**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA**
**CENTRO DE EDUCAÇÃO**
**DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES**
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

**MARIA DO SOCORRO PINHEIRO**

# O EROTISMO METAFÍSICO NA POESIA DE GILKA MACHADO: SÍMBOLOS DO DESEJO

**CAMPINA GRANDE – PB**
**2015**

**MARIA DO SOCORRO PINHEIRO**

# O EROTISMO METAFÍSICO NA POESIA DE GILKA MACHADO: SÍMBOLOS DO DESEJO

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura e Hermenêutica, em cumprimento à exigência para obtenção do título de doutora.

Orientadora: Profa. Drª Maria Goretti Ribeiro.

**CAMPINA GRANDE – PB**
**2015**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

P654e Pinheiro, Maria do Socorro
O erotismo metafísico na poesia de Gilka Machado [manuscrito] : símbolos do desejo / Maria do Socorro Pinheiro. - 2015.
152 p.

Digitado.
Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2015.
"Orientação: Maria Goretti Ribeiro, Departamento de Letras e Artes".

1. Poesia Brasileira 2. Erotismo 3. Transcendência I. Título.
21. ed. CDD B869.1

**MARIA DO SOCORRO PINHEIRO**

**O EROTISMO METAFÍSICO NA POESIA DE GILKA MACHADO: A METÁFORA DO DESEJO**

Aprovada em 04 / 06 / 2015

**BANCA EXAMINADORA**

Profa. Dra. Maria Goretti Ribeiro – UEPB
Orientadora

Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães – UEPB

Prof. Dr. Eli Brandão da Silva - UEPB

Profa. Dra. Enivalda Nunes Freitas e Sousa - UFU

Profa. Dra. Helena Parente Cunha - UFRJ

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus queridos filhos, Jorge Lucas Pinheiro e Lídia Maria Araújo Pinheiro. Ao meu esposo Jean Nedson Pinheiro.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu Deus, Senhor de minha vida, que me deu forças para chegar ao final deste trabalho.

À professora Drª Maria Goretti Ribeiro, por ter compreendido minhas limitações, pela sua acolhida, pela orientação cuidadosa e pela competência com que me acompanhou no desenvolvimento desta pesquisa.

Ao meu esposo, Jean Nedson Pinheiro, pelo apoio, por me compreender e me proteger com gestos e palavras de amor.

Aos meus filhos, Jorge Lucas e Lídia Maria, por entenderem minha ausência.

Aos meus pais, José de Araújo Pinheiro (in memoriam) e Maria Leodona de Carvalho Pinheiro, por terem me permitido sonhar.

À Adriana Moreira, por todo carinho e dedicação aos meus filhos e pela sinceridade de uma amizade eterna.

Ao amigo Hélder de Araújo Holanda, pelo incentivo e apoio, pela verdade e carinho de nossa amizade.

Ao coordenador do curso de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, professor Antonio Carlos de Melo Magalhães e aos professores do PPGLI, principalmente, aqueles com quem convive mais de perto: Antônio de Pádua Dias da Silva, Geralda Medeiros Nóbrega, Gilvan de Melo Santos, Luciano Barbosa Justino, Maria Goretti Ribeiro, Maria Zuleide Duarte, Sebastien Joachim.

Aos professores Antonio Carlos de Melo Magalhães e Eli Brandão da Silva, pela contribuição valiosa no Exame de Qualificação.

Aos colegas do Doutorado de Literatura e Interculturalidade, especialmente, Patrício Albuquerquer e João Rufino.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, Roberto e Alda, pelo gentil atendimento.

Ao amigo, professor Antonio Nunes Pereira, pela amizade sincera e pela revisão final do texto.

Ao ler ou ouvir um poema, não cheiramos, saboreamos ou tocamos as palavras. Todas essas sensações são imagens mentais. Para sentir um poema é preciso compreendê-lo; para compreendê-lo: ouvi-lo, vê-lo, contemplá-lo – transformá-lo em eco, sombra, nada. Compreensão é exercício espiritual.

(Octávio Paz)

**RESUMO**

Esta tese apresenta um estudo sobre a temática do erotismo na poesia de Gilka Machado, enfocando especificamente o significado do erotismo experimentado pelo eu poético. A pesquisa centra-se na hipótese de que a experiência erótica não tem realização concreta, encontra-se numa realidade imaginária. O eu poético idealiza o ser amado e vivencia o erotismo num plano onírico. Sendo assim, nosso objetivo consiste em investigar, numa postura hermenêutica, como o erotismo está configurado, observando o comportamento reflexivo do eu poético em face do sentimento amoroso. Para tanto, nossa metodologia compreende o estudo dos poemas eróticos, verificando as construções simbólicas, imagens e metáforas, que estruturam a linguagem poética. Para a constituição de nosso *corpus* de análise, selecionamos os poemas de temática erótica nos livros *Cristais Partidos (1915), Estados de Alma (1917), Mulher Nua (1922), Meu Glorioso Pecado (1928) e Sublimação (1938)*. A partir dos três diálogos de Platão (1956): O Banquete, Fedro e Fédon, estabelecemos o referencial teórico em diálogo com Bataille (2013), Octavio paz (1994, 1995,1998, 2012, 2013), Mircea Eliade (2013) e Rudolf Otto (2007). Ao observar as hipóteses finalmente apresentamos uma reflexão conclusiva de que o erotismo tem um significado transcendental filosófico. O eu poético vivencia um sentimento contemplativo manifestado no universo da linguagem.

**Palavras-chave:** Poesia, Erotismo, Transcendência, Gilka Machado.

**ABSTRACT**

This thesis presents a study about eroticism in Gilka Machado's poetry. It specifically focuses on the meaning of eroticism experienced by the lyric self. This research is based on the hypothesis that the erotic experience does not reach concrete accomplishment, it is only found in an imaginary reality. The lyric self idealizes the loved one and experiences eroticism in an imaginary plane. Being so, our objective is to investigate the way eroticism is represented, under hermeneutic interpretation, observing the reflective behavior of the speaker in the face of love. To do so, our methodology comprehends the study of erotic poems and verification of the symbolic constructions, images and metafors that make the poetic language. The research corpus consists of erotic poems found in the books *Cristais Partidos (1915), Estados de Alma (1917), Mulher Nua (1922), Meu Glorioso Pecado (1928)* and *Sublimação (1938).* The theoretical background consists of three dialogues by Plato(1956): *O Banquete, Fedro* and *Fédon*, and also Bataille (2013), Octavio paz (1994, 1995, 1998, 2012, 2013), Mircea Eliade (2013) and Rudolf Otto (2007). Once the hypotheses are observed we finally present the conclusion that eroticism has a philosophical transcendental meaning. The lyric self-experiences a contemplative feeling revealed in the universe of language.

**Key words**: Poetry, Eroticism, Transcendence, Gilka Machado.

**SUMÁRIO**

**INTRODUÇÃO** ..... 9

**I CAPITULO: A POESIA DE GILKA MACHADO À LUZ DA HISTÓRIA E DA CRÍTICA** ..... 16

1.1. Gilka Machado: Tradição e Renovação ..... 17

1.2. Uma poética vanguardista ..... 29

1.3. O perfil feminino da poesia de Gilka Machado ..... 41

**II CAPITULO: OS PILARES DA POESIA DE GILKA MACHADO** ..... 53

2.1. Formas de amor na poética de Gilka ..... 54

2.2. O poder do Eros ..... 67

2.3. No labirinto do sexo ..... 84

**III CAPITULO: EROS TRANSCENDENTALIZADO** ..... 95

3.1. As Formas do Transcendente ..... 96

3.2. O lugar dos sentidos ..... 104

3.3. A natureza como espelho do sujeito poético ..... 116

**CONSIDERAÇÕES FINAIS** ..... 132

**REFERÊNCIAS** ..... 136

# INTRODUÇÃO

Escolhas, às vezes, não passam de ilusão. O livre arbítrio, que muitos se orgulham de enfatizar, afasta-se para que outra força vinda de algum lugar do cosmos assuma o controle. Seja qual for o ritmo da vida, se preso a um cego destino ou livre como um pássaro a ensaiar coreografias e cantos, a única coisa que pode edificar nosso espírito nos momentos de impasse e de forças digladiadoras que certamente nos rondam é a poesia. Lume a nos indicar caminhos e retornos. Somente estamos seguros na poesia, esse templo invisível, que espera a chegada do leitor, para mostrar a beleza de suas formas e o segredo de suas palavras, resiste às intempéries do tempo.

Entre alguns livros de Gilka Machado, um de poesia, intitulado *Meu Rosto,* publicado em 1947, chegou até as nossas mãos de repente, como se tivesse nos escolhido. A partir de então decidimos conhecer a obra de Gilka Machado e durante algumas leituras nos surpreendemos com a riqueza daquele manancial literário. Dali em diante, algo começou a nos incomodar: Gilka Machado, uma escritora de que a crítica tem tratado muito pouco. Por que, nos perguntamos. Refletimos sobre o material poético e algumas curiosidades foram surgindo.

Encontramos, para nossa surpresa, uma poesia que podia nos dar outra concepção do tempo, do amor, dos sonhos, da alma, do desejo. Havia aspectos interessantes, que poderiam ser investigados: vanguardismo e singularidade temática; formas poéticas e linguagem imagística; valorização do inconsciente e dos elementos da natureza; aspectos ideológicos, políticos e sociais; questões de gênero, de autoria feminina; o erótico, o transcendente e ainda outras coisas que outros olhares poderiam naturalmente perceber. De tudo que havia, decidimos estudar em sua obra uma categoria temática que nos causou não apenas curiosidade e inquietude, o que já seria agradável e estimulante para nossa pesquisa, mas também uma indagação, que explicasse a natureza do erótico na poesia de Gilka Machado.

A obra de Gilka nos mostra possibilidades diferentes de leitura daquelas que havíamos feito antes, muito timidamente, sem pretensão de nenhum trabalho. Esse novo contato com a poesia direcionou nossa pesquisa para outras áreas com as quais almejávamos diálogo, como a mitologia, a filosofia, a psicologia. Tornou-se para nós um grande desafio não pela leitura de ensaios, artigos, dissertações e teses referentes ou não à categoria erótica, mas porque percebíamos na poesia um erotismo diferente que precisaríamos investigar. O percurso pelo erótico envolve questões complexas, que nos colocam ao longo desse estudo

numa situação tão embaraçosa quanto estimulante. Embaraçosa porque não é nada fácil chegar à natureza de Eros, sobretudo, porque o assunto desperta demasiadamente a curiosidade, independente da época. Estimulante porque a dificuldade leva a busca. Diante disto, nosso problema é este: Que tipo de erotismo experimenta o eu poético de Gilka Machado, se por um lado expressa a voluptuosidade de seus afetos pelos sentidos e por outro é ação contemplativa?

Nosso interesse pela poesia erótica de Gilka surgiu quando vimos que o erotismo se configurava numa realidade imaginária, sustentada por um profundo platonismo. As razões para estudar o erótico estavam justamente na análise da própria poesia, na observação do fenômeno estético. Apesar dos trabalhos existentes sobre o erotismo na poesia de Gilka Machado, eles não respondem nossa pergunta sobre a natureza do erótico. São trabalhos, inclusive em nível de dissertação e tese, que discutem o assunto do ponto de vista social e cultural.

Importante citar alguns estudos: a dissertação de Irene Lage de Brito trata o erotismo com base nas representações sociais. Fernanda Cardoso Nunes se deteve ao domínio de Eros cujo enfoque foi denunciar a posição desfavorecida da mulher na sociedade da época. A pesquisa de Marcela Roberta Ferraro Ferreira discute a imagem do feminino e a construção de uma identidade sensual. O trabalho de Cristina Ferreira Pinto é uma releitura de Gilka no cânon poético. Ana Paula Costa de Oliveira fez um estudo dissertativo sobre a poesia erótica de Gilka como construção identitária. A pesquisadora Angélica Soares em *A Paixão Emancipatória* trata em um ensaio a poesia erótica de Gilka sob o prisma da liberação da mulher na busca pela sua emancipação. E em outro texto, Angélica Soares investiga a relação entre a atividade erótica e a literária, analisando alguns poemas não somente de Gilka Machado, mas também de outras autoras, com uma abordagem voltada para a criação poética.

Nossa pesquisa não segue a linha de gênero, nem a de crítica biográfica ou feminista. Não há nenhum ponto de intersecção com esses discursos, a não ser quando analisamos a linguagem poética, mas quando a fazemos é para buscar o sentido do erotismo. Defendemos a tese de que o erotismo na poesia de Gilka está transcendentalizado e que a realização carnal é imaginária, acontece do ponto de vista da linguagem.

Para tanto, temos como objetivos apresentar a poesia de Gilka Machado como vanguardista; saber que perfis femininos o sujeito poético apresenta; investigar como está configurado o aspecto erótico vivenciado pelo eu poético feminino; interpretar as imagens poéticas, as associações e metáforas que explicam o tipo de erotismo; identificar as formas de

transcendência como constituintes do fazer poético; entender que o erótico e o transcendente são fenômenos que não se separam.

Nosso estudo desenvolveu as seguintes hipóteses: Gilka criou uma poesia que trata sobre a metafísica do amor; o sentimento amoroso vivenciado pelo sujeito poético está sublimado; a experiência erótica encontra-se numa realidade platônica; a transcendência é híbrida e seja qual for sua forma está ligada ao erótico; os sentidos estão sublimados; a natureza é agente do desejo e convoca uma sublimidade. Essas formulações serão vistas no decorrer de nossas análises.

Quanto ao objeto material, selecionamos nosso corpus num único critério – os poemas de temática erótica presentes nos livros, *Cristais Partidos (1915), Estados de Alma (1917), Mulher Nua (1922), Meu Glorioso Pecado (1928) e Sublimação (1938).* A pesquisa é temático-conteudística de natureza qualitativa e nosso método de análise é por meio da interpretação das imagens poéticas para evidenciação e comprovação da tese da metafísica do desejo. Para desenvolver o método de análise e interpretação dos textos, nos apoiamos nos conceitos de Temas e Figuras, utilizados por Fiorin (2001, p. 64). Temas correspondem aos elementos abstratos percebidos pelos sentidos. Eles delimitam os estratos sobre o amor e o desejo, sentimentos presentes na poesia de Gilka Machado. Figuras correspondem aos elementos concretos existentes no mundo natural. Remetem aos termos simbólicos, por exemplo, o amado representado no vento, no aroma e, outras vezes, na árvore. Os elementos temáticos e figurativos se entrelaçam na poesia e criam uma determinada significação que aponta para uma singularidade linguística. Nossa metodologia consistiu em analisar os poemas e em discutir o sentido do erótico. O diálogo entre a poesia e a filosofia serviu como material teórico que possibilitou a construção de um trabalho que lançasse um olhar mais dialógico sobre a obra de Gilka.

Como ponto de partida, buscamos a contribuição dos três diálogos de Platão (1956): O Banquete, Fedro e Fédon, que relatam respectivamente a natureza de Eros, a experiência do amor e da alma, nos dando um conhecimento dialético imprescindível para a elaboração de nosso pensamento. Além de Platão, que está na base de nossos estudos, como uma espécie de constructo estrutural e reflexivo, construímos nosso aporte teórico em quatro pilares: Bataille (2013) e Octávio Paz (1994, 1995,1998, 2012, 2013), para as questões relacionadas ao erótico; Mircea Eliade (2013) e Rudolf Otto (2007), para os aspectos do transcendente. Os capítulos foram concebidos basilarmente por meio desse referencial e também no diálogo com outros teóricos que trabalham nessa linha de análise.

Intitulado *O Erotismo metafísico na poesia de Gilka Machado: símbolos do desejo,* o trabalho está estruturado em três capítulos. O primeiro, *A poesia de Gilka Machado à luz da história e da crítica,* situa a poesia dentro de um contexto sociocultural e histórico. Uma breve contextualização do período em que ela escreveu e publicou suas obras. Este está dividido em três subcapítulos: o primeiro, *Gilka Machado: Tradição e Renovação* mostra a tradição de mudança da poesia. A ruptura estabelece renovação nas formas poéticas e nos temas. A atuação da poesia de Gilka no campo das letras desponta para uma consciência literária e crítica.

O segundo, *Uma poética vanguardista,* trata sobre as duas linhas em que a poesia se inscreve: uma tradicionalista e outra vanguardista. É nesta segunda linha que aparece seu experimentalismo linguístico e temático. A inovação tende a nos apontar uma dinâmica criativa de sua poética que passa pelo cultivo de formas antigas e novas, dificultando o enquadramento de sua poesia em apenas uma estética. O leitor ficará familiarizado com essas linhas características de um estilo que vai além de uma única forma estética. Essa singularidade ganha destaque e nos permite analisar sua poesia com possibilidades de ver outras nuanças. O terceiro subtítulo, *O perfil feminino na poesia de Gilka Machado,* discute o perfil feminino que envolveu os versos numa aura de sedução, repercutindo no imaginário social masculino. O perfil se desdobra em duas imagens, ambas de natureza conflituosa: a mulher fatal e a esposa de Cristo, apontando para uma consciência do eu.

Nos primeiros poemas do seu livro de estreia, *Cristais Partidos,* percebemos logo duas características que colocam a poesia de Gilka Machado dentro de uma estética de mudança: a primeira está na natureza inconformista e no ímpeto de liberdade do eu poético, que revela um ser de abertura, olhando em direção ao infinito. Sendo verificado nos poemas que falam de luar, sol, mar, montanha, céu, árvore, cujas imagens apontam para as alturas. A segunda se direciona ao discurso erótico estruturado em antagonismos, evocando uma visão metafísica do mundo e os anseios de uma realidade renovada. O que vai presidir o eu poético e seu discurso erótico é o Eros.

O segundo capítulo, intitulado *Os pilares da poesia de Gilka Machado,* procura primeiramente entender a natureza mítica de Eros e, em seguida, analisar o tipo de erotismo inserido na poesia. O capítulo está apresentado em três subtítulos: o primeiro, *Formas de Amor na poética de Gilka,* está centrado no sentimento amoroso que o eu poético evoca a todo o momento. Veremos três tipos de amor e suas significações com aspectos diferentes do que até então fora apresentado na época sobre essa temática. Todo o evento erótico parte do sentimento amoroso que está impregnado nos versos, na alma e no corpo do eu que fala.

Nessa perspectiva, analisaremos os poemas tentando mostrar as distintivas marcas do amor. Assim, entenderemos a intensidade com que foram vividos seus diferentes tipos e o modo como sistematizamos neste trabalho.

O segundo subtítulo volta-se para *O poder do Eros*. Nossa análise passará a contemplar esse componente dotado de significação como acontecimento de foro íntimo, embora discutido em muitas áreas, inclusive no campo da filosofia, da religião, da psicologia, da mitologia. Utilizamos o erotismo com feição filosófica e poética não circunscrita aos aspectos meramente topológicos, mas no que essencialmente contribui para uma reflexão sobre o desejo do eu poético. Veremos que configuração erótica sua poesia apresenta por meio de imagens. O ato erótico suscita uma realidade física, no entanto se constrói numa realidade psíquica e poética, como um modo de sentir o amado. Gilka Machado valorizou em sua poesia, sobretudo o desejo, encarnando uma personalidade elevada por meio de um eu poético feminino que dialoga com a vida e a arte.

E o último ponto do segundo capítulo, *No labirinto do sexo,* veremos a atividade sexual numa proposta nova que envolve liberdade do corpo e de fala. O sexo está no princípio da vida humana e vem fortalecendo a capacidade de reflexão em torno de muitas questões existenciais. É uma espécie de planeta onde habitamos e pelo qual nos guiamos. Nele acontecem descobertas, movimentos e conflitos existenciais, sendo, portanto a representação confusa do universo psíquico do homem. Nós ocidentais estamos hoje mais à vontade nesse terreno sexual, mas nem sempre foi assim. Se o século XVII marcou um início de repressão, impossibilitando a circulação do discurso sobre o sexo, pois tinha estigma de coisa imoral, pecaminosa e imunda, a sociedade moderna vive sua vulgarização desenfreada. A poesia de Gilka não traz traços nem do passado nem do momento atual. O que veremos é uma nova significação sexual, colocando o sexo como um lugar de interação, pelo exercício verbal e erótico.

O terceiro capítulo, *Eros transcendentalizado*, concentra uma análise sobre a natureza e a significação da categoria transcendente. Será estudado também em três subcapítulos. No primeiro, mostramos *As Formas do Transcendente*, seguindo mais de um caminho, podendo tomar as vias filosófica, mística, psicológica. Há uma inquieta busca pela transcendência, manifestada em estudiosos antigos e que perdura nos mais recentes por meio de questionamentos, em diferentes contextos de análise, se estendem tanto filosófica quanto teologicamente no mundo civilizacional helênico-cristão. Não nos interessa aqui trazer essas discussões que percorrem universos dialéticos e históricos em áreas de conhecimento tão distintas. O importante para nós é saber como essa categoria atua na poesia de Gilka

Machado, já que surge numa perspectiva híbrida e a poesia nos possibilita transitar por cada uma.

No segundo, *O Lugar dos Sentidos,* faremos uma análise sobre o que movimenta as sensações do eu poético no seu itinerário de desejo, elevação e luminosidade. Por meio dos sentidos, o sujeito poético realiza todo seu potencial amoroso, entregando-se às sensações que o corpo e a alma evocam. Nesse espaço reservado aos sentidos, encontraremos em cada um deles (visão, audição, olfato, paladar e tato) um modo especial de apreender a experiência amorosa, que pode ocorrer com o amado ou com qualquer elemento da natureza. E para expressar o modo, Gilka investe em sua capacidade imaginativa e traz imagens poéticas que exploram demasiadamente o campo das sensações.

O transcendente não está na direção de Deus e melhor entenderemos no último subcapítulo, A *natureza como espelho do sujeito poético,* tantas vezes reproduzida em versos, suscitando uma presença única de envolvimento com os elementos da natureza e da própria poesia. Veremos o processo de transferência da alma para a natureza e a transcendentalização do desejo. A novidade consiste numa convivência harmoniosa do ser com o universo. O eu poético não se restringe a sensações do corpo, envolve-se de energia espiritual, enriquecendo os sentimentos de uma expressão de hierofania. Finalizaremos esse capítulo, vendo o erotismo e o transcendente como categorias que se entremeiam, que se fundem, e que caracterizam o desejo do eu poético feminino, com suas especificidades e anseios.

Para título de esclarecimento, queremos ainda reforçar, que foi indispensável para a construção do primeiro capítulo o percurso pela fortuna crítica da autora, constituída por estudiosos, críticos e historiadores literários, como Andrade Muricy (1973), Péricles Eugênio da Silva Ramos (1965), Agripino Grieco (1947), Antonio Soares Amora (1974), Afrânio Coutinho (1995), Alexei Bueno (1997), Darci Damasceno (1997), Humberto de Campos (1960), José Aderaldo Castelo (2004), Massaud Moisés (2004), Bosi (2001), Nelly Novaes Coelho (2002), e de outros pesquisadores como Nadia Battella Gotlib (1982), Irene Lage de Britto (2009), Fernanda Cardoso Nunes (2007), Fernando Goés (1960), Marcela Roberta Ferraro Ferreira (2002), Angélica Soares (1999), entre outros, com o fim de saber que ideias circulavam e o que estudavam em torno da obra de Gilka. Ajudou-nos as alusões concernentes ao seu estilo, à sensibilidade poética, à temática erótica e a outros pontos de sua poesia, que significativamente contribuíram com a nossa reflexão.

O arcabouço teórico para o segundo e o terceiro capítulos está estruturado em um bloco harmônico, constituído de estudiosos sobre o erótico e o transcendente, como os autores já citados anteriormente e ainda os diálogos com Alberoni (1986), Bachelard (2001),

Baudrillard (2004), Boff (2000), Castello Branco (1984, 1985), Chauí (1991), Filoteo Faros (1998), Fontes (2003), Foucault (1988), Giddens (1993), Maçaneiro (1995), Moser (2001), Paglia (1992), Ragusa (2005), Taylor (1997), Xavier, (2007), Zeferino Rocha (2011), entre outros. Optamos por trabalhar com um constructo teórico que colaborasse com nossa discussão no sentido de dialogar com a perspectiva que adotamos, sendo, portanto, significativas as contribuições.

