA, Renata Soares. *A estética da teatralidade: leitura da prosa de Florbela Espanca*. Tese de Doutorado, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

KAHN, Gustave. *Les origines du Symbolisme*. Paris: Albert Messein Éditeur, 1936.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1963.

KEHL, Maria Rita. “Posfácio” In: WILDE, Oscar. *Salomé*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

\_\_\_\_\_. “Masculino/feminino: o olhar da sedução” In: NOVAES, Adauto (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. “Introdução: Panorama da *belle époque*” In: *A crise do século XX*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

LAFFONT – BOMPIANI. *Dictionnaire des personnages*. Aylesbury: Ed. Robert Laffont, 1994, p.874-875.

- LEITE, Sebastião Uchoa. “Marcelo Gama: Farandulagem. Flânerie” In: *Crítica clandestina*. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1986.
- LEVIN, Orna Messer. “Mutações da mulher fatal”, *Folha de São Paulo*. São Paulo, 26 nov. 2000, Caderno Mais, p.11.
- LEVIN, Samuel R. *Estruturas lingüísticas em poesia*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1959.
- LISBOA, Henriqueta. *Convívio poético*. Belo Horizonte: Publicações da Secretaria da Educação de Minas Gerais, 1955.
- LISBOA, Maria Manuel. “Manuel Bandeira: sexualidade e subversão”, *Colóquio/Letras*. Lisboa, nº 115/16, p.73-88, maio-ago. 1990.
- LITVAK, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Boch Editor, 1979.
- . “El retorno a la naturaleza” In: *Transformación industrial y literatura en España (1985-1905)*. Madrid: Taurus, 1980.
- . *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880 – 1913)*. Madrid: Taurus, 1986.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- LUCA, Leonora de. “Feminismo e iluminismo em Júlia Lopes de Almeida (1862-1934)”, *Ciências e Trópico*. Recife, Vol.25, nº 2, p.213-236, jul-dez. 1997.
- MACKINTOSH, Alastair. *O Simbolismo e o art nouveau*. Barcelona: Editorial Labor, 1977.
- MARQUES, Oswaldino. “Matrizes estruturais do verso moderno” In: *Ensaios escolhidos – Teoria e crítica literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MARTINS, Fernando Cabral. “O mundo exterior” In: *O modernismo em Mario de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- MATHIEU, Pierre-Louis (org.) *Gustave Moreau – Aquarelles*. Seuil, Fribourg: Office du Livre, 1984.
- MERQUIOR, José Guilherme. *O elixir do apocalipse*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1983.

- MEYER, Augusto. “A degolação e o beijo” In: *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MICHAUD, Guy. *Message poétique du Symbolisme*. Paris: Librairie Nizet, 1947.
- MOISÉS, Massaud. *O Simbolismo (1893-1902) – A literatura brasileira*. Vol.IV, São Paulo: Cultrix, 1967.
- MORÃO, Paula. *Salomé e outros mitos – O feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-de-século e Orfeu*. Ensaio e Antologia. Lisboa: Edições Cosmo, 2001.
- MORETTO, Fúlvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Perspectiva, 1989.
- MOTTA, Flávio. *Contribuição ao estudo do art nouveau no Brasil*. São Paulo: Gráfica Furest Ltda. 1957.
- MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína e simulacro decadentista: uma leitura de Il piacere, de D’Annunzio*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- MURICY, Andrade. *A nova literatura brasileira – crítica e antologia*. Porto alegre: Edição da Livraria do Globo, 1936.
- \_\_\_\_\_. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Vol.I, Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.
- NEEDELL, Jeffrey. *A belle époque tropical – sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NÉRET, Gilles (org.) Gustav Klimt. *Taschen*. Germany, n° 28, 1994.
- NUNES, Silvia Alexim. *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha – Um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- OCTÁVIO, Rodrigo. *Simbolismo e Penumbrismo*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1970.
- PAES, José Paulo. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. “Huysmans ou a nevrose do novo” In: HUYSMANS, J.-K. *As avessas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- PAZ, Octavio. “El más allá erótico” In: *Signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 1971.
- \_\_\_\_\_. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