Nosso trabalho é uma experiência hermenêutica com a palavra (não qualquer palavra), mas a palavra poética ornamentada com seus símbolos e imagens. Durante esse tempo de pesquisa nossas indagações percorreram caminhos e sensações tão distintas quanto inusitadas mediante a categoria que nós elegemos como o fulcro de nossa reflexão: o violento erotismo e a elevada espiritualidade. O leitor vai conhecer aqui outros caminhos que revelam o desejo numa de suas atuações mais belas – a própria palavra. Essa possibilidade, que a poesia nos ofereceu de conhecer a profundidade do sentimento amoroso, acarretou na descoberta do desejo criado pela força de Eros revigorado de espiritualidade. O eu poético feminino apresenta um modo de experimentar o desejo que o impulsiona aos momentos da mais intensa celebração da vida – a experiência do amor.

A poesia de Gilka Machado guarda peculiaridades estilísticas e temáticas promovedoras de uma nova estética e que deveria ocupar lugar de maior destaque no cenário literário brasileiro. Esperamos que o exercício com a palavra poética possa provocar sensações e desejos para novos e diferentes mergulhos na poesia. Esta pesquisa possa contribuir com a literatura naquilo que é fundamental para nossas vidas: a capacidade de reflexão, o desejo de sonhar, a possibilidade do diálogo e a sensibilidade para vivenciar outros modos de vida.

# I CAPÍTULO:

# A POESIA DE GILKA MACHADO À LUZ DA HISTÓRIA E DA CRÍTICA

*O corpo e o espírito, esta presença invencivelmente atual e esta ausência criadora que disputam o ser, e que é preciso enfim compor; este finito e este infinito que trazemos em nós mesmos, cada qual segundo sua natureza...*

*(Paul Valery)*

## 1.1 Gilka Machado: tradição e renovação

A sociedade em que nasceu e viveu Gilka Machado foi caracterizada por vários acontecimentos que, de alguma forma, trouxeram impactos para sua produção literária. Aquele momento inicial do século XX era de reformas e de movimentos políticos, sociais e literários, situação típica de um período que tentava construir uma identidade nacional mesmo que fosse repleta de contradições. De um lado, viam-se as relações de dependência com a Europa e, consequentemente, a valorização da cultura estrangeira; do outro lado, o olhar para a cultura local. Até que ponto isso foi salutar e quais as consequências dessa influência é algo discutido até hoje. Na verdade, uma situação comum diante da busca por definição e por uma fisionomia que marcasse efetivamente a face do novo país.

Esse era um pouco o cenário histórico da época e não pode passar despercebido em nosso trabalho, pois a temática tratada na poesia de Gilka Machado incomodou a melindrosa sociedade patriarcalista do século XX; e isso se deu devido aos versos eróticos que ela escreveu, causando alvoroço e desconforto a algumas inteligências moralistas. Dessa forma, talvez careçamos fazer, ao menos, algumas alusões, mesmo que rapidamente, a acontecimentos que julgamos necessários para o desenvolvimento deste capítulo. O país vivia uma inquietante ebulição diante do novo, que impingia uma renovação de coisas, mas também se tentava manter com dificuldades a tradição de outras, tanto a nível histórico quanto literário. Usamos tradição no sentido que lhe foi dado por Octavio Paz, (2013, p. 15), como ações transmitidas de um momento para outro, “transmissão de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias e estilos de uma geração para outra; portanto, qualquer interrupção nessa transmissão equivale a quebrar a tradição”.

No campo literário essa tradição se manteve até certo ponto. Mas logo se destacou a ruptura ou talvez melhor dizer com Octavio Paz (2013), “uma tradição da ruptura”, “uma tradição moderna”. Por mais que suscite contradição houve interferência na tradição imperante, dando lugar a outra. Foi sob o influxo desses e de outros acontecimentos, num contexto de mobilidade artística e de mudanças, sobretudo, na vida de mulheres que expressavam seu talento na cultura, nas artes e nas letras, que Gilka da Costa de Melo Machado nasceu, no Rio de Janeiro, em 12 de março de 1893.

O que fez ela? Ela escreveu uma poesia do desejo, inaugurando uma poética que prima pela singularidade manifestada nos recursos estilísticos literários, no uso de imagens e na abordagem dos temas. O destaque maior está na temática, cuja expressão se notabiliza pela

valorização dos anseios mais íntimos do sujeito poético. A novidade consiste na forma de caracterização do desejo, rompendo com aquilo que já estava instalado e ao mesmo tempo oferecendo combinações novas num estilo surpreendente. O que ela diz, ganha o aspecto da novidade, porque mudou o perfil do *eu*. Nasce um *eu* dono de sua fala, de seu corpo, de seu desejo. Gilka absorve o espírito de modernidade ao romper com a tradição e ao afirmar algo diferente. Sua singularidade está em se opor às ideias tradicionais e nos propor uma novidade, que suscita renovação das formas poéticas e temáticas.

Já havia, no tempo de Gilka, um grupo de mulheres que escrevia e era elogiado por seus trabalhos, como Beatriz Brandão (1779-1868), Ana Barbosa de Lossio Seibliltz (1830-1877), e outras mulheres que se notabilizaram por trazer em sua obra reflexões sobre o espaço e a atuação da mulher na sociedade brasileira, como Narcisa Amália de Campos (1852-1924) e Julia Lopes de Almeida (1862-1934), destaques no Rio de Janeiro e testemunhas de seu tempo, para citar apenas algumas, mas não estão envolvidas num espírito de renovação. Gilka Machado foi mais uma a fazer parte do diversificado mosaico cultural brasileiro do século XX, causando mudanças estéticas e interrompendo a tradição. Em torno desse século aparece uma galeria de poetas cuja produção integrou uma tradição de mudança.

A escrita de Gilka Machado é proposta de renovação literária. Ao falar do desejo pela ótica feminina, ela causou uma ruptura na estrutura social da época, ruptura com a tradição e também com o sistema literário. Quando lemos seus poemas, logo vem à tona a ruptura, a quebra da ordem, ao mesmo tempo, a mudança e a renovação nas formas poéticas e nos temas, numa abordagem ousada, pela qual privilegia os sonhos, os desejos, os sentidos e as sensações. É a presença de um olhar diferente, que evoca um estado de alma e valoriza os expedientes interiores como o ponto de partida para o que nós vamos chamar de vivência erótica transcendental.

Gilka Machado cultivou a estética da negação, instaurando o princípio da revolução que está em não querer repetir o passado. A tradição que se inicia tem como princípio a mudança e a presença do novo, “que nos seduz não por ser novo, mas por ser diferente”, para dizer com Octavio Paz (2013, p. 17). Ela soube ser diferente e nisso constitui a novidade de sua poética. Conhece a tradição e até caminha por ela, mas inova nos perfis comportamentais. Em sua poesia há um celeiro de mudanças, que faz da poeta transgressora do cânone da civilização cristã-burguesa. Ela intensificou a estética da mudança inaugurando uma estética do desejo, com isso assumiu uma nova consciência. Essa proposta dialoga com o sentido que Octavio Paz (2013) desenvolveu, o novo como diferente, o estranho, a negação, a ruptura.

A poeta carioca pertencia a uma família de tradição artística, na qual fulguraram gênios como o poeta repentista baiano Francisco Moniz Barreto, seu bisavô; o violonista português Francisco Pereira da Costa, seu avô materno, considerado o maior de sua época, na Europa e no Brasil, conseguindo arrancar aplausos da plateia pela genialidade de seu trabalho; a cantora Cândida, sua avó, filha do repentista; o poeta Hortêncio da Gama Souza Mello, seu pai, e Thereza Cristina Moniz da Costa, sua mãe e atriz dramática no palco e no rádio, assim como suas tias também atrizes. Não foi surpresa seu talento para poesia, que se manifestou ainda menina, nas atividades escolares, aos treze anos, quando ganhou um prêmio de primeiro, segundo e terceiro lugares no concurso do jornal a *Imprensa*, dirigido por José do Patrocínio Filho, "ela ganhou todos os três prêmios: um com o seu nome e com o poema *Falando à Lua*, e os outros dois com *Rosa e Sândalo*, sob o pseudônimo", afirma Eros Volusia Machado na apresentação do livro "Poesias Completas" de Gilka Machado. Esses prêmios seriam um prenúncio da grande poeta que mais tarde se tornaria e que surpreendentemente manifestaria os perfis femininos de sua poesia.

Outro acontecimento na vida de Gilka foi seu casamento com o poeta simbolista, jornalista e crítico de arte, Rodolfo de Melo Machado, em 1910, conhecido pelo meio artístico e cultural da época. Ele atuou em periódicos do Rio de Janeiro, como *Mundo Brasileiro, A Cidade, Brasil Centenário, Jornal do Comércio*. Dessa união, o casal teve dois filhos: Hélios, um rapaz que morreu jovem e Eros Volusia, célebre bailarina e pesquisadora das danças nativas brasileiras, cuja trajetória foi acompanhada por Gilka Machado. Seu esposo faleceu em 1923. Mais tarde a viúva reuniria as poesias do esposo em um livro, chamado *Divino Inferno*, publicado em 1924, o qual prefaciou, expressando dor e ausência.

Nem a tradição artística e nem seu casamento com o poeta simbolista lhe impediram de ter experiência com o novo e com o diferente na vida e na arte. Depois da morte do esposo, ela experimentou os desafios em vários segmentos, entre eles o de dividir seu tempo entre uma casa de pensão, situada à Rua São José, centro do Rio de Janeiro e a poesia. Gilka não deixou os afazeres domésticos para ser poeta, como fez a catarinense Júlia da Costa (1844-1911) de poesia notadamente romântica. Na verdade, Gilka conciliou os dois afazeres como muitas artistas fizeram e fazem até hoje. Enquanto cozinhava, tecia versos. Esses acontecimentos do seu cotidiano se refletem nos comportamentos dos perfis femininos. Em entrevista à escritora Nádia Battella Gotlib e à jornalista Ilma Ribeiro, em 1978, publicada nos Anais do 5º Seminário Nacional Mulher e Literatura (1995, p. 29), Gilka afirmou: "a minha vida foi passada na cozinha. Os meus bons versos foram escritos na beira do fogão. Eu tive uma pensão para não morrer de fome". Sua casa de pensão abrigou importantes poetas como

Tasso da Silveira, Andrade Muricy, e outros intelectuais. Era comum na época a existência de cafés, salões e outros espaços como ponto de encontro, de debates e de boa conversa entre artistas e intelectuais, como foi o famoso salão literário de Madame de Stäel, romancista e ensaísta francesa, que reunia os grandes nomes da cultura e da política parisiense, no século XIX.

Esses acontecimentos, direta ou indiretamente, desenvolvem na poeta uma independência na forma de pensar e viver. Escrever versos eróticos no início do século XX, numa sociedade fortemente alimentada pelo patriarcado, com seus jugos e determinações, não seria uma atividade fácil. Era desafio, rompimento, novidade, inserção ideológica da liberdade e da mudança. Gilka não inventou o erotismo, mas inovou o verso erótico quanto ao modo de apresentar tal temática. Ela foi diferente, causou impacto, rompeu com a tradição de que mulher não poderia escrever sobre temas sensuais. E propôs uma escrita renovada, em que a palavra ganha um novo status. Sua singularidade, como dissemos, inicialmente, se baseia na ruptura com o passado e com o presente, ao inserir em sua poética um tema com significação ampla.

Gilka Machado teve uma vida modesta, mas intensa. Foi precursora da poesia erótica e da liberdade literária entre as mulheres. Conjecturas sobre sua personalidade nos levam para a mulher de temperamento forte e espírito destemido, que agrupou em torno de si outras qualidades como determinação e altivez. Sua vida foi de luta para se afirmar como poeta e para se manter íntegra diante das acusações maldosas, que repugnavam seu comportamento, não de mulher devassa como alguns supunham, mas de um sujeito consciente que quer ser percebida nos gestos e atitudes, na letra e na voz, como dizem os versos (1991, p. 115)[1]: “eu quisera viver / sem a forma possuir de humano ser, / viver como os passarinhos, / uma existência toda de carinhos / de delícias sem par... [...] Eu quisera viver a voar, a voar / até sentir as asas molentadas, / voar ao cair do sol e ao vir das alvoradas.”. Estes versos fazem parte do poema *Aspiração,* no livro, *Estados de Alma*, nele há a revelação de um eu que busca livrar-se das amarras sociais. Mas talvez haja mais do que isto: uma consciência poética quando assinala que queria cantar como as aves, em vez de fazer versos e ser interpretados perfidamente. Essa associação às aves remete à imagem do voo, ao caminho da imaginação criadora, passando por uma instância de liberdade própria da condição do espírito que aspira à transcendência.

---

[1] Todas as citações dos poemas de Gilka Machado foram extraídas do livro *Poesias Completas* / Gilka Machado. Nova edição. Rio de Janeiro: Léo Chistiano Editorial: FUNARJ, 1991. Faz-se necessário a partir de agora citar apenas a página.

Ao conviver com comportamentos e modelos que não lhe agradavam, Gilka fundou outros favoráveis ao seu ideário de liberdade. Assumiu uma nova morada e nela decidiu habitar. Construiu seu próprio mundo, a casa da escrita, desenvolvendo sua inspiração e sensibilidade em versos de extremada sensualidade. Tais atitudes segundo Nelly Novais Coelho (2002, p. 228) "chocou a sociedade do tempo com o seu ousado desvendar de paixões ou sensações proibidas à mulher". Surgiu como poeta no cenário literário brasileiro por volta de 1910, mas somente publicou sua primeira obra *Cristais Partidos*, em 1915, aos vinte e dois anos, influenciada por alguns poetas, sobretudo, Hermes Fontes. Sua aparição nas letras ocorreu num período emblemático, de efervescência cultural e intelectual no Rio de Janeiro, anos da *Belle Époque* brasileira, que iniciara com a Proclamação da República, em 1889, e se estendeu ao Modernismo, em 1922. Segundo Andrade Muricy (1973, p. 1039) esse livro foi de grande sucesso,

> interessou ao Brasil aquela menina de forte temperamento e possante vôo lírico. Esses dois elementos do seu estro, nunca os verdadeiros artistas e a crítica superior puderam dissociá-los na apreciação duma obra a um só tempo violentamente sensual e arrebatada de espiritualidade transcendente.

A poesia de Gilka trouxe à tona discussões que estavam nos porões da alma em obediência ao ideário cristão-burguês-liberal, como por exemplo, o lugar de fala da mulher. Ela se envolveu, em algum momento de sua vida, na luta pelos direitos e ideais femininos, ao lado de Bertha Lutz (1894- 1976), figura mor do feminismo e do direito à educação no Brasil do século XX. Ajudou ainda a solidificar as bases do feminismo no Brasil, se escrevendo nos versos e anunciando: "quero me ver no verso, intimamente, / em sensações de gozo ou de pesar, / pois, ocultar aquilo que se sente, / é o próprio sentimento condenar" (p.111).

Esta foi sua voz que se direcionou para a participação em movimentos sociais ao lado de outras mulheres, em prol do direito de votar e de ser votada. E como esse gesto nos faz pensar na autenticidade de seus sentimentos e na expressão de sua poesia como espaço não de reprodução do discurso dominante, pois, na verdade, não seria seu interesse. Mas vendo sua poesia como revolucionária capaz de criar outro mundo, pondo em convivência outros diálogos vinculados ao desejo e à libertação interior. Ao fazer parte do grupo de Leolinda Daltro (1868- 1935), precursora do movimento feminista no Brasil, fundadora em dezembro de 1910, do Partido Republicano Feminino, para que o sufrágio fosse discutido no Congresso, Gilka exerceu a função de segunda secretária. Viu a poesia como um farol de luz, disse: "sonhei em ser útil à humanidade. Não consegui mas fiz versos. Estou convicta de que

a poesia é tão indispensável à existência como a água, o ar, a luz, a crença, o pão e o amor" (1978, p. X). Em muitos versos, emerge um conteúdo político e social, em forma de valoração das conquistas e no embate travado com o próprio pensamento, contudo não é seu grande enfoque. Dedicou-se ao universo feminino como outras escritoras, como foi o caso de Zila Mamede, mas Gilka se destacou na inovação dos temas provocativos e sensuais, sendo, portanto, pioneira na escrita do desejo e do corpo.

Mal começara na Europa e nos Estados Unidos a revolução feminina e Gilka Machado já prometia uma verdadeira revolução no campo da poesia. Segundo Nelly Novaes Coelho (2002, p. 228), ela desafiou os preconceitos,

> ousa expressar, em poesia, a paixão dos sentidos, a volúpia do amor carnal e o dramático choque entre o corpo e a alma. Choque provocado pelo Cristianismo, ao lançar o anátema ao prazer sexual, a fruição da carne (tal como foi decidido pelo Concílio de Trento no século XVI e perdurou na tradição cristã, até o século passado, quando tem início a grande revolução feminista, ainda em curso).

A volúpia do corpo e da alma era uma proposta arrojada, uma confissão poética sensual, que foi vertiginosamente propagada em toda sua produção literária, como um fio condutor de sua criatividade. Primeiramente em *A Revelação dos Perfumes*, tema da conferência literária, proferido por Gilka Machado, em 12 de outubro de 1914, na Associação dos Empregados no Comércio do Rio de Janeiro e posteriormente publicada em 1916, anunciava sua sensibilidade olfativa e forte carga erótica. A elevação aos perfumes demonstra seu apurado gosto olfativo presente na natureza, nos objetos, nas pessoas, nos ambientes. A poeta disserta sobre a genealogia do perfume, dizendo: "nasceu, por certo, de um suspiro da terra, foi a sua primeira demonstração de vida ao vir à luz, a sua primeira exhalação ao despertar do somno do nada". (1916, p. 08). Tudo exala cheiro, cada situação se encarrega de produzir um tipo de perfume, que varia de acordo com o estado patológico ou físico de cada um, assegura Gilka Machado. Alguns poemas como *Perfume*, *Sândalo*, *Incenso*, *Odor dos Manacás*, *Sensual*, *Insone*, no livro *Cristais Partidos*, revelam a intensidade do olfato, uma explosão de odores a percorrer seu imaginário.

> Nos versos, nota-se-lhe o predomínio das sensações olfativas, tão acentuadas nela quanto em Zola, o Zola cujo nariz fendido de cão de caça chegou a sentir a famosa sinfonia de cheiros de queijos. Num tempo em que o êxito literário provém de coisas à margem da literatura ou mesmo contra a literatura, nesta época de talentos ocasionais, glórias de um mês ou de uma semana, alegra-nos que haja parecido no Brasil a sra. Gilka Machado. (GRIECO, 1947, p. 94).

A forma como exercitava seu sentido olfativo e conseguia expor tantas sensações em versos, demonstra seu apurado gosto pelos perfumes. Na conferência apresentou conhecimento amplo e profundo sobre os aromas advindos do corpo e também da alma. Esse assunto já foi tema cantado por outros poetas, como Charles Baudelaire, Alberto de oliveira, mas Gilka Machado vai além, analisa perspicazmente os tipos de perfume diante das mais variadas circunstâncias. Perscruta profundamente sua natureza e afirma que somente os sonhadores e amantes conseguem penetrar nesse universo misterioso e se deixam levar pela embriaguez aromática. Para Nadia Battella Gotlib (1995), os perfumes funcionam na poesia de Gilka como combustíveis do desejo.

Sendo ou não combustível do desejo e/ou da poesia, os perfumes ocuparam as páginas de seus outros livros e se integraram às cores, à luz, ao vento, formando um fenômeno sinestésico que compõe a estrutura criativa da poética de Gilka. Depois da primeira publicação, surgiu a segunda, *Estados de alma*, em 1917. Em seguida, *Poesias, 1915/1917*. *Mulher Nua*, em 1922; *O Grande Amor* e *Meu Glorioso Pecado*, em 1928; *Amores que Mentiram e que Passaram*, também em 1928; *Carne e Alma*, 1931; em 1932 a Antologia *Sonetos y Poemas*, publicada em Cochabamba, Bolívia; *Sublimação*, 1938; *Meu Rosto*, 1947; em 1968, *Velha Poesia.* Em 1978 a coletânea *Gilka Machado – Poesias Completas*.

A poeta afirmou em entrevista que foi com esforço que publicou sua obra, os recursos eram parcos e "quem tinha dinheiro, editava. Eu editei fiado. Conforme fui vendendo o livro, ia pagando. Se (isso) me fez mal pelo resto da vida, naquele tempo foi (a) causa de o meu livro ser esgotado. Todo mundo queria conhecer o livro imoral" (MACHADO, In: Gotlib, 1995, p. 29). Todas as dificuldades e imposições geradas pela sociedade de seu tempo não foram suficientes para obnubilar a criatividade literária de Gilka Machado, sendo eleita a maior poetisa do Brasil, concurso realizado pela revista *O Malho*, do Rio de Janeiro, em 1933; recebeu em 1979, o prêmio Machado de Assis, pela Academia Brasileira de Letras e uma homenagem da Assembleia Legislativa à mulher brasileira.

A poesia erótica e seu estilo transgressor não passaram distraidamente pela crítica. Andrade Muricy (1973, p, 1039), por exemplo, afirma que "viu-se de súbito marcada pela extrema ousadia de sua lira amorosa, pelo seu estro invulgar no qual cantava a libertação dos sentidos e dos instintos". Foi inevitável o impacto sobre a recepção de sua obra, "um crítico famoso escrevia que aqueles poemas deveriam ter sido laborados por uma matrona imoral", destaca Gilka (1978, p. X). Logo no primeiro livro, *Cristais Partidos*, percebemos o teor de seus versos, exaltando a liberdade dos sentidos, a primazia do desejo, pela voz poética de um eu feminino, como mostram os versos: "tudo quanto é macio os meus ímpetos doma, / e

flexuosa me torna e me torna felina" (p. 151). Parte da sociedade do século XX entrou em choque, mesmo vivendo em contato com ideias reformistas e mudanças de toda ordem. O estado de consciência de algumas mulheres nem sempre se abria para ideias novas. E o que Gilka fez, não necessariamente com esse fim, foi expressar o desejo sentido pelo sujeito poético feminino. Agripino Grieco (1947, p. 93) dá notícias de algumas hostilidades:

> Objetarão haver em seus poemas uma inversão de papeis, apressando-se ela em dizer aos homens, como poetisa, certas coisas que devia esperar que eles lhe dissessem primeiro. Mas isso é apenas nos domínios da arte e, em sua vida modesta e altiva, nunca ninguém a viu tomar a atitude de certas madamas desabusadas – misto de sabichonas de Molière e de "bas-bleus" de 1830 – que pretendem adotar as maneiras masculinas, virando alunos de saias, usando gravata e monóculo, fumando pelos botequins [...] Grande artista, a sra. Gilka Machado, com sua voz deliciosa de contralto! É bem a láctea puberdade de uma Luíza Labé.

Gilka não precisou na arte e na vida se travestir de homem como fez a poeta francesa Luiza Labé, para participar de combates e torneios. No entanto, adotou um pequeno disfarce no uso de pseudônimos para participar de concursos, que não deixa de ser um jeito de se travestir, uma estratégia ao gosto e à necessidade da época. Talvez não tenha sido com o intuito de se esconder, mas quisesse expor naquele momento o que sua criatividade seria capaz. Pouco a pouco o exercício com a palavra foi ganhando um estilo definido, com versos bem elaborados, linguagem poética, sensorial e sinestésica. Em cada poema revela os anseios do eu feminino, lapidado por suas próprias mãos, despertado de seu sono secular, não pelo beijo de um príncipe, mas pela sua própria vontade. Há um novo perfil feminino, que conseguiu sair do casulo, pintou-se com cores vibrantes e gravou as sensações em verso: "a cor é sempre comunicativa, / amortece, reaviva, / tal a sua expressão emocional", escreve Gilka Machado (p. 141). Mais à frente falaremos sobre os perfis femininos de sua poesia.

Ao longo de seus poemas, visualizamos um modo de existir por meio do amor. A experiência poética é uma confissão do estado do ser amoroso, "o que anseio é só meu, só no meu ser existe" (p. 254). O ato mediante o qual o eu poético se mostra é a poesia e esta revela a experiência amorosa numa linguagem que somente ela consegue dar conta dos anseios. A palavra poética faz uma tradução dos sentimentos eróticos de um eu que valoriza os sentidos e as sensações. Gilka reestabelece essa temática e goza esse primado de ter dado a condição de poesia.

A inovação consiste não no fato de ter escrito esta ou aquela temática, mas como fez para engrandecê-la na poesia. E o que observamos, vem da construção do eu poético, que se olha, que pensa sua existência na dimensão da liberdade, não cultivando aprisionamentos.

Saiu do “ergástulo do lar”, partiu o cristal e com outras formas encontrou o cristal do sonho, diz: “antes pedra ser, inseto, verme, ou planta, / do que existir trazendo a forma de mulher” (p. 26). Não cultivou a imagem de mulher passiva, sem anseios, sem cor, *sem manhãs azuis*, mas uma que pudesse viver de sonhos e de imaginação.

Vejamos aqui alguns versos do poema *Ânsia de Azul*, pertencente ao livro *Cristais Partidos*, como a poeta constrói a ideia de liberdade.

> Aves!
> Quem me dera ter asas,
> para cima pairar das coisas rasas,
> das podridões terrenas,
> e sair, como vós, ruflando no ar as penas,
> e saciar-me de espaço, e saciar-me de luz,
> nestas manhãs tão suaves,
> nestas manhãs azuis, liricamente azuis!... (p. 26)

A presença da palavra *aves*, no primeiro verso, representa o ímpeto quase incontido e talvez natural que o ‘eu’ tem de se movimentar. A imagem das aves e das manhãs azuis simboliza o movimento da vida. A partir mesmo desses versos, podemos traçar três ações que constroem o panorama de sua poesia: a primeira foi se afastar da norma estabelecida, anunciando e denunciando o sistema de subserviência ao qual esteve ligada a mulher, tomando como exemplo dessa ação a imagem das aves; a segunda foi inserir a temática erótica transcendente, recriando-a por meio do exercício com a palavra poética, na imagem do voo; e a terceira foi revelar outra estrutura do desejo, evocando os sentidos e a linguagem, verificada na imagem do céu. Podemos resumir estas ações em dois pontos: poética e renovação. Gilka Machado criou uma poesia das sensações e desnudou a linguagem, “tal como a Salomé da lenda, / na forma nua / que se ostenta e estua, / - sacerdotisa audaz” (p. 202).

O enfoque central de sua poesia é o desejo, algo que já singulariza os temas a serem abordados. Uma poesia que expressa o corpo e a alma, que erotiza o mundo e a vida sob o olhar de um eu poético feminino. Com os livros *Mulher Nua (1922) e Meu Glorioso Pecado (1928),* Gilka Machado desafiou as estruturas de uma poesia bem comportada, dizendo: “traço estas letras serpentinamente, / as suas curvas te descreverão / as indolências que meu corpo sente” (p. 216). Escreveu com ardor e o pecado foi glorioso, não teve punição, tornou-se poesia. Agripino Grieco (1947, p. 94) lembra que “com pequena biblioteca e sem reminiscências clássicas a atravancarem-lhe o cérebro, escreve com uma espontaneidade meio inconsciente. Doces carícias e unhas lacerantes de felino...”.

Gilka Machado escreveu sob o comando de Eros. Lançou uma nova poética, percorrendo caminhos diferentes e inaugurando um estilo. E justamente nesses caminhos, ela apreendeu outros modos de vida e os traduziu em versos, seguindo seus próprios anseios. Pouco importava se estava sendo aceita ou não pela crítica. Usou a palavra poética para expressar seu canto de amor e desejo, pela ótica feminina. Seu espírito destemido é a conjunção entre seu caráter e as circunstâncias sociais. Agripino Grieco (1947, p. 93), afirma que na década de 1930, Gilka não tinha medo do amor e nem de exprimir palavras de amor, que não temia os preconceitos e nem o puritanismo de alguns estetas, "fez-se a bacante dos trópicos e jamais o sol, a floresta, o oceano conheceram uma sacerdotisa sem dogmas e sem ritos que os celebrasse com tal fervor, e por vezes com tamanho furor...". Todavia o preço que Gilka pagou pela sua lírica impactante foi altíssimo, o preço do silêncio ao qual ficou sua obra, durante muito tempo.

A poeta faleceu no dia 11 de dezembro de 1980, aos 87 anos de idade, na mesma cidade em que nasceu e onde morava com sua filha Eros Volúsia. Deixou-nos uma obra importante e nela podemos encontrar seu desejo de imortalidade, "arte é ânsia de conter o infinito numa expressão" (p. 18). Conviveu com diferentes pessoas, tanto no cenário artístico quanto na vida comum, ganhou prêmios, viajou pelo Brasil, conhecendo o interior do país, ao lado de sua filha. Também foi à Argentina, em 1933, para receber homenagens. Em 1941, visitou os Estados Unidos, permanecendo lá alguns meses. Esteve na Europa em 1948, por longo tempo. Em 1977, seu nome foi cogitado para Academia Brasileira de Letras, tendo à frente desse movimento o escritor baiano Jorge Amado, que lhe escreveu uma carta falando da meritória obra, "creio que entre as escritoras brasileiras, nenhuma merece tanto quanto a cara amiga, pertencer aos quadros da Academia, devido à importância de sua obra poética, uma das mais belas em língua portuguesa" (In Machado: 1991 p. 08). Poderia ter sido a primeira mulher a fazer parte da academia, mas Gilka agradeceu aos amigos e recusou o convite.

Foi uma mulher que tentou se organizar na vida e na literatura, com auxílio de poucas pessoas. Em seu primeiro livro, dedicou alguns poemas a Olavo Bilac, com quem tinha certa afinidade, mesmo assim, rejeitou o prefácio do poeta, justificando a vontade de ingressar na carreira literária sozinha, sem proteção de nenhum homem. Assim segue sua trajetória ora caindo ora se erguendo, mas com um forte pensamento libertário, de promoção humana, de definição de uma nova identidade feminina. Gilka Machado não cabia dentro de nenhum molde, sua alma era grande, livre, não tinha pouso, vivia de sonhos e de luz. O soneto

*Manhã de Bonança,* em *Estados de Alma (1917),* expressa seu espírito de liberdade e de imaginação criativa:

> A luz os mares e florestas doura;
> abro à luz, as janelas, par em par,
> e, qual se acaso outro Pactolo fora,
> o dia de ouro inunda nosso lar.
>
> Como eu sou rica! A luz me é portadora
> de um tesouro trazido em ondas de ar...
> Nesta manhã completamente loura,
> tenho a alma de alegria a chocalhar!
>
> Sinto-me leve como um serafim,
> e, nesta fragilíssima leveza,
> acho a casa pequena para mim...
>
> E saio, e a alma me invade um tal fervor,
> que eu quisera estreitar a Natureza
> num forte abraço de entusiasmo e amor. (p. 119).

O soneto entoa um hino angelical para a manhã reluzente, mostrando desde o título a calmaria daquele dia. Parece ter vivido tempestades que passaram. Agora, vive a alegria. Há uma analogia entre a natureza e a alma, banhadas pela luz, e essa imagem perpassa no soneto o anseio irrefreável de liberdade. Neste afã de traduzir a vida inundada de alegria, nada mais imagístico do que o dia de ouro, provocado pela luz que doura os mares e florestas, referência mítica a Pactolo, rio de auríferas areias. É uma luminosidade que reflete no eu e explicita sua natureza determinada, sensível e produtiva, como se realmente fosse "portadora de um tesouro trazido em ondas de ar". As duas últimas estrofes apresentam uma expressão poética muito forte, revelada na associação ao serafim, o espírito celeste e angelical, que provoca leveza e sentimento de fervor. Também no abraço entre a alma e a natureza, que traz a presença de uma sacralidade. Há uma afinidade com os elementos da natureza que faz se sentir livre. Sobre esse ponto, iremos analisar no terceiro capítulo desse trabalho.

Para Grieco (1947, p. 94), Gilka "provocou uma irrigação de seiva em nosso lirismo. É uma condessa de Noailles muito menos letrada, quase instintiva, a estimular aqui uma forte irrupção de vida. Sabe ler nas águas e nas árvores". Ao escrever o desejo, Gilka retirou a marca de lirismo comedido que patenteava a escrita feminina da época e lhe atribuiu um lirismo sensual e intempestivo ao expressar os ímpetos orgásticos, por vontade de mostrá-los, de escrevê-los, "dizer dos meus instintos, / sejam eles, embora, maus ou bons" (p. 111). Em depoimento a Gotlib (1995, p. 29) relatou: "eu estou nos meus versos. Não existe nada que não esteja nos meus versos. Toda minha tristeza, todas as minhas maluquices estão nos meus

versos. Eu não me importo se acham meus versos bons ou maus. Tudo que eu sou está nos meus versos". A face verdadeira que nos interessa é a face da poesia.

Gilka tomou o caminho dos questionamentos e da reflexão. Mas antes ela fez as escolhas: pelos amores ou pela solidão, pela independência ou pelas paixões. E vimos que sua escolha foi pela poesia, seu grande amor. E por meio dela podemos apreender a relação que se estabelece entre o interior que abre aos sentidos e os sentidos que se abrem ao mundo exterior. Ela escreveu aquilo que sua fantasia, sua inspiração ou seu capricho lhe ditavam. Uma forma de sobrevivência, de estar no mundo e/ou de alguma forma garantir sua independência e, especialmente, sua existência.

Na sua escrita também podemos encontrar motivação dos problemas sociais, de lutas das mulheres pelos direitos e emancipação, registro de momentos de conquista. Todavia há muito mais do que a historicidade de apelos sociais femininos, há uma poética que exercita criativamente uma poesia sensual e reveladora do desejo. Ela viveu as agruras de seu tempo – uma sociedade mantida pelo pensamento e pela cultura patriarcalista – ascendia quem trilhasse e aceitasse a ideologia dominante. Contudo foi atrevida menos por sua natureza feminina, mais pelas circunstancias de sua época que não permitiam à mulher escrever livremente. Ela estaria na lista negra dos escritos obscenos e se tivesse vivido durante a inquisição medieval teria sido jogada na fogueira. Mas ela não teria ido sozinha. Na verdade, no período do Brasil colônia, dezenas de mulheres foram perseguidas e condenadas por diferentes razões pelo Santo Ofício, que teria visitado o Brasil pela primeira vez, em nove de junho de 1591, na Bahia, de acordo com Schumaher (2003, p. 17).

Com o decorrer das leituras, compreendemos que entre Gilka Machado e seu mundo havia um terrível abismo, não só ideológico como cultural, que reunimos em dois pontos. O primeiro se originou na condição de mulher. O fato de uma mulher – casada, depois viúva – se dedicar com tanto afinco à poesia erótica, escandalizou e ao mesmo tempo maravilhou seus contemporâneos. Em outra entrevista a Nádia Gotlib (1995, p. 29), ela desabafa: "as mulheres reagiam desse jeito porque pensavam que eu ia comer todos os homens. E os homens tinham curiosidade de saber como eu era na intimidade". Ao dizer o que sentia em versos, provocou a intolerância dos homens e a insegurança das mulheres. A poesia erótica era transgressão que o sexo feminino não devia incorrer.

O segundo ponto refletiu na ruptura de uma tradição e na reconstrução de uma cultura que passaria a valorizar uma nova maneira de sentir e viver. Os comportamentos seriam outros. A ruptura foi o começo dessa nova tradição fundadora de uma poesia que demonstra uma eroticidade nos sentidos e ao mesmo tempo para além deles. É uma nova

maneira de pensar que instaura uma revolução, uma resistência de não querer a repressão e de não estabelecer limites. A tradição que se inicia concebe um culto ao diferente, enfatizando uma temática que radicaliza com os comportamentos sociais da época. Portanto, foi proposta de inovação, que surpreendeu o panteão literário do século XX, em muitos aspectos, e que nos faz enxergar na poética de Gilka Machado um vanguardismo que intensifica a estética da mudança.

## 1.2. Uma poética vanguardista

A poesia de Gilka Machado entra no cenário da literatura brasileira em 1915, com a publicação do livro de poemas *Cristais Partidos*. Período de circulação de várias estéticas até o início dos anos 20, sendo denominado por Tasso da Silveira como fase do sincretismo. Já floresciam também por essa época os primeiros balbucios do Modernismo. Foi nesse contexto de muita ebulição literária, de reações e revelações surpreendentes no campo da arte, que surgiu a poesia de Gilka Machado, engendrando um estilo que primava, sobretudo, pela renovação temática.

Classificamos fundamentalmente sua obra em duas linhas: do passado – tradicionalista – que pode ser verificada nas repetições de formas poéticas tradicionais, em alguns poemas de seu livro de estreia, *Cristais Partidos (1915)*, com notas parnasianas e simbolistas. E a linha inovadora – vanguardista – com o uso do verso livre, temáticas novas e ousadas, experimentalismo linguístico. Quanto à linha tradicionalista, o soneto *No tórculo da forma* que abre o livro, por exemplo, faz uma invocação à Musa, algo próprio de quem almeja a perfeição, o rebuscamento dos vocábulos nas "estrofes de ouro", no uso de rimas ricas e de alexandrinos, "Ó Musa, vamos polir, em faina singular: / os versos que compões, os versos que componho / virão estrofes de ouro após emoldurar" (p. 19), bem ao gosto dos parnasianos. Isso mostra uma ligação com essa estética literária e ainda mesmo certa proximidade a qual se verifica no uso de dedicatórias, em alguns poemas, a poetas como, Francisca Júlia da Silva (1871-1920), Olavo Bilac (1865-1918), Alberto de Oliveira (1857-1937), entre outros de estirpe parnasiana.

Outros vestígios dessa estética quanto ao aspecto formal, podemos encontrar ainda em *Cristais Partidos (1915)*, no uso aqui e ali de palavras ou expressões que marcam esse campo estilístico e semântico. O soneto *O sino* descreve sobre os sons que esse objeto produz. De cada badalada emanam sons de louvação, oração, pesar, prazer, festivo ou fúnebre, dizem

os versos: “ele plange oscilando, ele oscilando plange, / turíbulo de bronze o ar de sons impregnando” (p. 51). A valorização desse objeto nos faz lembrar os sonetos *Vaso Chinês* e *Vaso Grego* de Alberto de Oliveira, mais no uso da forma do que do conteúdo. Atribuímos essa influência ao panorama geral da literatura finissecular.

Em seus outros livros, a partir de *Estados de Alma* (1917), e até mesmo em alguns poemas de *Cristais Partidos* (1915), encontramos também acentos espirituais, etéreos, intuitivos, ao modo dos simbolistas. São poemas que se caracterizam pela musicalidade, sinestesias, como em: “um perfume sutil, preguiçoso, flutua” (p. 82); aliterações “como onda calma / que lasso, leve, langue se lança, / na praia solitária da minha alma” (p.49); uso de maiúsculas “som que é a voz da Saudade e da Desesperança” (p. 36); traços de misticismos, “dentro da etérea catedral da tarde, / à religiosa paz crepuscular” (p. 70). Características pelas quais o simbolismo se define e que credenciam a poética de Gilka no vigor dessa expressão. O cultivo pela estética parnasiana e simbolista se mantém em poemas que integram, portanto, a linha que nós denominamos tradicionalista.

Num primeiro instante, vimos que a poesia de Gilka Machado tem características tanto do simbolismo quanto do parnasianismo, fato que se repetiu em muitos outros poetas novos que se inseriram nesse período. Alguns estudiosos afirmam sua filiação à estética parnasiana, outros à simbolista, na sua fase mais tardia. Também verificamos e mostramos nos versos acima, a presença dessas estéticas, tanto no uso das estruturas formais quanto em alguns temas permeados de impressões sensoriais. É percebível a influência de Charles Baudelaire (1821-1867) no tocante à temática erótica, por meio da qual o poeta e teórico francês também apresentou a mulher, na sociedade burguesa oitocentista, como sujeito de seus próprios anseios voluptuosos, tornando-se, por assim dizer, principal figura do desejo erótico.

Alguns estudos ainda destacam notas decadentistas em sua poesia, pela forma musical de seus versos e também pela temática de afronta aos costumes da época, bem como pela valorização do inconsciente, campo de atuação impregnada de ideias e sonhos. O espírito decadentista se instalou na pena de outros poetas como foi o caso de Raimundo Correia, Cruz e Sousa, entre outros. Essa aura de matiz decadentista se fez presente na poesia de Gilka, no atributo anárquico com que ela se serve ao lançar o desejo feminino numa forma de escrita. Com sua poética, ela alicerça as sementes de uma poesia cuja expressão não é somente tratar da condição feminina, algo que mais tarde será desenvolvido por outras vozes, como a de Adélia Prado, poeta mineira, nascida em 1935, que dá à mulher a ideia de um ser desdobrável. Gilka empregou outro sentido ao anunciar o desejo, reelaborou conceitos e promoveu a

valorização do ser, sem cair no vazio, mas dando nova dimensão ao aspecto humano, sobretudo, a liberdade.

Ao verificarmos a linha tradicionalista em sua obra, queremos pontuar os críticos que consideraram sua poesia simbolista e parnasiana, por julgá-los importantes na referência que fazem à obra. Entre eles, Andrade Muricy com *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, elevando Gilka à categoria de maior poetisa simbolista, que mesmo nos seus últimos livros, *Meu Glorioso Pecado* (1928) e *Sublimação (1938)*, a formação simbolista de sua poesia ainda transparece.

> O seu verso livre ("as estrofes assimétricas e o verso polimórfico" de que fala Nestor Victor) entronca diretamente no de Hermes-Fontes. Nas suas mãos adquiriu maior flexibilidade, movimentos como coleantes. O jogo de sinestesias, mais do que a nenhum outro poeta neo-simbolista, levou-a pertinentes exercícios, de estrita necessidade, exprimindo um temperamento em que o espírito é irmão do corpo, em equivalência, em interpenetração que sobreleva o corpo, resguardada e sublimada por igual alma. (MURICY, 1973, p. 1040).

São exercícios com a palavra, pondo em destaque imagens que definem bem o campo da sensualidade, como nos versos: "por mim a cisma silenciosa e queda, / teus dedos úmidos e esguios, / como lagartas, da mais fina seda, / fiam, finos, fluidos fios..." (p. 209). Há nesses versos uma valorização de determinadas palavras e sons que sugerem com maior densidade a atmosfera do desejo, sobretudo, no uso das sinestesias, evocando na camada do significante reminiscência do simbolismo. De semelhante forma se posiciona Péricles Eugenio da Silva Ramos, seguindo essa mesma linha, em *Poesia Simbolista – Antologia*, colocando Gilka Machado na segunda geração simbolista ao lado de Hermes Fontes, Ernani Rosas, Raul de Leoni, Onestaldo de Pennafort e Rodrigo Otávio Filho.

> Gilka Machado foi a maior figura feminina de nosso Simbolismo, em cuja ortodoxia se encaixa com seus dois livros capitais, *Cristais Partidos* e *Estados de Alma*. Nem sua ousadia tinha impureza, mas punha à mostra a riqueza de seus sentidos, especialmente de um pouco explorado em sua poesia, o tato. Sua sensibilidade é requintada, algo excêntrica, mas profundamente feminina. (RAMOS, 1965, p. 209)

A exploração dos sentidos marca a poesia de Gilka por meio de palavras que não são mais esconderijos de sensações. Ao contrário, palavras que acolhem os sentimentos íntimos, podendo aparecer num conjunto de situações a começar pelos beijos, contato mais direto do prazer; pelas cores, que dinamizam o ambiente; pelos perfumes, essência aromatizante da alma; pelos sons, que despertam os ruídos da carne; pelos desejos, que atravessam o corpo e vivem sua intimidade na alma. Os sentidos vão sendo descritos como se tivéssemos diante de

experiências ritualizadas. Talvez seja essa profundidade feminina de que fala Ramos (1965), a interioridade e a profundidade dos sentidos à mostra, “meus poros te olham... / de que / te vê / minha epiderme se persuade, / à memória do tato, / reconstituindo pelos dedos / da Saudade” (p. 367). Cada um dos sentidos reafirma a intensidade do desejo nas imagens que a poesia constrói.

Na obra *Evolução da poesia brasileira* de Agripino Grieco (1947, p 94), Gilka aparece entre as poetizas do segundo parnasianismo, considerada como superior e podendo ser confrontada com os maiores poetas da época. Fato que permaneceu na obscuridade, ao invés do confronto, o silenciamento. Confrontar seria expor sua capacidade e colocá-la em nível elevado e nem todos queriam essa confirmação. Mas deixemos isso de lado. O que nos interessa é sua poética cravada nas sensações e nos sentidos, promovendo um espaço de diálogo, que traz a lume os anseios mais íntimos do eu poético. Segundo Agripino Grieco (1947, p. 94) Gilka tem “personalidade de talento e, logo, personalidade de estilo, não sendo o seu manto de poetisa feito com os retalhos de muitas autoras”. A marca de originalidade está em cada expediente erótico, tornando-se expressão poética rica em imagens, como em: “toma-me todo o corpo um langor insensato, / fecho os olhos e sinto a alma carícia tua... / - Sonho! – é apenas a luz que me amacia o tato, / e, qual um pólen, cai na minha cútis nua” (p. 82). Vemos o sujeito poético no reinado do desejo, cultivando a sensação de entorpecimento prazenteiro. As marcas de Eros são vistas na alma, nos sentidos e nos sonhos. Aprofundaremos melhor a análise no segundo capítulo.

No âmbito da historiografia literária, há registros que incluem Gilka Machado numa geração de poetas cuja produção enfoca um elemento denunciador. Algo peculiar para a época em que viveu, de manifestações inconformistas e de sentimentos extremados. Sobre essa questão, naturalmente, iremos encontrar posicionamentos distintos e até mesmo ideias negativas em relação ao estilo da poeta. Vale a pena enfocar os registros que alguns historiadores e críticos literários fizeram, dentre eles: Afrânio Coutinho (1995, p. 271), em *Introdução à Literatura no Brasil*, mostra os principais grupos e correntes que continuaram após a Semana de 22. Neles inclui os *Espiritualistas* de que Gilka fez parte na Revista Festa, fundada no Rio de Janeiro, em 1927, por Tasso da Silveira, mas não há referência ao seu nome.

> Espiritualistas: do Rio de Janeiro, em torno da revista Festa, com Tasso da Silveira, Andrade Murici, Murilo Araújo, Barreo Filho, Adelino Magalhães, Brasílio Itiberê e, depois, Francisco Karam, Cecília Meireles, Murilo Mendes, herdeiros do espiritualismo simbolista, ligados ao crítico Nestor Vítor, muito simpático ao grupo e suas idéias, denominadas por Carlos Chiacchio, na Bahia, de “tradicionalismo

> dinâmico" por oposição ao objetivismo dinâmico" de Graça Aranha. Defendiam a tradição e o mistério, conciliavam o passado e o futuro.

No entanto, no capítulo *A Reação Espiritualista*, em *A Literatura no Brasil* (1955-1959), dirigida por Afrânio Coutinho e com a colaboração de cinquenta escritores, Alceu Amoroso Lima (1997, p. 625) também trata sobre o grupo *Festa*, de corrente mística ou espiritualista, constituído por um conjunto de poetas e prosadores, "que veio francamente trazer às letras renovadas a primazia do elemento espiritual" e nele cita Gilka Machado como colaboradora permanente. E ainda em *A Literatura no Brasil* (1955-1959), o poeta e crítico literário Darci Damasceno (1997, p. 602), no capítulo *Sincretismo e Transição: o neoparnasianismo,* ao interpretar objetivamente as tendências da poesia brasileira no fim do século XIX e início do século XX, faz alusões à obra de Gilka. De forma didática expõe o marco cronológico, os problemas resultantes da concomitância de atitudes estéticas e da convivência de gerações. Num pequeno parágrafo, relata a "ressonância simbolista" da poesia de Gilka, "mais de sugestões que de definições, onde se conjugam sensualidade e transcendência, musicalidade e concepção". Ressonância que se estende também para Artur de Sales, Da Costa e Silva e Hermes Fontes que caracterizaram por excelência o período de transição.