- \_\_\_\_\_. “Os poucos e os muitos” In: *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- \_\_\_\_\_. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1995.
- PEIXOTO, Sérgio Alves. *A consciência criadora na poesia brasileira – do Barroco ao Simbolismo*. São Paulo: Annablume, 1999.
- PENNAFORT, Onestaldo de. *O festim, a dança e a degolação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- PERKINS, David. *Is literary history possible?*. London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Um poeta de retaguarda”, *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 out. 1995, Caderno Mais, p.5.
- PEYRE, Henri. *A literatura simbolista*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1983.
- PFEIFFER, Johannes. *Introdução à poesia*. Lisboa: Publicações Europa América, 1966.
- PICCHIA, Menotti del. “Salomé – Trecho de uma conferência”, *Papel e tinta*. São Paulo e Rio de Janeiro, Ano I, nº 6, sem nº de página, jan-fev. 1921.
- \_\_\_\_\_. “A poesia modernista – Semana de Arte Moderna – Poesia atual” In: *A “semana” revolucionária*. São Paulo: Pontes, 1992.
- POE, Edgar Allan. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1956.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- \_\_\_\_\_. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- PRAZ, Mario. *El pacto con la serpiente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- \_\_\_\_\_. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *O poeta do Eu – um ensaio sobre Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1959.
- \_\_\_\_\_. *Ritmo e poesia*. Coleção Rex, Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, s.d.

- QUIGUER, Claude. *Femmes et machines de 1900 – Lecture d'une obsession modern style*. Paris: Klincksieck, 1979.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1959.
- \_\_\_\_\_. *Poesia simbolista – Antologia*. São Paulo: Melhoramentos, 1965.
- RENAN, Ernesto. *Vida de Jesus*. Porto: Léo & Irmão, s.d.
- RICIERI, Francini Fernandes Weiss. *A imagem poética em Alphonsus de Guimaraens: Espelhamentos e tensões*. Tese de Doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- RIFATERRE, Michael. “Características decadentistas na poesia de Maeterlinck” In: *A produção do texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso – O desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SELZ, Jean (org.) *Moreau*. Paris: Flammarion, 1978.
- SCHMIDT, Albert-Marie. *La littérature symboliste (1870-1900)*. Paris: Presses Universitaires de France, 1947.
- SILVA, Domingos Carvalho da. *Eros & Orfeu*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1966.
- SILVA, Maurício. “Passadistas e saudosistas: os detratores da modernidade na Primeira República”, *Ciência e Trópico*. Recife, Vol.25, nº 2, p.281-299, jul-dez. 1997.
- SILVA, Wilson Melo da. *O Simbolismo e Alphonsus de Guimaraens*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1971.
- SOARES, Angélica. “A vigência de Eros na poesia de autoria feminina” In: *Perspectivas 3 – Modernidades*. Rio de Janeiro: URFJ, 1988.
- \_\_\_\_\_. *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.
- SPINA, Sigismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Editora Ática, 1982.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

- SYPHER, Wylie. “Os nabis e a *art nouveau*” In: *Do rococó ao cubismo*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- THIBAUDET, Albert. “Hérodiade” In: *La poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1926.
- TOLEDO, Vania. *Salomé*. São Paulo, Banco Real, 1997.
- VITAL, Alberto. “Erotismo, feminismo y postfeminismo”, *Texto crítico*. Revista del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, México, Ano IV, nº 7, p.25-33, jul-dez. 1998.
- WELLEK, René e WARREN, Austin. “O estudo intrínseco da literatura” In: *Teoria da literatura*. Lisboa: Biblioteca Universitária, Publicações Europa/América, 1962.
- WILSON, Edmund. *O castelo de Axel – estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. São Paulo: Cultrix, s.d.
- WOOLF, Virginia. *O momento total*. Lisboa: Ulmeiro Universidade, 1985.