Antonio Soares Amora em *História da Literatura Brasileira* (1954) elenca vários poetas que se filiaram ao simbolismo, alguns não chegaram "aos extremos revolucionários da nova estética" (1974, p. 168). Sem entrar em detalhes e análises, frisa os nomes de Ribeiro Couto, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira, Menotti Del Picchia, Mario de Andrade, Gilka Machado, entre outros. Já o crítico Alfredo Bosi, na sua *História Concisa da Literatura Brasileira* (1970), no capítulo *Realismo* da seção *Neoparnasianos,* faz menção a poeta numa nota de rodapé, com mais algumas figuras significativas, mas sem comentários sobre ela nem sobre os outros. Remete a nota à poesia neoparnasiana "concepção estética obsoleta, que o Simbolismo europeu já ultrapassara" e indica o meio de mudar essa apreciação "o estudo isolado dos melhores poetas [...], apontando aqui e ali momentos de feliz expressão artística" (2001, p. 235). Bosi, no capítulo *Pré-modernismo e Modernismo,* na seção *Desdobramentos: da Semana ao Modernismo,* enfoca ainda as várias tendências, a consolidação de grupos, a publicação de livros, revistas e manifestos. Ao fazer esse estudo cita o nome de Gilka Machado. Nada mais acrescenta em torno de sua poesia e de sua colaboração ao grupo de tendências "Espiritualistas".

Com isso vemos que seu nome não passa despercebido, no entanto, poucos tiveram o cuidado de se debruçar sobre sua obra para análise mais especializada. Exceção feita à

*História da Literatura Brasileira,* escrita por Massaud Moisés (2004, p.448), no volume dedicado ao Simbolismo, no qual faz um destaque maior em relação à obra de Gilka Machado, "a mola propulsora de sua obra é representada pelo sensualismo". O crítico tece elogios pela "superior poesia" e diz ser "a mais autêntica e vibrante da belle époque". Seus comentários de quase duas páginas avaliam a importância da obra no cenário nacional e o fato de ter caído no esquecimento imerecidamente.

> Gilka Machado ficou, e ficará, como exemplo, isolado em seu tempo, de corajosa transgressão das expectativas sociais com respeito à mulher. Feminista *avant la lettre*, rebelde, "selvagem", seu grito de liberdade exibe todas as características do pionerismo, tanto mais digno de nota quanto mais se ergueu, e permaneceu longamente sonoro, num período em que rígidos preconceitos dominavam o convívio social. (MOISÉS, 2004, p. 448).

Massaud Moisés potencializa as qualidades de Gilka, que aos olhos de outros críticos somente lhe reservaram pouquíssimas referências em notas de rodapés. Na poesia há evidentemente outras temáticas que coroaram a verve da poeta, mas os traços que singularizam seu estilo é a sensualidade de seus versos. De acordo com Moisés (2004, p. 255) "um sensualismo escaldante, desabrido, sem fronteiras, a traduzir uma rica individualidade de mulher e poetisa. Um sensualismo de trovadoresca a exprimir em cantigas de amigo seu amor sem disfarces ou convenções. Um sensualismo felino, animal [...]". O elemento sensual é característica fundamental, que agrada aos ouvidos pela musicalidade e à alma pelas palavras de desejo. Se sua poética está centrada na sensualidade e no desejo, interessa-nos descobrir o sentido do erotismo.

A outra linha que a poesia de Gilka se insere é a vanguardista, com a ambição de promover não apenas outra estética, mas também outro estilo de vida. Identificamos com o primado da revolução, como estão incutidos nos versos, "Medita alma volúvel, alma fria: / - Quanta vez uma ofensa acaricia! / - Como um carinho sabe nos matar!" (p. 276). Tal revolução ocorre ao nível da linguagem, da temática, da forma escrita, do significado, desencadeando uma lógica interpretativa que avança em várias direções, como o uso do verbo no imperativo, *medita*, abrindo a estrofe. O verbo gera um momento de reflexão, que supõe movimento e espera, para o que vai ser meditado em seguida. A poesia joga com a significação das palavras.

Mapeamos os autores que verificaram na poesia de Gilka o legado vanguardista, como o estudioso José Aderaldo Castelo que, em *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960),* publicado em 1999, no volume II, na Parte III, chamado de "O 3° Período ou

período nacional – II – o século XX: o modernismo como reformulação", mostrou um grupo de escritores que enveredaram mais para o modernismo, como Gilka Machado, Afonso Schmidt, Onestaldo de Penaforte, Atílio Milano. Cada um com suas especificidades, jeito próprio de se expressar, estilo que particulariza, chamando atenção para o de Gilka. Aderaldo Castello (2004, p. 24) também faz referência ao grupo Festa no qual cita Gilka ao lado de outros colaboradores.

Alexei Bueno em *Uma história da poesia brasileira* (1997, p. 67) também tece considerações interessantes sobre os poetas da fase modernista entre os quais está Gilka Machado. Sem muito aprofundamento, mas, mesmo assim, já significativo, eleva a qualidade da poesia de Gilka para seus dois primeiros livros e afirma:

> O lado confessional da poetisa em sua situação de mulher, seu feminismo evidente, o erotismo claro e difuso de muitos de seus poemas, uma espécie de quase pan-erotismo, causaram grande impacto e até certo escândalo na época, o que manteve sempre acesa a lembrança de seu nome, apesar de um crescente recolhimento até sua morte.

Bueno enfatiza suas qualidades líricas e o descontentamento da sociedade diante de versos tão abrasadores para época. Percebemos que a poesia de Gilka vai ganhando destaque tanto pelo que apresenta de diferente como também pela reação impactante que afastou o olhar simpático de leitores e críticos. Na *Enciclopédia de Literatura Brasileira* – volume II (1990), direção de Afrânio Coutinho e J. Galente de Sousa, há o nome de Gilka Machado sobre o qual relata mais dados biográficos e muito pouco de sua poesia. Na verdade, os comentários se dirigem para a recepção da obra, "falando livremente de seus sentimentos, numa época de moral tacanha, a sua poesia causou impacto, mais à sociedade preconceituosa do que aos críticos acadêmicos." (COUTINHO; GALANTE, 2001. p. 988). Também no *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, Nelly Novaes Coelho (2002, p. 228) identifica a poeta como "uma das primeiras vozes femininas do Brasil a romper as barreiras do decoro público e exaltar o amor sensual erótico". Ela situa a poesia de Gilka dentro de um contexto histórico e literário numa explanação mais geral sem se deter a análise de seus poemas.

> O influxo formalista do parnasianismo (com sua exigência de domar a avalanche das sensações, emoções e sentimentos nos limites rigorosos da bela e significativa forma que eternizasse o efêmero) e é também tocada não só pela espiritualidade dos simbolistas, como também pelo decadentismo dannuziano e sua exaltação da sensibilidade peculiar do poeta. Uma sensibilidade "fin de siécle", exacerbada pela descoberta de uma região do espírito (ou do inconsciente) até então inexplorada e que a palavra poética revela.

O comentário de Nelly Novaes Coelho reafirma o percurso de sua poesia por outras correntes literárias e pontua o caráter de originalidade ao revelar uma região do inconsciente e as instâncias em que aparece Eros. A pesquisadora Nádia Gotlib (1982) analisou a produção poética de Gilka Machado, observando que nessa fase da literatura é comum encontrar a presença dos vários "ismos", dos neos romantismo, simbolismo, parnasiano e dos futuros prés – do modernismo, sendo uma constante o estado de confusão que isso gera. O processo de influência pelo qual passa a poesia de Gilka é resultante dos imbricamentos dos "ismos", uma espécie de revalorização dessas estéticas literárias anteriores, mas atribuindo-lhes uma sistematização mais radical no tocante aos temas.

Outros estudiosos associaram a poesia de Gilka, como Marie Pope Wallis, ao simbolismo, Sonia Brayner e Fernando Py, ao pré-modernismo. Gotlib (1982, p. 27) atesta ainda que "o verso branco com soltura sintática e vocabular e com ritmo frásico próximo da fala oral, sugerindo um modo poético espontâneo, acentua tendência de caráter nitidamente pré-modernista". Assim também Fernando Góes (1960, p. 165) segue essa mesma linha de análise em o *Panorama da Poesia Brasileira – O Pré-Modernismo*, "a forma ousada de seus versos, de um ritmo livre e bastante pessoal, harmoniza-se com a liberdade de inspiração onde predomina um forte sensualismo, tão forte que Humberto de Campos notava-lhe nos poemas, verdadeiras "tempestades de carne"...". O historiador João Ribeiro analisa como a expressão da nova poesia, ênfase dada à temática do corpo e do desejo. Sua poesia se conjuga nessas formas existentes, mas ela guarda um aspecto de originalidade ao se defender do mundo, aplicando ironicamente ao eu um estado de liberdade e sonhos.

O estudioso Humberto de Campos (1960, 141), por exemplo, reconheceu a atuação da mulher na conquista literária, no Brasil, salientando figuras de relevo acentuado "que se tornaram, já, não apenas grandes nomes na galeria de um sexo, mas individualidades fortes, e definidas, no conjunto de uma literatura". Entre as importantes figuras, firmando-se como uma personalidade importante no campo da literatura, está Gilka Machado. Ele reconhece o talento extraordinário da poeta e se posiciona nesses termos:

> Leal com sua musa, imaginou a ilustre carioca que poderia externar em versos, impunemente, no Brasil, como Lucie Delarque-Mardrus, Marcelline Desbordes-Valmore ou a condessa de Noialles, todo o ardor de sua mentalidade de crioula. E foi uma temeridade. Ao ler-lhe as rimas, cheirando a pecado, toda gente supôs que estas subiam dos subterrâneos de um temperamento, quando elas, na realidade, provinham do alto das nuvens de uma bizarra imaginação. Sátiros que andavam soltos acenderam subitamente as narinas, aspirando o ar, com os dentes à mostra. Ignoravam eles, na sua materialidade, que há um vale profundo entre o pensamento e o sentimento e que o reflexo do temperamento é este e não aquele. (CAMPOS,1960, p. 400)

Verificamos que Gilka viveu entre tempestade de críticas sérias. Havia aqueles que atacavam sua verve e não enxergavam sua originalidade como Medeiros e Albuquerque. Outros reconheceram suas qualidades literárias, como Austregésilo de Athayde, mas fazendo ressalvas à temática, caracterizando-a monótona. Outros ainda se colocaram numa linha de admiração como Jorge Amado, que cogitou seu nome para filiação à Academia Brasileira de Letras; Henrique Pongetti, Jaime de Barros, Ivan Junqueira disseram que seus poemas eram extraordinários; Carlos Drummond a viu como a antecessora da liberdade feminina num artigo por ocasião da morte da escritora. Esses posicionamentos fortalecem seu engenho criativo e assinalam a importância de sua poesia, que já tem rendido muita conversa, sobretudo, no terreno da literatura feminista, cujo enfoque de certa tendência da crítica atual tem sido o desejo de enquadrá-la nesse tipo de literatura, no entanto, sua poesia está para além de qualquer enquadramento. Pois sua postura por meio da poesia não é de reivindicação feminista desta ou daquela realidade, mas estética.

Afirma ainda a estudiosa Suzane Morais em *Cadernos do CNLF*, Vol. XIV, Nº 2, t. 2 (p. 1035) que Gilka é vanguardista,

> dotada de uma extrema irritação, Gilka ficou, e ficará sempre, como exemplo, isolado em seu tempo, de corajosa transgressão das expectativas sociais com respeito à mulher. Feminista, avant la lettre, rebelde, sua poesia é de revolta e inconformismo social, mas também, para usar a expressão de Eugênio Gomes, da "intensidade". Assim, ela possui todas as características do pioneirismo de um lirismo de primeira água, como raros na belle époque.

Também consideramos esse aspecto vanguarda, no entanto, ser visto como "um exemplo isolado em seu tempo", nos faz lembrar outras vozes poéticas femininas no início do século XX, que surgiram aqui, ali e alhures, desafiando os códigos morais e culturais da época. Nelly Novaes Coelho no V Seminário Nacional Mulher & Literatura (1995), apresentou breve percurso, como assim mesmo o chamou, "das primeiras transgressoras do cânone-base da sociedade tradicional". No Brasil, cita Gilka Machado, Columbina, pseudônimo de Y. S.Blumenschein, (1882-1963), introduziu o tema do erotismo no cenário literário paulistano; e Cecília Meireles (1901-1964), com a voz das forças espirituais; em Portugal, Floberla Espanca (1894-1930); no Uruguai, Juana de Ibarbourou (1895-1979) e Delmira Agustini (1886-1914); na Argentina, Alfonsina Storni (1892-1938) e Victoria Ocampo (1890-1979); no Chile, Gabriela Mistral (1889-1957).

> Todas elas, personalidades fortes e sensíveis, mulheres cultas que, de maneira aberta ou velada, questionaram os cânones, as verdades inquestionáveis que alicerçavam o

> pensamento e a sociedade tradicionais. Personalidades fronteiriças, vivendo entre dois mundos: o **antigo**, que aluía pela perda dos alicerces que a ciência e o progresso destruíam, e o **moderno,** que ainda não pudera ordenar em sistema os valores novos que se impunham caoticamente. (COELHO, 1995, p. 53)

Gilka fez sua poesia emergir de um mundo visto como imoral por falar de desejo e de sensualidade. Como precursora da poesia erótica no Brasil, ela teve como maior primado o amor por si, pela natureza e pelo outro. Abordou uma temática erótica, que se desenvolve no pensamento e se realiza no espírito. Mesmo Gilka pertencendo a essas vozes do início do século XX que se levantam na e contra a sociedade, há algo que a distingue de suas contemporâneas. Ela instala a imagem das vivências eróticas nos sentidos e desenvolve uma espiritualidade bastante elevada, algo carnal-espiritual. Na verdade, isso nos coloca diante do objeto que investigamos: a natureza do erótico.

A poesia de Gilka também ganhou registro no artigo intitulado *Cecília Meireles*, de Amadeu Amaral (1976, p.159), publicado primeiramente na Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, em 6 de setembro de 1923. Há um comentário, em certa altura do texto, no qual atesta que o Brasil já contava com dois dos seus maiores poetas, frisando os nomes de Gilka Machado e Rosalina Lisboa (1900-1975), “cada uma delas tem realizado, dentro das possibilidades da sua natureza, da sua formação espiritual, dos seus íntimos pendores, uma obra sincera e forte que deslumbra e que sulca”. Por um lado o destaque para a poesia de Gilka e por outro a estagnação criadora desse período, pois poucas obras figurariam importantes, entre elas, pouquíssimas incluídas no cânon literário. No entanto, vale ressaltar, que quando Gilka começou a publicar duas escritoras brasileiras já se destacavam: a poeta parnasiana Francisca Júlia (1871-1920) e a romancista Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), precursoras da literatura feminina no Brasil. Francisca Júlia está no cânon literário, é poeta no sentido tradicional, não se assumiu como sujeito feminino que se escreve, e Júlia Lopes de Almeida mesmo se assumindo, segue a ordem dominante. Elas são donas de um discurso que reforça a mulher com exclusividade no seio familiar. Comportamento que se repetiu também na crítica condescendente de Perpétua do Vale em comentário preconceituoso à poesia de Cândida Forte.

O crítico Alceu Amoroso Lima (1997, p. 624) também estudou os poetas modernistas em três categorias: impressionistas, imaginistas e os formalistas. Na primeira categoria, o grupo de *Festa*, que Gilka participou ao lado de Cecília Meireles, de Henriqueta Lisboa e de outros. Mas sua vocação espiritual estava mais próxima de poetas, como Jorge de Lima e Murilo Mendes, pertencentes ao grupo dos imaginistas. O primeiro poeta se ligou a

uma poesia de inspiração bíblica, marcando uma fase na sua produção poética modernista, a outra foi nordestina; o segundo aderiu ao catolicismo, com poesia de temática mística e participativa, "marcada pela tensão entre o profano e o sagrado, o Bem e o Mal – envolvida numa atmosfera onírica, alucinatória, de sabor surrealista" (PINTO, 2001, p. 111). Gilka Machado também foi tomada por essa veia introspectiva de natureza espiritual que povoou a verve dos poetas supracitados. Ao percorrer os caminhos místicos, sua abordagem não está comprometida com nenhuma religião, contudo existe uma sacralidade. Ela não coloca sua obra no caminho de Deus e do Cristo, como fizeram Jorge de Lima e Murilo Mendes, na base de sua poética. Sua entrega, como veremos, é uma experiência de amor ao amado.

Nosso enfoque pela historiografia e pela crítica nos situa no panorama literário da época e nos permite ver os posicionamentos sobre a poesia de Gilka, visualizados em três momentos: o primeiro surge com a publicação de *Cristais Partidos* (1915), livro de estreia e vai até *Sublimação* (1938), seu último livro. Posiciona-se de forma dicotômica, entre elogios e difamações, ataques e defesas; o segundo aparece entre a década de 50 e a de 70, na forma de antologias, manuais, dicionários e historiografia literária; o terceiro período, de 1970 em diante, sua obra é como que revisitada e recebe atenção de críticos que outrora tinham negado sua poesia. Destacamos artigos, entrevistas, ensaios, trabalhos em congressos e pesquisas acadêmicas, sinalizando a relevância de sua poesia, que não está no simples fato de comportar a confluência de três ou mais estéticas. Na verdade, os aspectos temáticos, principalmente no campo do imaginário, que chamam atenção.

Se no primeiro período, sua obra recebe as impressões de uma crítica prisioneira das convenções sociais, seguida de outro momento não muito significativo, que foi apenas o de citar seu nome, sem muitas observações; no último período, encontramos um redimensionamento crítico que privilegia o pensamento reflexivo. Sua poesia, mesmo que não tenha sido propósito seu, demarcou um espaço, um novo lugar de abertura ao pensamento cuja ação foi promover pela linguagem um mundo de possibilidades, movimentando as fantasias sexuais e manifestando-as em versos, "quem me dera, nesta hora, a ti mesmo transpor, / e ver, de ti no fundo, esse alguém que me espia, / dentro do carnaval desta noite de amor!" (p. 265).

Das tendências estéticas vistas na poesia de Gilka, consideramos a linha vanguardista como a que caracteriza sua estética inovadora pela construção de uma poética do desejo. Neste sentido, a denominação de poeta parnasiana e simbolista que alguns críticos lhe atribuíram não abrangeu toda a extensão de sua poesia. Os parnasianos visavam à impessoalidade, à libertação das dicções, emoções e impressões do sujeito poético. Os

simbolistas, por sua vez, renunciavam às formas definidas do objeto poético. Gilka não se submeteu exclusivamente a essas determinações. Mesmo tendo um ou outro poema com acentos das estéticas tradicionais, sua poética se afasta dessas caracterizações e imprime o tom confessional. O eu do poema se impõe como voz de acentuado lirismo e está definido por um único elemento – o desejo. Estas questões nos fazem considerar Gilka Machado poeta vanguardista.

Sua poesia está situada no presente, embora vez ou outra faça menção ao passado. Olha para tradição e se libera de alguns comportamentos. Com isso, origina-se um impasse na forma de conceber seu universo poético de realidades dicotômicas. De um lado uma tradição opressora, do outro, uma tradição de ruptura. Nasce daí uma atmosfera de contradições, que Gilka reúne positivamente. A novidade de sua poesia não consiste em ser foco de uma realidade social, mas de imprimir um caráter que renova a própria natureza poética. Tal acontecimento irrompe um momento no tempo, marcando uma ruptura no presente, por meio de uma poesia que reatualiza o tempo e insere uma tradição renovada, que nós a chamamos vanguardista.

Ao vivenciar a efervescência cultural e literária de seu tempo, Gilka utilizou as formas poéticas vigentes, mas ressignificou os temas. Seu gênio criativo apareceu de forma imaginosa e sua voz poética inaugurou um novo lugar, com outras ideias e verdades. Os perfis comportamentais são outros, bem como a escrita e a temática. Servem de exemplos: a ruptura com a tradição, a transgressão, abertura de novos caminhos onde o pensamento e a linguagem produzem novas formas de expressão, intensificando a estética da mudança e inaugurando uma estética do desejo, fazendo com que, na pena de Gilka, linguagem e pensamento copulem.

Sua produção literária não está no cânone, nem nos manuais, nem nos livros didáticos, mesmo tendo caráter inovador, tanto no exercício das formas poéticas quanto no significado que elas traduzem. Não é por apresentar problemas estéticos, mas por padrões socioculturais que tem a ver com gênero, com temática, com ideologia. Essas e outras indefinições, Gilka Machado apreendeu com o espírito renovador e foi se colocando numa plataforma de mudanças. Sua poesia não traz somente uma voz feminina. Comporta mais do que isso. Renova a concepção de desejo e insere o sujeito num discurso mais humanizante e participativo, cujo resultado é a revolução no pensamento e na linguagem. Uma pretensão de unir a vida e a arte.

### 1.3. O perfil feminino na poesia de Gilka Machado

Dentro do panorama do erotismo universal, que encontrou na literatura europeia grande expressão, recortamos apenas a poesia de temática erótica escrita por mulheres. Não queremos fazer uma arqueologia do desejo, mas tão somente mostrar poetas que integraram, assim como Gilka Machado, a esse caleidoscópio erótico, correspondendo mais ou menos ao período em que ela viveu. Nosso interesse é colocar Gilka em relação com outras vozes que falaram sobre o desejo. Tomamos, como exemplo, nessa exposição três poetas de nacionalidades diferentes para uma breve contextualização.

Elizabeth Barrett Browning, nasceu na Inglaterra, em 1806 e morreu em Florença, em 1861. A poeta inglesa escreveu sonetos de cunho amoroso, expressando a mais ardente paixão, diz: "Como te amo? Deixa eu contar os modos. / Te amo do fundo e da largura e altura / A que a alma chega quando os fins procura / Do ser, da Graça Ideal, sumindo a todos" (2011, p. 91). Sua voz poética entoou versos encantadores e se tornou grande expressão inovadora, não somente pelos temas da poesia, mas por ser uma mulher falando. São versos ardentes que recordam o encontro, os beijos "na boca, ainda ressoa", a troca de carinhos e declarações de amor, "eu por ti abandono a cova e, embora / suave fosse o céu, a terra chama!", escreve Browning (p. 51). Seus versos demonstram resplandecente vigor erótico.

Outra foi a chilena Gabriela Mistral, poeta que nasceu em 1889 e faleceu em New York em 1957. Nome marcante na busca de valorização da condição feminina e do amor como um sentimento superior, mas com um perfil amargo, pois está ligado à morte. Exalta também um modelo de realização feminina, como analisou Nelly Novaes Coelho (1995, p. 54), que está entre o da mulher-mãe, "La mesa, hijo, está tendida, / en blancura quieta de nata" (2002, p. 07), e o da mulher enamorada, "no me toque, por tanto. Mentiria / al dicer que te entrego / mi amor em estos brazos extendidos, / em mi boca, em mi cuello" (2002, p. 12). Na realização feminina está o amor como um sentimento grandioso, mas ligado à morte.

Para completar essa tríade, a poeta portuguesa Florbela Espanca, que nasceu em 1894 e suicidou-se em 1940, com apenas trinta e seis anos. Ela preconizou em seus versos um modelo de mulher que valoriza os sentimentos mais íntimos. Nestes revela um misto de alegria e dor, de um eu que somente se reconhece em sonhos, diz: "E quando mais no céu eu vou sonhando, / E quando mais no alto ando voando, / Acordo do meu sonho... E não sou nada!..." (1998, p. 38). Sua poesia está identificada com o desejo nas imagens que se refere ao relacionamento amoroso, "Trazes-me embriagada, entontecida!... / Duns beijos que me deste noutra vida, / Trago em meus lábios roxos, a saudade!..." (1998, p. 63).

Gilka Machado se integra a essa plêiade de poetas que cultiva a temática erótica. Poetas de origem diferentes, mas ligadas por uma motivação idêntica: expressar a intimidade do sentimento amoroso. Não deve ter sido fácil para nenhuma delas adentrar o universo da escrita, espaço tipicamente masculino, valorizado pela erudição e pelas atitudes racionais. A inserção no meio literário trouxe um grande impacto para a sociedade dos séculos XIX e XX. Segundo Norma Telles (2011, p. 403), um grande número de mulheres começou a escrever e a publicar seus textos, tanto na Europa quanto nas Américas. Enfrentaram dificuldades em vários níveis, tendo que desafiar a si mesmas, pois a dominação fez muitas delas acreditar que a natureza feminina era engendrada nas limitações e na fragilidade de seu psiquismo. Para superar tais ideias e outras mais ainda negativas, a mulher necessitou se reinventar. A mudança demorou séculos para acontecer. Segundo Paglia (1992, p. 21) "é precisamente na avançada sociedade ocidental, que tenta melhorar ou ultrapassar a natureza, e que erige o individualismo e a realização pessoal como modelos, que a crua realidade da condição feminina emerge com dolorosa clareza".

O meio literário foi uma forma que a mulher encontrou para sair do espaço privado para o público, do anonimato para a visibilidade, do confinamento para a exposição. Foram acontecendo mudanças de postura que implicaram em cisões, preconceitos, desafios e até em mortes. O código patriarcal estava em toda parte, como espécie de mandamento, que precisava ser cumprido. Tal realidade impregnou no imaginário feminino ideias e símbolos, que acabaram repetindo e fortalecendo o pensamento dominante. Que imagem poderia naturalmente representar o mundo de subserviência? Talvez a dos castelos, com portas e janelas que não se abriam facilmente. Todavia houve sempre quem fizesse estrondos e insistisse em derrubar os muros, com urros e murros, seguindo sua psique instintiva na construção de uma nova vida.

As mãos da mulher outrora hábeis na arte de bordar passaram a ser na arte de escrever. A escrita foi o grande bordado que ela conseguiu desenvolver, mesmo tardiamente, mas que lhe deu a liberdade. Evidentemente conquistas, mas por outro lado, a solidão. Algo talvez inerente à natureza da mulher, como observa a pesquisadora Maria Goretti Ribeiro (2004, p. 138) ao dizer:

> no riacho assim como na sua casa, na alcova, na sociedade, a mulher experimenta uma vida sem ambições sem criatividade sem valor pessoal, mas a solidão e a natureza confidente e conivente propiciam a condição de ela ouvir a voz interior em que Eros reclama ebulição, vida e energia existencial.

Se há um Eros que reclama vida, a solidão se esvai. Ao ouvir a voz interior, algumas mulheres se organizaram e se lançaram como autoras de suas próprias histórias, cuja exigência era tão somente a liberdade. O exercício com a palavra poética deram a elas condições de enfrentar o mundo, como fez Gilka, na voz do eu poético, "traço estas letras serpentinamente, / as suas curvas te descreverão / as indolências que meu corpo sente" (p. 216), ao mostrar suas veleidades.

Ao surgir no início do século XX com uma poesia do desejo, Gilka criava também outro comportamento que se desenvolveu na elaboração de seus perfis femininos, que libertam seus ideais da sombria mediocridade. Mas antes de entrarmos no estudo desses perfis, queremos classificar o perfil feminino da época em dois grupos: no primeiro, as mulheres que escutam e obedecem; no outro, as que escutam, mas não obedecem. O primeiro se caracteriza fundamentalmente pelos aprisionamentos, o segundo pela liberdade; este pelo desejo e transgressão, aquele pelo aniquilamento e repressão. Gilka Machado pertenceu ao segundo grupo, apesar de que no seu contexto social a mulher já começava a procurar um lugar de fala. Seu posicionamento contrariou os modelos anteriores por lançar uma poesia do desejo na voz do eu poético feminino, que experiencia as sensações que o instante lhe provoca. No entanto, o amado não participa do ambiente, apenas é contemplado. O instante não indica como é o estado amoroso do amado.

Gilka Machado apresentou um eu poético feminino com uma nova consciência, sem paradigmas que lhe indicassem seu novo percurso, agora habitado num lugar sem trancas e limites, pois habita o universo da palavra. Ele tem outras faces, onde a liberdade ganha destaque, como nos versos: "que do meu sonho o branco véu se esgarce / e mostre nua, totalmente nua, / na plena graça da simpleza sua, / minha Emoção, sem peias, nem disfarce" (p. 111). O sonho é o condutor da emoção, que se despe, se despoja de todo tipo de artifício. As aspirações estão na imagem do véu branco que separa o sonho da realidade. Ressoam mesmo que distante um hino de liberdade e de ânsia. O eu poético fala de si mesmo, do que anseia, do que emociona, do que deseja.

A poesia faz uma exaltação às experiências subjetivas e com isso desestrutura os mecanismos de controle que tiveram tão em voga naquele tempo como meio de conter o poderoso gênio da mulher e sua natureza ctônica e desejante. Mecanismos chamados por Marilena Chauí (1991, p. 09) de "interdições, permissões, normas, valores, regras estabelecidos histórica e culturalmente para controlar o exercício da sexualidade". Interdições que foram necessárias para floreio de um Eros, que se movimenta no campo dos sentidos, diz: "todo meu ser se vaporiza, / se faz mais leve do que a brisa, /sobe, mistura-se com o ar, / e,

em seus anseios se esticando, / busco sentir o ofego brando / de um coração a palpitar" (p. 213). Eros se movimenta num espaço aéreo onde pode ser sentido sua presença. Está num contexto apenas dos sentidos e não da realização.

Se Gilka tivesse simplesmente mostrado a imagem da mulher que vigorava na sua época, teria sido mais uma confirmação de um mundo degolado a sangue frio. Porque em igual sofrimento padeciam muitas mulheres: corpo sem cabeça e/ou mulher sem cérebro. Jaziam em vida, confinadas em sepulturas domiciliares. Mas ela reestruturou essa imagem, mais do que isso, fez exumação de seus sentimentos mais íntimos e assim povoou de mulheres sua poesia. Quem são elas, o que querem, como poderíamos defini-las? Ao expressar o desejo feminino, Gilka coloca o eu em dualidade, face a face com a carne e o espírito, "feitas de sensações extraordinárias, / aguardam-te em meu ser mulheres várias, / para teu gozo, para teu festim" (p. 266). Vemos a nova imagem feminina que não se comporta passivamente. Tem sensações, dupla face, ora de devassa, ora de santa.

Ao ler o soneto *Ser Mulher*, no livro *Cristais Partidos (1915)*, vemos questões ligadas à condição da mulher, seu desejo, seus sonhos, não numa postura de reivindicação, mas para destacar num tom reflexivo a situação de vida da mulher. Assim, a imagem feminina de ser pensante que Gilka traz para a poesia é capaz de criar outros modos de vida.

> Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada
> para os gozos da vida, a liberdade e o amor,
> tentar da glória a etérea e altívola escalada,
> na eterna aspiração de um sonho superior...
>
> Ser mulher, desejar outra alma pura e alada
> para poder, com ela, o infinito transpor,
> sentir a vida triste, insípida, isolada,
> buscar um companheiro e encontrar um Senhor...
>
> Ser mulher, calcular todo o infinito curto
> para a larga expansão do desejado surto,
> no ascenso espiritual aos perfeitos ideais...
>
> Ser mulher, e oh! atroz, tantálica tristeza!
> ficar na vida qual uma águia inerte, presa
> nos pesados grilhões dos preceitos sociais! (p. 106).

O eu poético expõe em cada estrofe a realidade de ser mulher. É uma postura crítica, racional e realista. Ao pontuar a condição da mulher concentra sua energia numa outra forma de apreender o mundo a partir da evidência do desejo que desafia a natureza feminina presa à cultura do conformismo e do silêncio. O modo como o eu poético vai tecendo a condição existencial da mulher também vai lhe dando um novo espaço: os sonhos. Apesar de encontrar

um *Senhor*, que remete ao sistema de dominação, nada impede o desejo. O estado de aprisionamento usado na imagem da águia desencadeia seus anseios. Primeiro porque a águia é um pássaro mítico, que "simboliza a emoção brusca e violenta, a paixão consumidora do espírito", afirma Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 26). Segundo porque o que eu poético deseja não é o corpo, mas a alma pura para com ela transpor o infinito. Portanto, o aprisionamento é provisório.

O soneto não é um ataque à ordem social. Mas uma constatação de uma realidade, que pode ser alterada. Se o eu deseja e sonha já modificou suas condições de vida. Se a mulher será punida pelo seu atrevimento, não importa, Gilka lhe deu uma nova fisionomia, a revestiu de elmo e espada. A mulher de lança é a nova Atena, que questiona, que desenvolve sua imaginação, que vive seus sonhos, que ama, deseja e faz versos. O eu poético se insurge com um aspecto senão livre, pelo menos renovado, como vemos no soneto, sem título, do livro *Meu Glorioso Pecado (1928)*.

A que buscas em mim, que vive em meio
de nós, e nos unindo nos separa,
não sei bem aonde vai, de onde me veio,
trago-a no sangue assim como uma tara.

Dou-te a carne que sou... Mas teu anseio
fora possuí-la a espiritual, a rara,
essa que tem o olhar ao mundo alheio,
essa que tão somente astros encara.

Por que não sou como as demais mulheres?
Sinto que, me possuindo, em mim preferes
aquela que é o meu íntimo avantesma...

E, o meu amor, que ciúme dessa estranha,
dessa rival que os dias me acompanha,
para ruína gloriosa de mim mesma! (p. 275).

Observamos que o eu poético se desdobra em outro eu. Logo, podemos ver dois perfis que se entrechocam, representados na imagem da carne (tara) e na do espírito (rara). Há uma cena de rivalidade e ciúmes. A atitude do eu poético é de indagação. Tem em si um ser diferente, está no sangue, no seu íntimo. A ambivalência ressalta o estranhamento do eu poético que tem em si outro ser, um *avantesma.* Vemos que o perfil feminino tem face nova, desassombrada, desejando e querendo ser desejada. A autoafirmação vai sendo identificada nos sonhos. Percebemos, primeiramente, o comportamento independente do eu poético que sente e deseja. Segundo, a intensidade e a expressão dos impulsos eróticos. Terceiro, o erotismo construído no imaginário e praticado numa escrita que propunha revolução e novos significados. Sua poesia traz à tona um sujeito que escreve e que temática escreve. A

singularidade de sua poética consiste no discurso monológico, que questiona a existência e reinventa um ser capaz de se realizar em si mesmo.

Quando analisamos os perfis femininos de sua poesia, a primeira coisa que verificamos é que não há um perfil feminino único. O eu da poesia é desdobrável e de natureza conflituosa, representado ora pela *femme fatale*, um arquétipo[2] daimônico da mulher fatal, ora pela esposa de Cristo, arquétipo da mulher virtuosa. Logo no primeiro poema do livro, *Estados de Alma*, encontramos referência a Frinéia, cortesã de extraordinária beleza e acusada de profanar os mistérios de Elêusis, sendo absolvida depois de mostrar seu belo corpo nu. O eu poético quer mostrar "a arte livre em sua contextura, / que na arte, embora pecadora, a Ideia, / deve julgada ser como Frinéia: / na pureza triunfal da formosura" (p. 111). Gilka se interessou por uma poesia que não ocultasse as sensações e nem disfarçasse os desejos. A palavra se desnuda como a cortesã ao exibir as belas formas de seu corpo, pela beleza paralisante. A *femme fatale* é um dos mecanismos de se voltar para si mesmo, numa completa e sofisticada adoração de sua inteligência sedutora. Ela é a mulher fatal, provocante, de desejos incontroláveis, "é uma das mais mesmerizantes personas sexuais", afirma Paglia (1992, p. 24). Exerce também poder sobre o homem, consome sua energia, seduz pelo desejo, despe o corpo e a alma. A presença dela está bem configurada na poesia de Gilka Machado.

Outro perfil da mulher fatal aparece em *Comigo Mesma*, poema de abertura do livro *Mulher Nua (1922)*, que faz uma referência à Salomé, persona sexual com grande poder de sedução que aparece em analogia com a musa que o eu poético invoca.

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 quereres;
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

[2] Arquétipos são imagens primordiais produzidas pelo inconsciente coletivo, que segundo Jung (2012, p. 52) "indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar".

> dos perfumes e sons indefinidos
> de tudo que te andou pelos sentidos,
> de tudo que conservas na memória. (p. 201).

Ela encarna seu poder ctônico, “o dragão fêmea da natureza”, no dizer de Paglia (1992, p. 24). O que uma mulher fatal consegue? Tudo. Ela seduz pelo movimento dançante de seu corpo, prende o homem pela expressão de sensualidade e gozo, pelos enfeites e perfumes, pelos mistérios que esconde. Representa perigo permanente, está em consonância com a natureza e como tal se envolve numa mística ligação entre o eu e o outro. Quando joga seu feitiço o homem sofre as investidas desse ser teriomórfico, que passa a ser elemento vivificador.

Frinéia e Salomé habitam o campo do erotismo e trazem para a poesia de Gilka essa configuração de mulher sedutora e fatal. Não no sentido de mulher maquiavélica, como fora utilizado nos tempos antigos pela mitologia de quase todas as culturas, exemplificadas pela deusa suméria Ishtar e Dalila, personagem bíblica. Mas com o arquétipo da mulher sensual, inteligente e independente. Foi o aspecto da sedução e da ambiguidade, da astúcia e da beleza que nos fez ver e perseguir essa imagem do feminino na poesia de Gilka.

Outro perfil feminino construído é a mulher espiritual, imagem da monja ou da esposa que abdica da orgia carnal, embora o desejo perdure pelo amor ou se prefigure em qualquer elemento da realidade exterior, por exemplo, na natureza. Esse perfil aparece mais calmo, mas tão sedutor quanto o outro. O fato de aparecer revestido de espiritualidade não quer dizer que não deseje. Deseja sim e há um valor erótico intenso. Representa um estado muito particular do eu que consegue se liberar da condição material e alcançar um estado de soberania espiritual. Desse modo, vemos uma renúncia à vida sexual, mas não à experiência erótica. Há um total abandono de si e um desejo de viver a experiência de êxtase. Sente tanto quanto o outro perfil os ensaios do amor.

Sobre a base psíquica desses perfis, vemos que não se excluem e que envolvem subjetividade, identidade, domínio dos sentimentos, erotismo, espiritualidade e uma nova relação com o tempo e com a cultura. Surge um lugar de fala, um novo ser, que se antecipa, e diz: “tem teu mórbido olhar / penetrações supremas / e sinto, por senti-lo, tal prazer, / há nos meus poros tal palpitação, / que me vem a ilusão / de que se vai abrir / todo meu corpo / em poemas” (p. 360). Os versos demonstram um eu muito à vontade, para destacar suas impressões. Ele está familiarizado com seus sentidos e seu corpo. Observa o olhar como o elemento erótico capaz de suscitar os mais profundos prazeres, de penetrar em todo o corpo pelos pequenos orifícios da pele. A expansão dessa sensação se revela no último verso, numa

estrutura frasal muito refinada que vem na imagem do corpo que se abre em poemas, nos mostrando uma metáfora do sexo e da experiência orgástica.

A mulher fatal e a esposa de Cristo são representações do mesmo eu poético, que se fundem e que se inserem no campo da duplicidade, do conflito, como algo interligado à gênese da mulher, que tomada por ações dúbias, próprias de sua índole, sente-se levada a ser anjo e demônio ao mesmo tempo. São traços de um eu poético que quer viver seu erotismo, mesmo em conflito permanente e, fortemente, inclinada a questões existenciais. Podemos encontrar no soneto, *Reflexões (III)*, no livro *Mulher Nua (1922)*, o aspecto do duplo.

> Na soturna mudez dos meus infaustos dias
> dentro em mim, sem que alguém os possa divisar,
> há um anjo que abençoa as minhas agonias
> e um demônio que ri do meu grande pesar.
>
> Um me ordena a tortura, e fala em fugidias
> delícias, e ergue aos céus o austero e frio olhar;
> o outro tem seduções, risos, frases macias
> e açula-me a um prazer bem fácil de alcançar.
>
> Dois poderes rivais se defrontam em mim;
> como atender, porém, a esse duplo comando?
> - um dos dois (qual dos dois?) deve triunfar por fim?
>
> Minha vontade hesita, é a um pêndulo igual,
> e eu morro, lentamente, oscilando... Oscilando...
> Entre as dores do Bem e as delícias do Mal. (p. 252).

O soneto traz dois perfis configurados na imagem do anjo e do demônio, representando o bem e o mal. Uma é a imagem da mulher fatal, outra a da esposa de Cristo. Anjo e demônio ordenam coisas diferentes, prometem prazeres especiais. Um abençoa, o outro ri. O conflito está criado. Que imagem vai permanecer? Nasce um sentimento hesitante entre uma coisa e outra. Não sabe qual escolher porque ambos exercem poderes sobre si. Cada estrofe descreve as ordens de um e do outro. São dois comandos que colocam a vontade associada ao pêndulo, objeto que também nos lembra a ligação entre o consciente e o inconsciente. A hesitação é um princípio de morte de uma das escolhas, mas nesse caso o eu poético vai morrendo na oscilação entre os dois comandos, seguindo as dores e as delícias. Parecem ser rivais, mas são originários de uma fonte única de prazer.

O duplo está na configuração dos perfis femininos, na denominação de dois seres ou de duas imagens do mesmo eu poético: fatal e espiritual. Há todo um simbolismo que Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 346) estudam em torno do número dois, como indicativo de conflito e rivalidade.

> Como todo progresso não se opera senão por uma certa oposição, ou, pelo menos, pela negação daquilo que se quer ultrapassar, dois é o motor do desenvolvimento diferenciado ou do progresso. Ele é o outro enquanto que outro. Da mesma forma, se a personalidade se afirma opondo-se, como já foi dito, dois é o principio motor da individualização.

O eu poético convive com a duplicidade, revelando uma persona que se configura na imagem do outro eu, desdobrando em mais de um. Trazem em seu cerne as marcas de uma oposição que tem dois lados, um benéfico presidido pelo anjo e outro maléfico presidido pelo demônio. As forças rivalizam e dão ao eu poético a escolha. A duplicidade aponta para as duas imagens, o eu original e o outro, a cópia, mas são imagens que se afirmam opondo-se. Nessa oposição dá-se a busca de uma identidade, algo que reflete claramente o período em que Gilka viveu, o paradoxo do sujeito feminino, ora como *femme fatale*, ora como esposa de Cristo. O sistema poético de Gilka Machado nos oferece os dois arquétipos. Ambas desejam, ambas anseiam o infinito. Cada uma das imagens manifesta dualidades provenientes não de dúvidas, mas de busca de sua essência. O aspecto dualístico coloca a poesia de Gilka no centro da poesia moderna por trazer uma forma elevada de liberdade, de conhecimento e de interrogação.

As imagens de dualidade trazem atributos muito diferentes, uma está ligada à carne, a outra ao espírito. São imagens que embora residam num mesmo eu poético causam hesitação. O sentido do duplo na poética de Gilka integra o campo da subjetividade e está diretamente ligado ao tipo de perfil feminino que sua poesia engendra. Não um perfil único, mas multifacetado, que acompanha os movimentos de um eu complexo, tendo dentro de si uma herança ‘atávica’ dos sentimentos em constante experimentação, já que o eu poético expõe sua interioridade conflitiva, “minha carne e minha alma são rivais” (p. 266).

A duplicidade, como aspecto da poesia de Gilka Machado, constrói um movimento que desafia o eu poético a comportamentos que se desdobram em pequenos quadros eróticos, como nos versos: “Serás como os sultões do velho oriente, / só meu, possuindo, simultaneamente, / as mulheres ideais que tenho em mim...” (p. 266). A referência ao sultão indica a existência de muitas amantes que serão encontradas no eu poético. Há uma circunstância erótica que envolve desejo e posse. A alusão às mulheres ideais traz a duplicidade e a dualidade do eu poético. Tudo o que se faz ou se diz está permeado por um erotismo que põe em contato o eu e o duplo. Ao deixar vir à tona os outros “eus” é sinal de atividade e de percepção no tempo e no espaço. O lugar do eu que fala rivaliza com o perfil feminino instaurado no século XX.

Mesmo seus versos evocando uma pungente liberdade não se furtam de um sentimento dúbio que lhe causa espanto: “Distribui-se meu ser de tão modo no ambiente, / que chego a uma alma irmã perto de mim supor; / sinto comigo, alguém, longe de toda gente, / e as multidões me dão a soledade o horror.” (p. 254). Essa dubiedade tão aflorada no sujeito poético reage, busca no outro eu “o que existe somente em mim” (254), uma forma de desdobramento do ser, de suas virtudes conscientes e inconscientes, que pairam sobre si e em seguida transcendem, como expressa, “uma tudo que tem aos mais descerra, / outra tudo que tem na alma refreia” (p. 251). O eu poético sente a dualidade do seu ser entre querer uma coisa e outra.

A dualidade identifica o eu poético que vivencia a experiência erótica de arraigada espiritualidade. O corpo quer um espaço, mas não se materializa “meu corpo ganha uma volúpia estranha” (p. 117), pois é a alma que está em chama, é nela que se opera o estado de tensão e de sentimentos, daí a mobilidade da alma, que por um lado luta por essa ânsia de desejo e, por outro lado, sofre a merencória dor por ter desejado tanto, e diz: “inútil teu esforço de pureza” (p. 256). Inútil sim, pois o que vai ficar ao longo de sua poesia não é o retrato de um eu que espera manter a imagem purificada, mas de um eu que aspira ao gozo infinito de seus desejos. O *verbum* se fez voluptuosidade e se entregou à sedução da palavra, “olhos que fora meu prazer mordê-los, / gozar-lhes as maciezas e o dulçor...” (p. 274).

Em torno dos seus perfis, podemos ver um diálogo importante com diferentes áreas do conhecimento: com a psicanálise no tocante à alma; com a religião e a noção de pecado para o desejo, sobretudo anunciado pela mulher, atribuindo-lhe uma série de faltas graves e condenações; com as ciências sociais, no funcionamento da vida social que mudou de fisionomia ao introduzir atribuições femininas, transformando a sociedade bem como seus pilares de sustentação, não somente pensada como também inventada pela ótica masculina; com a antropologia ao colocar a mulher num campo de investigação sobre si mesmo e sobre sua relação com o outro.

Ela utiliza a estética da mudança de paradigmas, mesmo que com isso esteja afirmando outros comportamentos. Esse caráter móbil permite ao eu poético sua singularidade e riqueza de expressão. Gilka Machado pode estar entre os poetas que Octavio Paz (1995, p. 517) espera que edifiquem uma Moral, uma Política, uma Erótica, uma Poética do tempo presente, “o caminho fazia o presente passar pelo corpo, mas não deve nem pode confundir-se

com hedonismo mecânico e promíscuo das sociedades modernas do Ocidente. O presente é o fruto no qual a vida e a morte se fundem”[3]. [tradução nossa].

Visualizamos em seus versos essa edificação, mas nós preferimos chamar de renovação, de processo criativo dinâmico. A mudança se formava na negação de um estilo e na afirmação de outro. Sua poesia, como a de muitos poetas, nasce da sua vida. Não exatamente do que viveu, mas dos sonhos, da imaginação, das leituras. É difícil não pensar que seus poemas eróticos transcendentes não revelem marcas de algo vivido. Bem sabemos que ela constrói monumentos verbais que ilustram os acontecimentos, mas nos custa acreditar que seja apenas visão do amor, embora nessa visão possa conter o imaginário e o real, forma de lidar com a “liberdade essencial”, como assegura Paz (2012). Gilka imprimiu uma imagem de mulher que não consegue ser una. Reflete outras imagens, mas o anseio é um só: o desejo.

Gilka Machado se propôs a transcender a situação de mulher submissa e se identificou com o mundo da poesia. Nesse mundo podia ser o que ela quisesse. Três figuras podem ser vistas em Gilka: o inquebrantável Eros, a deusa Afrodite e a jovem Psique. São três imagens que se completam: Eros é o desejo, Afrodite o amor, e Psique a alma. Três fenômenos enlaçados, porém tecidos com fios e cores diferentes, o amor com o verde, a alma com o azul, e o desejo com o vermelho. Esse colorido deu forma ao sentimento amoroso, eixo secreto de sua vida psíquica, que logo adotou como símbolo de sua poesia. Cada símbolo e cada cor trazem significados da liberdade, da transcendência de uma realidade limite para uma de plenitude.

A poeta se desvencilha do habitual. Irrompe um comportamento diferente, que não traz imagens de submissão para o plano da fantasia. Ao contrário. Ela trouxe imagens de liberdade, estendendo-se para o reino dos sonhos e da palavra. Todos os aspectos formais e temáticos encontrados na poesia de Gilka afirmam uma nova poética. Ela adotou estruturas estilísticas modernas, como o verso livre e, ainda, um conteúdo que emite outro jeito de pensar a vida e o mundo, por meio da própria poesia. Os significados dessa poesia servem de mediação entre realidades diferentes. Com isso Gilka construiu aberturas, possibilidades para viver o diferente, saindo do lugar comum, desenhando trajetórias que integrem o erotismo como um elemento potencialmente importante na vida humana.

O destaque para os elementos temáticos tornou-se um eixo norteador que marca sua estética revolucionária para duas direções que se unificam: uma no vanguardismo; outra na

---

[3] *el camino hacia el presente pasa por el cuerpo pero no debe ni puede confundirse com el hedonismo mecânico y promiscuo de las sociedades modernas de Occidente. El presente es el fruto em el que la vida y la muerte se funden”.*

sua singularidade. O vanguardismo se manifesta na poesia de Gilka com uma temática nova, com uma visão nova de mundo, com o uso de métodos poéticos (paradoxos, analogias, símbolos, metáforas, anáforas) novas técnicas de escrita, num diálogo com a própria arte, dentro do princípio de ruptura que foi analisado por Octávio Paz (2013). A singularidade emerge da grandeza de sua poesia, ao introduzir elementos da natureza como extensão dos sentimentos do eu poético; a linguagem imagética cria quadros poéticos de diferentes significações do universo existencial feminino, como é o caso dos perfis femininos, numa época em que isso não se levava muito em conta.

Destacamos a irrupção dos sentidos na percepção do desejo; o imaginário como o material produtor do universo onírico; a memória que guarda os líricos momentos; a alma que desafia o corpo, o corpo que persuade a alma; a poesia a todo instante se colocando como metapoesia, inaugurando um novo conceito estético; e como o mais importante de tudo a linguagem – todas essas características definem sua singularidade poética. Cada palavra invoca outra palavra. Cada frase solicita a frase seguinte. O processo de harmonia frasal sistematizou o pensamento para a ação, por meio dos recursos sonoros, dos vocábulos que se repetem e se renovam. Para nós, essa técnica constitui um estilo, um jogo com a palavra cuja grafia a torna absoluta, se personifica e recebe uma aura mística. É a linguagem, portanto, que se porta como elemento fundante da poética singular de Gilka Machado.

Gilka Machado se inscreve numa escrita sobre o desejo com um novo tom. Não se restringe a subjetivismo e sentimentos líricos reforçados pelas condições sociais e culturais impostas à mulher do início do século XX. Ela deu um grande passo. Há uma tradição de poesia feminina que marca o alvorecer da década de XX, inclusive Gilka se inclui nessa tradição, no entanto renova-a dando-lhe um aspecto mais ousado por meio de novas experimentações estéticas. A escritora cultiva sua inteligência, é dona de si mesma e conserva esta superioridade ao se manter atenta ao que acontece ao seu redor. Antes mesmo de ter despontado oficialmente o Modernismo brasileiro, Gilka revoluciona a melindrante sociedade da época com sua poética do desejo.

# CAPÍTULO II

# OS PILARES DA POÉTICA DE GILKA MACHADO

*Se você conseguir em pensamento sentir*
*o cheiro da pessoa como se ela*
*estivesse ali do seu lado: é o amor*
*que chegou na sua vida.*

*(Carlos Drummond de Andrade)*

## 2.1 Formas de amor na poética de Gilka

Sempre houve em toda a história da humanidade quem descrevesse diferentes tipos de amor, dando-lhes um lugar de destaque nas relações e nos acontecimentos vividos por homens e mulheres. Em torno do amor centram-se as aspirações das criaturas pertencentes a diferentes sociedades e épocas. A existência de uma tipologia amorosa nos leva a investigar vários de seus aspectos carnal, platônico, materno, paterno, fraterno, à vida, à natureza. Há na poesia de Gilka Machado uma temática amorosa de natureza confessional, que desencadeia o processo monológico de um eu. O amor assume múltiplas expressões, que estão no beijo, no abraço, na voz, no olhar, na linguagem, na poesia. Aqui vamos analisar a relação amorosa entre o eu poético e o amado.

Mas antes de conhecermos o fenômeno amoroso desenvolvido na poética de Gilka, é importante situar o amor dentro de um contexto histórico-filosófico-cultural. Há quem diga que o amor foi pensado a partir das ideologias e da tradição de cada povo. No Oriente, por exemplo, ele foi concebido dentro de uma tradição religiosa, preso às doutrinas, tem seu destino imposto, portanto, filho da religião. Por outro lado, no Ocidente, o amor está fora da religião, teve sua base na filosofia grega; seu destino fora associado à liberdade, à escolha e cumplicidade dos amantes, tendo como elementos constitutivos, a transgressão, o castigo e a redenção, afirma Octavio Paz (1994, p. 32). Gilka Machado, por exemplo, é herdeira do pensamento ocidental do amor com status filosófico, contudo mostra um diferencial. Há um elemento novo que ela conduz com muita intensidade: o amor plasmado no eu poético vive independentemente de ter ou não o objeto amado.

A origem do amor está em Atenas com Platão, em seus dois diálogos: *Fedro*, escrito aproximadamente em 374 a.C., e *O Banquete*, por volta de 380 a.C, como forma de conhecimento e de contemplação. No entanto, o próprio Platão admite a possibilidade de Safo e Anacreonte terem adentrado antes a esse reino. O amor aparece, inicialmente, com teor filosófico e sua natureza é descrita como sentimento egoísta e prejudicial. Este sentido é refeito tão logo se perceba a gênese divina do Amor, filho de Afrodite, “se o amor é um deus, não pode ser origem das coisas más” (PLATÃO, 1956. p. 242), portanto, não pode ser maléfico. À alma de todo vivente o amor então adentrará e ali se enraizará porque foi enviado pelos deuses para a felicidade. No Fedro, Sócrates anuncia que o valor verdadeiro consiste no amor à sabedoria, identificando o amor do filósofo pela verdade, como uma espécie de delírio amoroso, estruturados em dois elementos da psique humana: a noética e a erótica. A primeira

contempla a verdade, a segunda alimenta as asas da alma, causando entusiasmo e satisfação na procura da verdade, como destaca Zeferino Rocha (2011, p. 100) em seus estudos. Este componente erótico é o que vai movimentar a alma humana.

Em *O Banquete*, encontramos um dos mais belos elogios sobre o amor. Rememoremo-nos o diálogo: cada um dos convivas, representando ali as diversas classes da cultura helênica, apresentou discurso de louvação ao amor. Para Fedro, o amor era o maior dos deuses, o mais antigo, o mais honrado e o mais poderoso. Pausânias fez elogios ao amor filho de Afrodite (Urânia) celestial e de Afrodite (Pandêmia) popular, assim encontramos o amor pandêmio ou urânio. Erixímaco atribuiu ao amor um poder múltiplo, grande e universal, uma força integradora de todo universo. Aristófanes narrou o mito do andrógino e disse que o amor é proteção e cura, desejo de unidade e de plenitude. Agatão falou sobre a natureza e as obras do amor, fonte de beleza, de felicidade e de juventude, promovendo a paz e o bem. Sócrates revelou que o amor é desejo, repetindo o que ouvira da sacerdotisa Diotima de Mantineia, ao dizer que o amor não era um deus, mas um grande gênio – daimon - um ser intermediário entre os deuses e os homens, "a ele cabe interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses, de uns as súplicas e os sacrifícios, e dos outros as ordens e as recompensas pelos sacrifícios", (PLATÃO, 1956, p. 163). Por meio desse gênero, Platão apresenta sua doutrina filosófica do amor. Uma concepção que privilegiou a busca das ideias, a subida para a mais sublime forma de beleza, portanto, o amor inseparável de sua filosofia.

Ainda sobre a gênese do Amor, Afrodite não pode deixar de ser citada, justamente por estar "associada ao amor erótico, à sedução, ao desejo, ao disfarce e ao ardil" explica Ragusa (2005, p. 163). Estas características são próprias da concepção da deusa Afrodite, que nasceu do esperma de Urano, misturado à água do mar. Esse nascimento traz alusões importantes que iluminam a raiz de alguns males e problemas enfrentados pelos amantes, inclusive, do próprio eu poético como iremos perceber nos poemas. Segundo Giuliana Ragusa (2005, p. 172).

> A geração da deusa se dá sob o signo da traição, do ardil, da premeditação, do ocultamento – em suma, da metis. Nascida não do sangue de Urano caído na terra firme, mas do líquido marinho espumoso e fértil, ela está intimamente ligada ao sexo e também ao mar – fluido, inapreensível e movente, tal qual a própria Afrodite.

Está ligado à Afrodite o amor cheio de tramas, o poder de sedução e disfarce, de conquista e desejo. Pois o amor joga com esses atributos, tece o fio da trama ardilosamente e

constrói seus disfarces “de flóreo manto furta-cor”, como diz Safo apud Fontes (2003, p. 407), para seduzir e enganar os amantes. Afrodite está por trás do amor erótico, nele está envolvido um dos maiores poderes da deusa: o prazer. Governar esse atributo é quase ficar escravo dele, os sentidos lhe obedecem e a razão nada diz. Os comandos seguem a linha do desejo, tão inebriados pelo colorido e pelo aspecto sedutor que envolve o tecido do amor, ricamente adornado como uma divindade. Ninguém escapa às armadilhas de Afrodite, nem ela mesma, nem seu próprio filho.

Octavio Paz (1994, p.53-55), um dos pilares de nossa base teórica, por sua vez, também se refere à pré-história do amor no Ocidente, cuja origem está na cidade de Alexandria, com o poema de amor *A feiticeira*, do poeta Teócrito, pertencente ao primeiro quartel do século III a. C. e na cidade de Roma, com os poemas amorosos do poeta Catulo, o primeiro romano a falar sobre o amor, que viveu no I século a.C. A poesia amorosa latina alcançou um nível mais alto na época de Augusto, surgindo poetas como Virgílio, Horácio, os elegíacos Tibulo, Propércio e Ovídio. Muitos episódios vividos ou inventados pelos poetas anunciaram o amor e suas desventuras por meio dos pares Simeta e Delfis, Catulo e Lésbia, Eneias e Dido, Ovídio e Corina, Tibulo e Cintia, Propércio e Clódia. Amores que surgiram paradoxalmente unindo-se ao desespero, ao ódio, à vingança. Tanto os poetas de Alexandria quanto os de Roma nos deixaram o legado do amor, visto como uma paixão dolorosa, uma espécie de doença da mente e do corpo, mesmo assim vivido e desejável, no dizer de Octavio Paz (1994, p.69) e ainda condenado pela filosofia clássica como servidão.

O amor no mundo antigo não constituía uma doutrina, não seguia a regras e orientações. Segundo Octavio Paz (1994, p. 69) “a teoria que poderia ter cumprido essa função, o eros platônico, na verdade, desnaturalizou o amor e o transformou num erotismo filosófico e contemplativo do qual, além disso, estava excluída a mulher”. Dois fatos relevantes surgiram a partir daí: o primeiro foi o lugar de fala da mulher, dado à profetisa Diotima da Mantinéia, que como bem lembra Paz (1994), sua aparição remete à origem da vida, ao reino das mães, onde residem verdades primordiais. O segundo foi o possível surgimento do amor como forma de vida, no século XII[4], devido a circunstâncias históricas e a eventuais acontecimentos políticos, que movimentaram e modificaram a vida das pessoas, marcando um grande momento na história ocidental.

[4] A título de contextualização, o século XII foi o século de ouro da literatura medieval, na França, considerado como o segundo Renascimento, o primeiro fora na época de Carlos Magno. Época ainda da lógica, da dialética, das escolas filosóficas, do pensamento religioso e das criações artísticas. Autores clássicos como Ovídio, com sua “Arte de Amar”, e Virgílio foram os mais lidos no seu tempo.

Nessa contextualização citamos o sul da França, especificamente Provença, berço da literatura de expressão lírica "sentimental, cortês, elegante, refinado, transformando a mulher no santuário de sua inspiração" (SPINA, 1996, p. 22), criado por um grupo de poetas pertencentes à nobreza feudal. É o amor o grande tema de inspiração lírica dos poetas que descobriram a alegria desse sentimento, contaminando todos os sentidos, chamado pelos trovadores de *joie d'amour*. Em torno da mensagem poética dos poetas provençais há todo um formalismo sentimental que se compõe de atos de submissão direcionados à amada - a vassalagem amorosa. O culto, a honra e a fidelidade à mulher colocam-na num patamar, que resulta em elogios, em paciência, em conquista. Octavio Paz (1998, p. 142) comenta que essa galanteria foi influenciada pelo erotismo árabe e provençal, elaborando simultaneamente uma filosofia, uma física do amor e um código erótico: o amor cortês.

A temática do amor ganhou o mundo e teve nova expressão por meio de uma classe de poetas, vigente nos séculos XI e XII, sobretudo na França e na Alemanha: os goliardos, considerados parteiros da poesia lírica, com uma poesia de acentuada obscenidade. Eles exaltaram o amor secreto, a vassalagem amorosa, o sofrimento eterno, o amante aprisionado nas teias de Venus, destacando o amor predominantemente sensual. Para viver esse exercício erótico determinadas etapas eram percorridas minuciosamente, como uma espécie de preparação para o que inevitavelmente iria acontecer depois. Primeiro a contemplação, depois o diálogo, seguido do contato, e finalmente, o beijo, explosão lascívia do desenlace amoroso, como afirma Spina (1996). Por meio deles, o amor encarnou um ideal de vida, cuja marca de nascença era transgressão, na análise pontuada de Octavio Paz (1994), e não uma doutrina filosófica, como vira Platão (1956). O caráter ambivalente e subversivo do amor, muitas vezes, afrontou à sociedade, provocando agitação e desequilíbrio. Inevitavelmente o castigo viria na forma de repressão, meio de extirpar o mal, como experimentaram entre outros os amantes Tristão e Isolda.

Nessa visão panorâmica sobre a origem divina e mítica do amor, sua constituição como doutrina e/ou como ideal de vida, se inclui a poesia amorosa de Gilka Machado, que tem ascendência platônica. Ela pertence a essa cartografia do amor idealizado, que foi transmitido aos provençais, entre eles Cavalcanti, Dante, Petrarca, e outros poetas que difundiram essa sistemática amorosa. Sua poesia traz uma ferramenta capital para compreensão do significado amoroso, que se constrói na alma e incorpora uma harmonia com a totalidade.

O que predomina nos poemas amorosos são as imagens do desejo tecidas por meio da configuração metafórica como iremos observar. Para nossa análise, utilizamos a teoria de

Ricoeur (1976, p. 61), que relaciona o simbólico e o metafórico no interior da poesia. A metáfora é fenômeno de predicação, contem uma parte cognitiva e inovação semântica, que fornece informação nova acerca da realidade. Os símbolos pertencem a diversos campos de atuação, entre os quais, Ricoeur (1976, p. 65) explorou três: a psicanálise, a poética e a história das religiões. Os símbolos atuam significativamente em cada um desses campos. O primeiro se ocupa dos sonhos, o segundo das imagens do poema e o terceiro das entidades concretas como representações das manifestações do sagrado. A linguagem poética está ligada aos símbolos e metáforas, atuando num domínio hipotético e reinterpretando uma ordem simbólica articulada. As metáforas estão revestidas de invenção semântica e seu funcionamento ocorre numa cadeia ou rede simbólica. Elas "são precisamente a superfície linguística dos símbolos" (RICOEUR, 1976, p. 81), como a essência própria da poesia.

De acordo com Moser (2001, p. 202), o amor apresenta designações diferentes, por meio de três palavras gregas: *Eros*, força que nos levanta, "faísca divina"; *filia*, forma ética do amor, sem competição e absorção; *ágape*, forma humana e cristã do amor. Na poesia em estudo não há traços do amor *filia* e *ágape*, mas do Eros, "faísca divina", que se desdobra em três tipos de amor: à natureza, ao espírito e à carne. O primeiro trata do amor como sentimento de devoção à natureza, chamado por Octávio Paz (1994) de *pietas*, a servir e a honrar a Deus, aos pais e à pátria. Gilka estende seu devotamento amoroso à natureza, "amo, o inverno assim triste, assim sombrio", escreve a poeta (p. 208) e ainda, "eu amo as amplidões, os largos descampados / amo o desdobramento encantador dos prados, / (...) eu amo o longe, o vago, os mundos ignorados / e o deserto ondulante e intérmino do mar, / (...) amo a longinquidade altíssima dos cumes dos montes" (p. 158). O amor à natureza está intensificado de espiritualidade e se personifica em paixão amorosa. Sobre essa questão, reservamos a terceira parte desse trabalho.

O segundo é amor espiritualizado, que transmite sua força na ausência dos prazeres, na purificação das sensações carnais, "este amor sem passado e também sem futuro / é um amor, meu amor, desprovido das ânsias / dos prazeres carnais, efêmeros e escassos" (p. 57). Mas mesmo puro e espiritualizado desponta nuances de sensualidade, no uso de palavras com sentido material, que ora se aproxima, ora se afasta da concepção do amor platônico. O amor está no plano das ideias, mas eivado de sensações voluptuosas. É sentido na alma como condição da própria existência do eu poético que, em seguida, louva as eternas delícias das circunstâncias amorosas. É um amor que existe somente no pensamento, no entanto os sentidos são convocados, como vemos nos versos: "qualquer coisa, afinal, que em si resuma / sabor, / perfume, som, maciez, e cor, / eu trago, meu Amor, / nos sentidos / pairando, / desde

quando / os teus lábios e os meus se ficaram unidos" (p. 180). A união dos lábios simboliza o desejo de sentir o amado. Os sentidos causam no eu poético sensações sem que possua o corpo do amado. Não há uma experiência amorosa concreta. Há um amor idealizado que supre as carências do eu poético, que, na verdade, nãos são poucas, dizem os versos: "o Ideal, ó meu Amor, não admite contato, / escapa-nos das mãos, é puramente abstrato" (p. 173). Não admite contato, mas há afagos úmidos e doces, que brevemente se desfazem nas imagens do sonho ou se renovam no seu imaginário. Vejamos os versos em *Poema de Amor (Versos antigos)*, no livro, *Estados de Alma (1917)*, como se configura esta realidade amorosa:

> Esses teus olhos são as alcovas nupciais,
> confortantes alcovas de veludo
> onde me alheio a mim, me alheio aos mais,
> e ao mal que em nós atua...
> Onde sou tua,
> apenas tua,
> indiferente a tudo:
> ao passado e ao porvir...
> Onde fico a dormir...
> Onde fico a sonhar..." (p. 170).

O eu poético experimenta o amor nos sonhos. Os verbos alhear, dormir e sonhar nos mostram situações de delírios. Ainda que nestas circunstâncias, o eu poético expressa palpitação voluptuosa. Os olhos são metáforas do leito nupcial. A voluptuosidade do olhar acende os sentidos para as sensações de gozo e repouso no plano figurativo. O amor está numa atmosfera de êxtase, de alheamento e indiferença ao mundo físico. Quando diz "sou tua, apenas tua", é uma entrega da alma. A realidade amorosa é onírica, simbólica e se traduz somente no universo da linguagem. Esse amor segue o ideário platônico, as ideias são como olhos da alma. Em alguns versos do poema, *Estos da Primavera*, no livro *Mulher Nua (1922)*, o amor também aparece com significação espiritual.

> 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 as ânsias 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!

Por esta Primavera em lirismos acesa,
Eu sinto meu amor em toda a Natureza,
e sinto a natureza amando em mim. (p. 223).

Nesses versos, amor e alma vivem a unidade, concentram sentimentos e sensações. A linguagem dá a esse amor uma aura de mistério e uma ternura nos afetos: a mansidão do rio que corre; o grito do mar; odores das flores e do pólen; a liberdade das aves; aconchego das árvores; a carícia do vento. Gilka tece um amor que desenvolve a grandeza relacional e a unicidade dos seres. A natureza entra como coadjuvante nessa experiência intensa do amor, capaz de reunir em si mesmo anseios tão contraditórios na significação que o rio, o mar, o ar, as árvores, o vento, o rochedo, a luz, o pólen e o perfume podem sugerir.

O amor está envolvido por uma força espiritual e cósmica. Todo o universo foi feito para amar. A poesia descreve a dimensão desse amor na ânsia que pulsa no eu poético, por meio de palavras que intensamente traduzem sua extensão. Vamos observar na disposição das duas estrofes, a imagem do cume de uma montanha, que lá de cima se derramam todas as ânsias como se fossem líquidos escorrendo pelas ramagens e unindo toda a natureza numa energia amorosa. As palavras se oferecem para o momento festivo e ritualístico. Por exemplo, a palavra *ânsia*, repetida dez vezes, com uma sonoridade branda, introduzida pelo fonema /s/ produz uma suavidade ao mesmo tempo uma aceleração rítmica, que lembram os passos de uma dança ou os movimentos coleantes de uma noite de amor. Outro som que estrutura essa construção poética está no fonema /i/ que inicia o primeiro e o último verso, se repetindo em outros momentos, e no fonema /a/ que conduz a ânsia na direção de uma sequência de sons que aproxima entre si Céu, Terra e Oceano.

Nos últimos versos está a chave do poema: a natureza, onde se prefigura o amor e o desejo de completude, que recebe o nome de ânsia. A procura está revestida de amor e se apresenta sob a perspectiva da tradição: o encontro dos seres, a complementação, a unidade plena. No entanto, situada numa base vanguardista pela fidelidade ao erotismo. A realização amorosa se dá numa dimensão espiritual e simbólica pelo tratamento que é dado aos apelos eróticos velados e ao mesmo tempo abrindo-se dentro da própria poesia. O amor é

encantamento da alma que sente a ânsia tal como a natureza. Não há forma humana e nem presença de materialidade.

Podemos ver também nesse outro poema, sem título, do livro *Meu Glorioso Pecado (1928)*, o amor na direção da alma.

> Não, não és o homem amante,
> és o amor feito homem,
> amando cegamente,
> indefinidamente amando.
>
> És como o sol que, ao mesmo tempo,
> doura as montanhas e as valas,
> as alturas perfumadas
> e as profundezas infectas,
> por todos se distribuindo,
> sem que se detenha
> em alguém.
>
> És o amor que procura ser sentido,
> sou a alma feita para te sentir...
> Adormeceste nos meus braços,
> tentei investigar teu mistério
> (pobre Psyché!)...
> Desfez-se o encanto,
> fugiste.
>
> Por que te não aceitei
> como me aparecias,
> como te havia sonhado,
> se era melhor que todas as verdades,
> tua mentira?!... (p. 278).

As quatro estrofes desse poema mostram que o eu poético ama do ponto de vista espiritual. O amor é tal como o homem, mas não é o homem amante. Está caracterizado como o sol que ilumina as alturas e as profundezas. Ele tem componente anímico, sobrevive na psique, envolto numa aura mística. Quando não é aceito foge, perde-se o encanto, para depois voltar à alma *cegamente, indefinidamente*. Para Jung (2005, p. 15), "o amor é um dos grandes poderes do destino, ele se estende do céu até o inferno". Ele aparece feito homem e também feito sol. Estende-se de uma parte a outra do universo. É amor sonhado, não compreendido, perdido nas ilusões, no entanto, a alma anseia conhecê-lo.

A terceira estrofe do poema faz referência ao conto mítico: Eros e Psiquê. Vale a pena retomar um trecho:

> Consultando os oráculos, os pais da jovem entristeceram-se pelo destino da filha, já que foram aconselhados a vestirem-na com trajes de núpcias e colocarem-na num alto de um rochedo para ser desposada por um terrível monstro! (SPALDING, 1974, p. 55).

No mito, Eros e Psiquê se encontram não por uma ação de escolha livre dos dois, mas presidida pelo destino. Observa Octavio Paz (1994) que destino e liberdade se cruzam no amor. As fronteiras entre destino e liberdade são misteriosas e somente o amor consegue abarcar essas duas forças. O amor é sentido na alma, sem precisar desvendá-lo. Amor e alma habitam o mesmo mundo, se alimentam do mesmo banquete, dividem o mesmo altar cerimonioso e vivem a reconciliação e a unidade. Mesmo sendo espiritualizado é um amor potencialmente tomado por ânsia e expectativas, como vimos na indagação expressa na última estrofe do poema. O questionamento nasce de uma insatisfação, não se importando com a verdade, mas valorizando a aparência e o que a alma sente.

A terceira forma de amor é a carnal, que ocorre como experiência erótica, cuja chama ardente deveria culminar no sexo: "longe de ti, minha ânsia exige-te ao meu lado, / quer te sentir o corpo, a carne impura e viva, / quer a certeza ter de estás humanado, / gozar todo o calor que de ti se deriva" (p. 160). Mas os versos não mostram exercício sexual, apenas a ânsia de ter o amado, o corpo, o calor, o gozo. Uma situação que envolve atração e sedução. Parece ter aí um magnetismo, da forma como falou Octavio Paz (1994, p. 35) sobre o encontro entre amantes, que "nasce de um magnetismo secreto e todo-poderoso; ao mesmo tempo, é uma escolha. Predestinação e escolha, os poderes objetivos e os subjetivos, o destino e a liberdade se cruzam no amor". O eu poético sente atração pelo amado, mas está longe; experimenta sentir o corpo, mas não tem a certeza de sua existência. O amor na forma carnal, na ânsia de possuir o corpo do amado também está revestido de sublimidade, pois o destaque está na distância, "longe de ti".

No sentido platônico, na origem do amor está o desejo, "ninguém deveria envergonhar-se do fato de ter de pagar tributo seu a ele (ao amor)", nos lembra Jung, (2005, p. 18). A poética de Gilka é um tributo ao amor. Ele aparece ligado ao desejo. Estão inseridos numa mesma cadeia. Eles se imbricam, se confundem, se complementam. O amor só é amor se estiver impregnado de elemento erótico, de atração, de busca recíproca, como adverte Octávio Paz (1994). Apresentamos alguns versos do poema *Verão*, do livro *Mulher Nua (1922)*, que mostram o entrelaçamento entre amor e desejo.

> Quero amor, quero ardência! A ti me exponho.
> Verão, sou toda fecundidade!
> - O calor me penetra, o Sol me invade
> o senso,
> e tudo em torno a mim se torna mais extenso,
> tudo em que os olhos ponho:

> o céu, o oceano, a mata...
> E enquanto em gestação a Terra se dilata,
> dilata-se minha alma à gestação do Sonho. (p. 239).

A atuação do amor e do desejo acontece de forma articulada, numa linha fronteiriça, pois como lembra Octávio Paz (1994, 34), "sem erotismo não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira". No primeiro verso, o verbo *quero* expressa seu objeto: amor e ardência, relacionado a alguém. Os vocábulos *fecundidade* e *gestação* nos levam para o leito de Vênus, evocando prazer e dor. O amor traz o componente erótico, mas não se serve dele. Não há um corpo para a realização no sentido de encontro físico. A alma gera o amor, pois segundo Platão (2000, p. 141), "nossas almas existiam antes de que surgissem sob a forma humana, e mesmo quando não possuíam corpo já tinham o conhecimento". No entanto, o amor mesmo habitando a alma se alimenta de desejo e se expande indefinidamente.

Há uma construção poética muito sutil nos últimos versos, encabeçada pela conjunção adverbial *enquanto*, pondo os sujeitos em planos de ações simultâneas. A terra assim como a alma dilata-se para viver o mistério da gestação. Na alma está o lugar de gestação do sonho, enriquecendo a imagem do amor e do desejo, e na palavra poética o meio de liberação dos impulsos e dos anseios amorosos, pois como lembra Octavio Paz (2012, p. 163) "o ato mediante o qual o homem se funda e se revela é a poesia". Na alma e na poesia está gestado o amor.

O entrelaçamento do amor e do desejo acontece nos sonhos do eu poético. Quando afirma, "sou toda fecundidade" evoca uma essência erótica. Observamos que há uma penetração pela/na natureza por meio da camada do significante. As palavras *Verão, Sol, Terra* e *Sonho*, grafadas com maiúsculas, nos colocam diante de dois campos semânticos: um natural, o outro onírico. As três primeiras palavras fazem parte do universo natural enquanto a palavra *Sonho* ao do inconsciente. No campo natural transcorre uma realidade de penetração, fecundidade e no campo onírico, os sonhos e afetos. Vemos que o amor mesmo tendo uma forma carnal descrito como calor ardente também se reveste de ilusão. O calor que penetra é o do fogo da carne em volúpia e o do fogo como purificação e sublimação da alma que se dilata ao amor sem ser tecido de sexo.

Observamos dois sonetos em que Gilka traz a noção de pecado vinculada ao amor carnal, que podemos naturalmente pensar como algo típico desse amor. Mas é uma estratégia de seu discurso que a toma numa forma figurativa. O pecado não traz um julgamento

negativo, ao contrário é uma condição necessária para amar. O soneto *Reflexões IV* do livro *Mulher Nua (1922)* é uma confissão poética:

> Eu sinto que nasci para o pecado,
> se é pecado, na Terra, amar o Amor;
> anseios me atravessam, lado a lado,
> numa ternura que não posso expor.
>
> Filha de um louco amor desventurado,
> trago nas veias lírico fervor,
> e, se meus dias a abstinência hei dado,
> amei como ninguém pode supor.
>
> Fiz do silêncio meu constante brado,
> e ao que quero costumo sempre opor
> o que devo, no rumo que hei traçado.
>
> Será maior meu gozo ou minha dor,
> ante a alegria de não ter pecado
> e a mágoa da renúncia deste amor?!... (p. 253).

O soneto foi construído seguindo uma lógica argumentativa que afirma suas convicções centradas na ideia de que nasceu para o pecado, se for pecado amar. Assume sua condição de pecadora e amante. Nas duas primeiras estrofes estão suas premissas numa confissão de amor que alcança maior proporção no último verso do segundo quarteto ao dizer que ninguém pode avaliar a dimensão desse amor. Nesses versos o eu poético é sujeito e objeto do amor. Soa ligeiramente nesses primeiros versos uma ironia na imagem do pecado e na do amor construída, analogicamente, pois o nascimento de um está associado ao do outro. A ironia e a analogia são recursos da poesia moderna, vistos por Octavio Paz (2013 p. 81), como recurso duplo, "a ironia – a estética do grotesco, do bizarro, do único – e a analogia – a estética das correspondências". Este raciocínio irônico e analógico que Gilka adota se inscreve numa dialética que tende a discutir o amor e o pecado como sinônimos.

Mas os dois tercetos imprimem um desfecho conflituoso. De um lado o gozo e a alegria de não ter pecado, do outro a dor e a mágoa de ter renunciado ao amor. Vemos agora amor e pecado ocupando uma semântica diferente, quando na verdade se esperaria a mesma significação. A primeira e a última estrofe amarram o soneto numa ideia única: amar e pecar. Na primeira há uma ideia que justifica seu nascer, e na última um questionamento sobre o que é maior o gozo ou a dor. Nem o gozo e nem a dor, pois ambos tem a mesma significação e ocupam o amor e o pecado. Há uma valorização da condição de amar e pecar como uma máxima existencial da vida humana.

Nesse outro soneto *Reflexões VI*, também do livro *Mulher Nua (1922)*, aparece novamente o pecado, em forma de invocação, e com o sentido de virtude.

Ó meu santo pecado, ó pecadora
virtude minha! Ó minha hesitação!
Bem diferente esta existência fora,
ermo de ti tão frágil coração!

Se ora és sensualidade cantadora,
instinto vivo, alegre volição,
logo és consciência calma, pensadora,
silenciosa tortura da razão.

Contudo, eu te bendigo, eu te bendigo,
ó dúbio sentimento, que comigo
vives, minha agonia e meu prazer!

Quanto laurel minha existência junca,
por ti, pecado, que não foste nunca,
por ti, virtude, que ainda sabes ser! (p. 255)

O soneto faz inicialmente um chamamento ao pecado. Essa construção exclamativa marca uma identidade no eu poético de pecadora. Chama-nos atenção o uso do pronome possessivo meu/minha, como indicativo de poder e de relação de posse. O pecado, a virtude, a hesitação, a agonia, o prazer e a existência aparecem no texto precedido pelo possessivo, e se encontram numa relação de pertencimento do eu poético, desde o primeiro verso, que ele chama ironicamente de santo pecado. Outra vez a ironia povoa os versos de Gilka, ao conceder ao pecado uma existência necessária. O tratamento é encabeçado pela interjeição vocativa "*ó*". Durante todo o soneto a interjeição se repete quatro vezes, colocando em foco o dúbio sentimento, que está funcionando metonimicamente em lugar da palavra amor. Os dois últimos versos se fecham num mesmo bloco, dando ao amor sua forma de pecado e virtude.

O eu poético lida com a noção de pecado, ligada aqui ao excesso e à forma de amor. O pecado não assume um sentido de culpa, mas de ironia, um jeito de rivalizar a própria sociedade e o pensamento da época. O eu poético bendiz o pecado e o chama de virtude e hesitação, de sensualidade e consciência, de agonia e prazer. O pecado como virtude anuncia uma consciência bizarra que ironicamente a poeta cultiva. É um sentimento que assume por amar intensamente o amado. Porém, este não tem aparência física. Segundo Octavio Paz (1994, p. 115), o amor exige "noção de pessoa e esta de uma alma encarnada num corpo". No entanto, o ser amado na poesia de Gilka é um ideal.

O amor, seja na forma carnal ou espiritual, aparece como sentimento profundo e de unidade, porque está inscrito na liberdade do que o eu poético sente, "amor em que me punjo e em que me delicio, / amor que anima o Universo inteiro, / que vive em toda parte, a sorrir e a chorar!" (p. 221). Ao se nutrir deste amor que gera sensações contrastivas, se nutre também

de inquietação e busca, de querer sair de si mesmo para preencher a vida do outro. O amor se exercita e se fortalece numa realidade imaginada, onírica, sensitiva, simbólica. Isso dá lugar ao espontâneo e, por conseguinte, à criação de imagens, diz: “penso em ti e que tu pensas em mim suponho”; esse ato de pensar já é exercício amoroso, exige reciprocidade mesmo sabendo que o amado vive somente na lembrança, nos sentidos, na memória do tato. É a única maneira de saciar o desejo, de representá-lo conforme sua imaginação. A liberdade está nos pensamentos e na criatividade com que fala de seus afetos, “domino-te; entretanto, és tu que me dominas” (p. 218). A relação de domínio é um jogo de sedução. O domínio pode nos lembrar a posse do corpo, mas logo vemos que é domínio psíquico. Não há ação concreta, mas ilusões, “quem me dera / morrer em ti, aniquilar-te em mim” (p. 222). Vemos aqui a ânsia simbolizada na morte de um desejo idealizado. A morte faz relação com energia prazerosa, *la petite mort*.

A poesia apresenta um amor que se ocupa da alma, que almeja a satisfação, a completude, sem auxílio de feitiçarias, poções, filtros, ímãs, bastando-lhe os sentidos; sem a presença do amado, bastando-lhe a imaginação. Por exemplo, a voz do amado “um perfumoso unguento” ou o aroma do cabelo “cabeça de essência cheia, / é uma caçoula que perfumes incendeia...” (p. 116). Não importa se o amor cultivado é mais carnal ou espiritual, de qualquer forma, “busco-te: logo vens; sinto-te os passos lestos / e sutis (mais sutis só caminham as brisas), trazes odor na voz, nos olhares, nos gestos” (p. 160). O eu poético se realiza ao buscar esse amor pela força dos sentidos sublimados, “este amor que é todo o constante reclamo / do meu ser ao teu ser” (p. 220).

As três formas de amor movimentam as atitudes do eu poético. Ao colocar em evidência o que sente, o eu poético confessa sentir o amado em tudo: “nas tredas solidões, nos silêncios mortais, / eu contigo me estou, tu comigo te estás” (p. 174). É um amor sem limites, entranhado no ser, que lhe oferece “ferezas de pantera, / ternuras de columba; é o mesmo grande amor / construtor, / destruidor, / manso e bravio, / que acende o céu, enflora a terra, açula o mar” (p. 221). O estado amoroso não se furta das contradições, representando-as no simbolismo da pomba e da pantera, significando respectivamente pureza e poder. É um amor sublimado, dotado de luz, de criatividade e excitação. Tem aquele aspecto que fora pensado por Platão como conhecimento e desejo. É também amor eros, presidido pelo delírio erótico. Ora é contemplação e purificação, como o de Dante e Beatriz, ora é sensualidade, como o de Tristão e Isolda, o de Abelardo e Heloisa, o de Romeu e Julieta. Seja qual for a forma de amor está configurado na mente e o eu poético se coloca sempre numa situação de espera em relação ao amado.

Nos versos seguintes, retirados do livro *Estados de Alma (1917)*, observamos como o eu poético se dirige ao amado.

> Olha: eu te amo, não vês? Te amo com frenesi,
> e sempre te hei de amar, assim, longe de ti,
> pois, para que um amor se torne inextinguível,
> urge se lhe anteponha este abismo – o impossível (p. 173)

A primeira palavra do verso é indicativa de diálogo, é um recurso da fala. *Olha*, traz a ideia de aproximação e se contrapõe com a palavra *abismo*, no último verso, que tem o sentido de afastamento. Em seguida vem a pergunta consolidada pela declaração de que ama. Na verdade, o amor atravessa o abismo, que funciona como metáfora da distância e carrega o sentido de elevação e não somente de profundidade. O abismo surge como integração suprema na união mística que faz o amor *inextinguível*. Todo abismo pressupõe naturalmente afastamento de caminhos e pode significar justamente isso. Mas nesse caso não é empecilho, não é condição para não amar. O advérbio *sempre* reforça a grandeza do amor, conduzida pela maneira de amar, *longe de ti*. O eu poetico ama assim mesmo, na distância, "Amemo-nos assim, sem que possam supor / que o teu Amor sou eu, que tu és o meu Amor" (p. 173).

Reserva-se à poética de Gilka a particularidade de desenvolver as sutilezas do discurso amoroso numa linguagem imagética e sensorial, "se estou só, se estás só, quem, acaso, presume, / que a mim vens, que a ti vou, num raio, num perfume?" (p, 174). O raio e o perfume são os meios de um chegar ao outro pela emanação luminosa e pela memória. O raio tendo uma natureza ígnea é fogo a estimular os desejos, o perfume facilita as imagens e estas orientam as emoções. Em ambos existem uma representação simbólica fecundante e espiritual da purificação.

Observamos que o amor ocupou na poesia de Gilka Machado formas diferentes, no entanto sua existência aparece unicamente integrada à alma. Dessa forma, o eu poético se realiza na visão sublime do amor.

## 2.2. O poder do Eros

Eros é visto como o deus do amor, chamado pelos romanos de Cupido, jovem belo e apaixonado, representado na mitologia mais antiga, como uma das forças da natureza. Segundo Joaquim Brasil Fontes (2003, p. 254), "uma energia atravessa o mundo e, nele, o gesto de tecer, o canto do poeta. Entre os gregos, recebe o nome de Eros, força primordial que reúne e fecunda os elementos da matéria, enquanto causa e fim do mundo". Eros é um dos

mais antigos deuses, surgiu depois do Caos, da Terra e do Tártaro, “Eros, o mais belo entre os deuses imortais, que põe quebrantos nos corpos e, no peito de deuses e homens, domina o espírito e a vontade ponderada”, assim mostra Hesíodo (1928, p. 116-22) em *Teogonia*.

Sobre a genealogia de Eros, Joaquim Brasil Fontes (2003, p. 211) afirma que Alceu de Mitilene teria sido o primeiro a elaborá-la, “gerado de Zêfiros auricomo e de Íris de belas sandálias”. O escoliasta Apolônio de Rodes, autor das Argonáuticas, o considerava filho de Afrodite. Safo de Lesbos dizia ter ele nascido do Céu e da Terra. E foi nos poemas líricos que Safo, inicialmente, lhe deu mais expressão, ressaltando-o como força indomável, criatura invencível, incapaz de cair nas armadilhas do homem. De acordo ainda com Joaquim Brasil Fontes (2003, p. 215), Safo de Lesbos considerava Eros como um tecelão de mitos, “de novo, Eros me arrebata, ele, que põe quebrantos nos corpos, dociamaro, invencível serpente”. É um deus poderoso, uma força monstruosa, imbatível, que traz doçura no amargo. Seu poder irradia luz e impulso vital. Há outra genealogia apresentada pela sacerdotisa Diotima de Mantineia, em *O Banquete* de Platão, que revela Eros como filho do deus Recurso (Póros) e da deusa Pobreza (Penía), tendo, portanto duas faces, uma de grandeza e outra de miséria. De acordo com o Dicionário de Mitologia Greco-Romana, (1976. p. 63-64), “a esta origem deve caracteres bem significativos: sempre em busca de seu objetivo, como Pobreza, ele sabe imaginar um meio de chegar a seu alvo, como Recurso. [...] é uma força sempre insatisfeita e inquieta”,

Seguindo os passos de Eros pela Grécia Antiga, vamos encontrá-lo por volta dos séculos VIII e VI a.C., visto como um *thymós* homérico. Zeferino Rocha (2011, p. 17) diz que, “para Homero, o thymós é um impulso ardente e combativo que nasce do coração valente e imortaliza os heróis nos campos de batalha”, sentido este presente nos poemas épicos. Já na tragédia, os poetas conduzem esse impulso no caminho da justa medida, pois o excesso leva o homem à desgraça. Na Grécia Clássica, o pensamento antigo dos sofistas e dos filósofos conduzira o discurso erótico ao homem e aos seus afetos. Entre os filósofos, Sócrates, Platão e Aristóteles, cada um teve uma forma de vivenciar o desejo e de mostrá-lo nas ações do homem.

Sócrates apresenta-o sob a denominação de Eros, na base de sua missão - o cuidado da alma, envolvendo duas potências que se complementam mutuamente: o Logos e o Eros. Platão mostra-o vinculado à doutrina da alma, que recebe uma natureza erótica e na sua estrutura três princípios moventes, o racional, o irascível e o concupiscível, na mesma alma. Aristóteles lhe dá um novo estatuto que está na base da origem humana ao lado do intelecto. Ele é o princípio do movimento que impulsiona o intelecto a decidir. Ao dar-lhe uma nova

fundamentação Aristóteles diz que a alma tem uma parte racional e outra irracional. Entre uma parte e outra tem o que ele chama de parte desejante, que pode estar a serviço da razão ou se opor a ela. Para esse estudo, adotamos a concepção de Platão sobre o desejo, por encontrar na poesia de Gilka Machado elementos que estão em correlação com esse sentido filosófico. Passemos, portanto, a um breve resumo do mito de Eros, na versão de Platão, segundo o Dicionário de Mitologia Greco-Romana, (1976. p. 63-64):

> Uma das divindades primordiais (...) Eros é a virtude atrativa que leva as coisas a se juntarem, criando a vida. É uma força fundamental do mundo, assegura não somente a continuidade das espécies, como a coesão interna do Cosmos. Opondo-se à tendência de considerar Eros como um dos grandes deuses, surgiu a doutrina apresentada sob a forma de mito no Banquete, de Platão. Nessa obra, Eros aparece como um "dáimon" (força espiritual misteriosa), intermediário entre os deuses e os homens.

Sua origem mítica fez seu domínio se estender a todas as coisas divinas e humanas, tornando seu poder múltiplo e universal, como vimos na descrição acima. Um pouco de sua história chegou até nós no mito grego de Eros e Psiquê, narrado no livro *Metamorfoses,* também denominado *O Asno de Ouro,* romance de Lúcio Apuleio, escrito no século II depois de Cristo. Temos notícias também de sua ação pelos séculos XII e XIII na poesia provençal, tendo duas características essenciais para o erotismo ocidental, a transgressão e a idealização, como identificou Octavio Paz (1998, p. 143). Eros foi cantado por meio da epopeia, da tragédia, da comédia, da lírica, pertencente a todos os tempos e lugares, pois sempre existiu quem se dedicasse à expressão da literatura erótica.

A trajetória mítica de Eros de algum modo nos serve de referência e de reflexão, para adentrarmos a poesia de Gilka Machado onde ele também está posto, não como um deus mítico, mas como desejo espiritualizado, que se desenvolve numa dimensão mística. O sentido de erotismo com o qual dialogamos está em Bataille (2013, p. 35) como experiência interior, processo de procura incessante pela continuidade do ser, "do erotismo é possível dizer que ele é aprovação da vida até na morte". A vida se manifesta na atividade sexual de reprodução, que o erotismo interrompe, porque seu percurso aponta para a busca da complementaridade, "uma procura psicológica", que ao nascer adquirimos o aspecto da descontinuidade, encontrada mais tarde a continuidade, com a morte:

> A reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas ela põe em jogo sua continuidade, isto é, ela está intimamente relacionada à morte. É falando da reprodução dos seres e da morte que me esforçarei para mostrar a identidade da continuidade dos seres e da morte que são uma e outra igualmente fascinantes e essa fascinação domina o erotismo. (BATAILLE, 2013, p. 37).

Vida e morte estão na base do erotismo, irrompendo o ser humano a viver a continuidade com a morte, nisso consiste a linha de pensamento de Bataille. Mas a poesia de Gilka Machado nos dirige para outro entendimento sobre o erotismo, se posicionando na louvação à vida. Tudo acontece como se a morte não existisse, embora percebamos sua presença. A vida concorre para a continuidade em conexão com tudo aquilo que se deseja viver, com tudo que causa felicidade, vontade de seguir em frente, mesmo que a realização se faça apenas no imaginário do eu poético. E a morte? Quando sugerida reforça a vida.

Se em alguns versos a morte vem à tona é para confirmar a natureza antagônica e dilemática do eu poético, que entre a luz e a escuridão suscita a existência de um Eros que sobrevive às incursões psíquicas e comportamentais, manifestadas de vários modos: na natureza, no vento, nos perfumes, nos sons, na voz, nas cores, como mostram os versos: "quando te sinto, fecho os olhos e diviso / o infinito do mar; / e não pode exprimir o meu verso impreciso, / o meu verso sucinto, como te sinto, / mal principia a água marinha a me roçar..." (p. 234). O verbo sentir abre o campo das sensações, que está determinado pelo circunstancial de tempo, *quando* e pelo de modo, *como*. Sentir está circunscrito na imagem *diviso infinito do mar*, a indicar profundidade e imensidão; e na imagem *água marinha a me roçar*, a provocar palpitações. Gilka usa os sentidos como o lugar do erotismo, traduzidos por meio de imagens poéticas. Quando e como não conseguem ser ditos em palavras, mas em sensações e imagens. É justamente nesse campo simbólico que o erotismo atua como procura pelo outro. Tal significação nos coloca diante de um impasse: Gilka ao valorizar os sentidos se afasta do pensamento platônico, que não reconhece os sentidos e sim o raciocínio, a razão. Mas tal valorização não afugenta seu platonismo, visto nas constantes idealizações do amado, no sentimento amoroso vivenciado na alma e no desejo como falta.

Eros age como um impulso que se prolonga por todas as fases da vida em busca da união, da totalidade, da plenitude perfeita. Segundo Filoteo Faros (1998, p. 43),

> Eros é a pulsão para a união com aquilo a que pertencemos, união com as nossas possibilidades, com outras pessoas do nosso mundo, na relação com as quais chegamos à nossa plenitude e integração. Eros é o desejo que habita o homem e o leva a consagrar-se à procura da virtude, da nobreza e do viver bem.

Esse impulso tem sede de prolongamento e se realiza na relação com tudo aquilo que faz bem. É um evento obrigatoriamente no plural, "porque incluindo os chamados prazeres solitários, o desejo sexual inventa sempre um parceiro imaginário... ou muitos. Em todo encontro erótico há um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação, o desejo", como

foi visto por Octavio Paz (1994, p. 16). Com esses personagens, o erotismo se mantém em atividade plena e constante, um acorde perfeito a movimentar os sentidos e a provocar intenso envolvimento amoroso. Segundo Rocha (2011, p. 87), “Eros não é só desejo, ele é também doação, dom de si mesmo. Mesmo enquanto desejo, ele é desejo de promoção do outro”. Estes significados sobre Eros nos ajudam a dialogar com o que encontramos na poesia de Gilka Machado.

O erotismo está ligado à sexualidade com seus mistérios e enigmas existenciais, que Gilka transformou em matéria poética. A sexualidade é um conjunto de ações vinculadas ao ser na sua relação com o outro e com o mundo, provenientes de prismas diversificados. De acordo com Moser, (2001, p. 115) a sexualidade é “como moradia com muitas portas abertas para o mundo. Cada janela representa uma dimensão do humano: sociocultural, psicológica, afetiva, político-ideológica, religiosa e espiritual”. Se a sexualidade é a casa onde habitamos, nela não estamos sozinhos, mas em conexão com os saberes que compõem a personalização. É uma vivência na qual a pessoa constrói significados que orientam no conhecimento do próprio eu. Quem é o eu e o tu da poesia?

Gilka definiu a identidade do eu poético e do objeto amado, seu interlocutor. Quanto ao eu poético está identificado como feminino, podendo ser verificado no uso de vocábulos e expressões que anunciam o gênero, como em “senti-me mais mulher e mais artista, / com requintes de sonhos orientais” (p. 266), ou em “eu sou tão frágil, tão pequenina” (p. 236) e ainda em “diante do teu amor eu me sinto perdida” (p. 234). Nestes e em outros versos, o eu poético feminino mostra seus ímpetos eróticos repletos de força integradora. Quanto ao objeto amado, para quem dirige seus afetos, não tem definição constituída. Ele aparece muitas vezes simbolizado em elementos da natureza.

Com essa configuração do eu poético, há um novo topos feminino, “meu ser interno, tumultuoso, vário, / - mau grado o parvo olhar profanador - / no livro expondo como num mostruário: / sempre a verdade é digna de louvor” (p. 112), que se coloca à mostra, ao olhar de todos como uma peça de mostruário, dando-se a conhecer no amor e no desejo. Ao expressar suas vontades, abre não somente espaço como também inaugura um novo jeito de ser feminino – uma intimidade sem subterfúgios e disfarces. Quando o eu se posiciona na sua forma de amar e desejar, está também pensando a sexualidade, que não está fora da tríade amor, erotismo e sexo. A sexualidade está configurada na poesia por meio de imagens, portanto, aberta a experiências de liberdade e amor. Construída numa realidade psíquica, a sexualidade vive um processo dinâmico, que valoriza múltiplas faces, cada uma delas com um colorido próprio. Não tem um comportamento fixo. É construção e pode se expandir para

diferentes direções e pessoas de acordo com suas opções e comportamentos. De acordo com Marilena Chauí (1991, p. 15),

> ela é polimorfa, polivalente, ultrapassa a necessidade fisiológica e tem a ver com a simbolização do desejo. Não se reduz aos órgãos genitais (ainda que estes possam ser privilegiados na sexualidade adulta) porque qualquer região do corpo é susceptível de prazer sexual, desde que tenha sido investida de erotismo na vida de alguém, e porque a satisfação sexual pode ser alcançada sem a união genital.

Sendo assim, a sexualidade admite a expansão da vida e segue a linha da simbolização do desejo, com representações, valorização das potencialidades e, assim como a vida, estabelece um exercício de mutabilidade. Tal linha está concebida no comportamento do eu poético ao valorizar e ao comunicar seus anseios, numa atitude de sair de si mesmo, como indicam esses versos, "e abro à tua saudade braços de ânsia, / desafiando os poderes da distância, / com teus beijos mordendo-me a memória" (p. 303). A sexualidade é construída na ânsia de expressar o desejo, no relacionamento e na afetividade cuja significação remete para um campo de intimidade e afeto onde procura viver intensamente, pois a ânsia desafia a distância.

As vivências voluptuosas estão na alma e simbolizadas na palavra, "fiquem no verso, pois, eternamente / as minhas sensações gravadas, vivas, / nas longas crises, nas alternativas / desta minha alma doente" (p. 112). O registro das sensações gravado em versos é o meio de anunciar o estado erótico do eu poético, tanto como ser criativo quanto desejante. O eu poético assume seus sentimentos, se desafoga das crises e se comporta como um eu que deseja.

Octavio Paz delimita as fronteiras entre a sexualidade e o erotismo. No que se refere ao campo do prazer, a sexualidade serve para a procriação, enquanto que o erotismo é um fim em si mesmo; no campo da reprodução, função primordial da sexualidade, vê violência e agressão como componentes ligados à copulação, enquanto que no erotismo essas tendências deixam de servir à procriação e tem fins autônomos, interrompe a reprodução.

> Antes de tudo, o erotismo é exclusivamente humano: é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens. A primeira coisa que diferencia o erotismo da sexualidade é a infinita variedade de formas em que se manifesta, em todas as épocas e em todas as terras. O erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo. (PAZ, 1994, p. 16).

Erotismo uma invenção, como observa Paz (1994), sexualidade uma construção, como fala Chauí (1991) e na poesia ambas estão regidas pela imaginação. O que diferencia o

erotismo da sexualidade é o erotismo ser “um dos aspectos da vida interior do homem”, afirma Bataille (2013, p. 53), pois apenas o homem é um ser erótico e tem uma atividade de busca psicológica. Mesmo o erotismo sendo exclusivamente humano e a sexualidade abrangendo outros seres, são energias interligadas, se fundem, dinamizam os comportamentos e personalizam as atitudes, dependendo da intensidade de como são sentidas e/ou vividas. A sexualidade e o erotismo estão construídos na poesia no âmbito dos símbolos, percorrem o terreno das fantasias e sonhos, vejamos os versos: “sinto que vive, por esta hora umente, / qualquer coisa animal na minha tez... / Tenho flexão de gata e de serpente” (p. 215). O eu retoma sua condição primitiva e a exercita no seu interior. Sem recalques, assume o instinto de animalidade, segue o estado de excitação instintiva e de desejo incontrolável. Percebemos que a experiência da sexualidade e do erotismo se desenvolve livremente, seguindo naturalmente os impulsos, realizados como processo mental.

O eu poético é potencialmente desejante, exercita no campo das imagens sua sexualidade e seu erotismo e afirma sua existência na linguagem ao dizer seus anseios: “com a alma em fogo, pela noite fria, / em vertigens de amor, eu me sentia, / rolar no abismo como aquela estrela”... (p. 271). Os versos mostram uma realidade simbolizada: a alma em fogo é metáfora do desejo; as vertigens de amor são metáforas dos sonhos; rolar no abismo é metáfora de insaciabilidade que se configura na simbologia da estrela, evocando os mistérios do inconsciente e do espírito. O fogo traz uma significação sexual “ligada universalmente à primeira das técnicas usadas para a obtenção do fogo: por meio da fricção, num movimento de vaivém – imagem do ato sexual”, (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1990, p. 442). O desejo encontra-se num estado ardente e onírico, causando volições e perturbações.

O caminho da sexualidade não está veiculado à procriação, (função irrelevante nessa poesia), mas remete à busca do equilíbrio, da realização em si mesma, da plenitude do desejo, encontrado no outro, mesmo sendo imaginário, como forma de completude. Nesse sentido, o referencial da sexualidade se constitui na poesia como liberdade de sentir suas ânsias e atrações, dizem os versos: “eu, como as coisas, sinto indefinidas ânsias, / a atração do ignorado, / a atração das distâncias, / a atração desse azul, / ao qual meu pobre ser quisera transportado / ver-se da Terra êxul” (p. 24). O eu poético está entregue aos devaneios, é atraído pelo desconhecido, pela distância, provocando uma intimidade que a experiência erótica estimula para uma sexualidade mais livre, da forma como Moser (2001, p. 124) analisa, “projeta-se para fora. E isto não apenas em direção às outras pessoas, mas também em direção à sociedade e em direção ao cosmos”. Há na experiência erótica o sentido da comunhão no amor.

O erotismo se apresenta como um estado do ser poético. Ele aparece espiritualizado, embora envolvido em sensações e evocando a comunhão com o amado. Gilka faz uma recriação do erotismo platônico, por duas vias: da expressão e da realização. A primeira está na simbolização do desejo e a segunda no modo de vivenciá-lo. É uma realidade criativa vinculada à experiência interior, como mostram os versos: "estava em ti meu pensamento inteiro, / em mim estar deviam teus cismares" (p. 175). O desejo é de estar no pensamento um do outro, numa interconexão que vai marcar a ideia de continuidade que perdura no ser como componente erótico, "o ser pleno, ilimitado, que não limita mais a descontinuidade pessoal" (BATAILLE, 2013, p. 44).

A atividade erótica está configurada no pensamento por meio de imagens, que são, na verdade, o modo de vivenciar e sentir, já que não apresenta uma realização física. Vejamos na seguinte estrofe do poema, sem título, pertencente ao livro *Estados de Alma (1917),* a experiência erótica desenvolvida num processo mental.

> Eu contigo estarei, a todos os momentos,
> a enroscar-me, a subir pelos teus sentimentos,
> qual uma nova, abstrata e lânguida serpente.
> Tu comigo estarás, dentro da minha mente,
> de uma forma sutil, de manso, de vagar,
> - ígneo polvo - a minha alma a oprimir e a sugar. (p. 173).

Primeiramente, vemos a relação de integração entre o eu e o tu (amado), como busca de continuidade. Este é o sentido que encontramos do erótico. Na verdade, a fusão desses seres ocorre "dentro da mente", ligando o sentir e o pensar à noção de eternidade, quando se diz *a todos os momentos*, não importa quais e nem onde são vividos. O eu poético quer ser parte do outro, trazendo a ideia de unificação, tal como se anuncia nesses outros versos: "que ânsia de ser palavra, / para desfalecer dentro de tua voz!..." (p. 296). Não é um erotismo de feição carnal vivido numa situação concreta. É uma experiência interior construída na palavra e nos sentidos, por meio de uma linguagem sensual e metafórica. A figura dos dois animais representa o sentimento erótico. A serpente, imagem recorrente na poética de Gilka, dá ao eu poético seus atributos, como o enroscar-se, a subida, abstração, languidez. O polvo, com seus tentáculos de fogo, representa o ímpeto de Eros, *a minha alma a oprimir e a sugar*, como possibilidade da vida transcender os limites da existência. Algumas palavras trazem uma significação erótica na associação que se faz à serpente e ao polvo.

Gilka escreve uma poesia que viola os interditos e ao mesmo tempo eles servem de base para sua poética erótica. Os interditos funcionaram como elemento motivador para uma

escrita que evoca uma musa erótica. Segundo Bataille (2013, p. 324), “o erotismo está fundado no interdito; que, se não houvesse em nós um interdito que se opusesse profundamente à liberdade de nossa atividade erótica, não teríamos atividade erótica”. Adverte-nos que sem os interditos não poderíamos conhecer uma vida erótica. Da violação dos interditos vem o erotismo como experiência do espírito e como anseios, “inda conservo a carne deliciada / pela tua carícia que mordia, que me enflorava a pele, pois, em cada / beijo dos teus uma saudade abria/ [...] numa volúpia imorredoura e louca” (p. 287). O ato erótico assume uma forma de canibalismo amoroso, uma experiência de oralidade, do modo como viu Affonso Romano de Sant’Anna, (1985, p. 18) “como um impulso de incorporação do objeto do desejo. Como um canibalismo afetivo, imaginário e, portanto, simbólico”.

O canibalismo imaginário está exibível nas expressões *carne deliciada, carícia que mordia, enflorava a pele*, apontando e reforçando o elemento erótico pela boca, pelos beijos, pelo corpo. Os lugares de erotização estão ligados aos odores, à pele, ao contato, evidenciando um corpo erotizado, que segundo Elódia Xavier (2007, p. 157) é “um corpo que vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica”. Na poesia, não é o corpo que usufrui da volúpia, mas a alma quando a pereniza ao adjetivá-la *imorredoura* e quando a fantasia ao qualificá-la *louca*. O erotismo saiu do mundo limite e dos interditos para o estado de mobilidade, de expressão e de realização na linguagem. Segundo Alberoni (1986, p. 65), o erotismo brota do amor, tende ao contínuo, quer eterno, produz um projeto de vida.

Bataille (2013, p. 39) determina três formas do erotismo: dos corpos, como violação do ser, algo de pesado e sinistro; dos corações, ligado à afeição recíproca dos amantes, à paixão que ambos sentem e atendem à necessidade de posse; e o sagrado, como fusão dos seres. São formas que estão em todos os homens e que põe em questão a descontinuidade e a continuidade do ser. Experiências que atuam naturalmente como um componente indispensável à vida no encontro da totalidade e da plena realização dentro de si mesmo. É o que Moser (2001, p. 203) chama de “uma energia extraordinária que precisa ser canalizada de tal forma que possa gerar luz e vida”. O erotismo manifestado na poesia é o sagrado, fundado numa experiência metafísica, que se revela na ausência do objeto amado. O eu poético vive o sentimento de continuidade e de fusão na busca pelo amado. E esse sentimento quer ser eterno. Afirma Bataille (2013, p. 46), que “o erotismo sagrado, dado na experiência mística, quer apenas que nada atrapalhe o sujeito”. Se o eu poético não possui o amado, não há ameaça de sofrimento nem de morte. Ele está no imaginário do eu poético que lhe atribui o sentido de

tudo que existe, “é o ser pleno e ilimitado” (BATAILLE, 2013, p. 44), que concede não a plenitude de um sentimento erótico, mas a permanência, que se situa para além do real imediato.

Analisamos dois sonetos em que o erotismo se revela como experiência da alma mesmo evocando a todo o momento o corpo. Primeiramente o soneto *Volúpia*, do livro, *Estados de Alma (1917)*:

> Tenho-te, do meu sangue alongada nos veios;
> à tua sensação me alheio a todo o ambiente;
> os meus versos estão completamente cheios
> do teu veneno forte, invencível e fluente.
>
> Por te trazer em mim, adquiri-os, tomei-os,
> o teu modo sutil, o teu gesto indolente.
> Por te trazer em mim moldei-me aos teus coleios,
> minha íntima, nervosa e rúbida serpente.
>
> Teu veneno letal torna-me os olhos baços,
> e a alma pura que trago e que te repudia,
> inutilmente anseia esquivar-me aos teus laços.
>
> Teu veneno letal torna-me o corpo langue,
> numa circulação longa, lenta, macia,
> a subir e a descer, no curso do meu sangue. (p. 128)

O soneto verbaliza o fenômeno erótico numa teia de associações e imagens, que demonstra a ação do desejo como completude. Os versos enfatizam a existência de um eu ávido, cujo impulso irrefreável é indicativo de posse, de experiência íntima, promovendo no campo das afetividades o arrebatamento. A extensão do domínio é a posse do outro, mostrado logo na primeira estrofe, por meio do verbo “tenho-te” que já anuncia ação de desejo do eu no corpo, no sangue e nos versos. Antes mesmo desse verbo, o título do soneto *Volúpia* predispõe uma significação carnal. No entanto, a volúpia está na alma. A ação verbal, *tenho-te*, é dirigida ao outro, numa situação mais de carência do que de pertencimento. A forma de ter é exibível num processo psicológico, que caracteriza o amado como serpente e que passa a senti-lo no sangue e nos versos. Não há uma presença física, porém a sensação permanece. A expressão *por te trazer em mim* aparece duas vezes, mostrando a completude que há entre o eu e o amado. Esta eroticidade quer dure apenas segundos, dure uma eternidade, ou um momento de morte, representada três vezes na palavra *veneno* e reforçado pelo adjetivo *letal*, constrói uma dependência psíquica, que vai ao extremo dos sentimentos inscritos também nos versos.

A imagem da serpente na segunda estrofe reforça o pertencimento enleado em energia erótica. De acordo com Maria Goretti Ribeiro (2012, s/p), há uma relação mítica entre a mulher e a serpente, no que tange à perfídia, encantos, sagacidade, fogo libidinal, "sedutoras e astutas, pois que tramam ardis para aprisionar homens, estas personagens conotam a fonte dos padrões emocionais, do instinto bestial, da criatividade e inspiração que envolve desejo, impulsos selvagens e prazer carnal". Assim, o eu poético feminino incorpora uma natureza ofídica e misteriosa, aspirando ao instante de sedução para se enlaçar ao amado. Este exercício erótico se faz pela alma pura que o eu poético traz e que "inutilmente anseia esquivar-me aos teus laços" (1991, p. 40).

O exercício ocorre num tempo de duração que não é marcado cronologicamente, tudo acontece num curso natural. É instante de gozo que não cabe em esquema temporal, no entanto, pode ser decifrado pelo esquema rítmico da poesia. As repetições de expressões frasais, "Por te trazer em mim", "Teu veneno letal", como também a linguagem simples caracterizam a poesia de Gilka com um tom modernista. Cada palavra marca uma ação e se transforma em fusão de energia, como nos versos: "sinto-lhe o hálito brando, / sinto-a, como um vampiro / formidando, / todo meu ser sugando... (p. 161). É sede de continuidade, que Alberoni (1986, p. 26) reconhece como "continuidade de ternura, de carícias, palavras, penetração, sussurro. Imenso mar em que as sensações se sucedem como ondas, transformando-se umas nas outras". Há essa carência e exigência no eu poético de mostrar o exercício erótico, buscando sempre o sentido da fusão.

O outro soneto *Poemas de Amor (Versos antigos)*, em *Estados de Alma (1917)*, revela a experiência erótica na imagem do vento.

Na plena solidão de um amplo descampado,
penso em ti e que tu pensas em mim suponho;
tenho toda a feição de um arbusto isolado,
abstrato o olhar, entregue à delícia de um sonho.

O Vento, sob o céu de brumas carregado,
passa, ora langoroso, ora forte, medonho!
e tanto penso em ti, ó meu ausente amado!
que te sinto no Vento e a ele, feliz, me exponho.

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

E não podes saber do meu gozo violento,
quando me fico assim, neste ermo, toda nua,
completamente exposta à Volúpia do Vento! (p. 164).

O soneto registra uma cena erótica confessada pelo eu poético nos seus momentos de devaneios. Observamos a ação em três movimentos. Num primeiro, o eu poético se imagina com a feição de um arbusto isolado, desencadeando um processo onírico, que firma sua base no inconsciente. No segundo, o eu poético sente seu ausente amado no vento, o princípio de uma ligação existencial e emocional. E no terceiro, a entrega às carícias brutais e mansas, ao gozo violento e à volúpia do vento. O eu poético sente o amado no vento, que aparece três vezes grafado com maiúscula, indicando não apenas ser um dos elementos da natureza, mas um elemento psíquico.

O eu poético dá ao vento uma realidade erótica, e ao despir sua alma do tecido aéreo, vive intensamente tal devaneio. Ao se julgar nua é sua alma que sofre o desnudamento. Lembra Bachelard (2001, p. 236) que "todas as fases do vento tem sua psicologia. O vento se excita e desanima. Grita e queixa-se. Passa da violência à aflição". Não vamos entrar aqui num estudo de sua psicologia, mas no que a poesia mostra: o vento como metáfora do próprio Eros. Uma energia que não se esvai porque é sopro puro e forte. Outro elemento da natureza é a árvore, que o eu poético assume quando diz que é árvore e confessa ter a aparência de um arbusto. Ao ser árvore se comunica com o vento e a ele se entrega. Entre a solidão e os sonhos se encontra o eu poético, que expressa na árvore e no vento a imagem de um erotismo vigoroso.

Verificamos que o erotismo aparece em diferentes imagens, que envolvem aspectos sonoros, visuais, olfativos. Octávio Paz (1994, p. 16) em seus estudos lembra que o erotismo "varia de acordo com o clima e a geografia, com a sociedade e a história, com o indivíduo e o temperamento. Também com a ocasião, a sorte e a inspiração do momento". A imagem erótica seja construída com elementos da natureza ou do corpo, ou ainda com objetos não ganha uma fisionomia de ação concreta. A atividade erótica é uma idealização do eu poético que vive de ânsias e sonhos. Os amantes não se encontram fisicamente.

Quanto ao amado, não há nenhum traço de definição. Ele é figurativo, não tem existência humana. Encontra-se distante, longe do eu poético, que o sente no vento, na água, em alguns elementos da natureza, no cheiro, como podemos conferir nesses versos: "não chegarás e te tenho comigo / de forma vaga, deliciosa, estranha / no aroma embriagador que me acompanha" (p. 90). Pelos sentidos o amado se aproxima e nele há uma infinita riqueza e bondade, que o eu poético quer para si. A ausência não é empecilho, está entre os motivos centrais da poesia, passando a ser entendida como *leitmotiv* de sua poética. O eu deseja o amado, que não chega. Supre a falta e se torna pleno, de modo dialético, recíproco, por meio

dos sentidos, diz: “as minhas mãos... Não sei se as gozas, / não sei se as sentes, / (...) Distância enorme entre nós dois se espalma” (p. 172).

A ação imaginante de Gilka Machado determinou uma prodigalidade de imagens que construiu seu imaginário erótico. Segundo Bachelard (2001, p. 01), a imaginação “é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção”. Só há imaginação se mudar as imagens primeiras, se uma imagem presente fizer pensar numa imagem ausente. O que corresponde à imaginação é o imaginário, como afirma Bachelard (2001). Nele se criam imagens que especificam o psiquismo humano. Ao imaginário erótico da poesia de Gilka pertencem imagens sonhadoras, que causam uma mobilidade espiritual e fecundante. As imagens ganham forma nas palavras que revelam o desejo pelo amado. Observamos no poema *Lépida e leve*, em *Meu Glorioso Pecado (1928)*, o universo linguístico que constitui o imaginário erótico.

Lépida e leve
em teu labor que, de expressões à míngua,
O verso não descreve...
Lépida e leve,
guardas, ó língua, em seu labor,
gostos de afagos de sabor.

És tão mansa e macia,
que teu nome a ti mesmo acaricia,
que teu nome por ti roça, flexuosamente,
como rítmica serpente,
e se faz menos rudo,
o vocábulo, ao teu contacto de veludo.

Dominadora do desejo humano,
estatuária da palavra,
ódio, paixão, mentira, desengano,
por ti que incêndio no Universo lavra!...
És o réptil que voa,
o divino pecado
que as asas musicais, às vezes, solta, à toa,
e que a Terra povoa e despovoa,
quando é de seu agrado.

Sol dos ouvidos, sabiá do tato,
ó língua-idéia, ó língua-sensação,
em que olvido insensato,
em que tolo recato,
te hão deixado o louvor, a exaltação!

— Tu que irradiar pudeste os mais formosos poemas!
— Tu que orquestrar soubeste as carícias supremas!
Dás corpo ao beijo, dás antera à boca, és um tateio de
alucinação,
és o elástico da alma... Ó minha louca
língua, do meu Amor penetra a boca,
passa-lhe em todo senso tua mão,

enche-o de mim, deixa-me oca...
— Tenho certeza, minha louca,
de lhe dar a morder em ti meu coração!...

Língua do meu Amor velosa e doce,
que me convences de que sou frase,
que me contornas, que me veste quase,
como se o corpo meu de ti vindo me fosse.
Língua que me cativas, que me enleias
os surtos de ave estranha,
em linhas longas de invisíveis teias,
de que és, há tanto, habilidosa aranha...

Língua-lâmina, língua-labareda,
língua-linfa, coleando, em deslizes de seda...
Força inféria e divina
faz com que o bem e o mal resumas,
língua-cáustica, língua-cocaína,
língua de mel, língua de plumas?...

Amo-te as sugestões gloriosas e funestas,
amo-te como todas as mulheres
te amam, ó língua-lama, ó língua-resplendor,
pela carne de som que à idéia emprestas
e pelas frases mudas que proferes
nos silêncios de Amor!... (p.302)

O poema está construído em oito estrofes. Cada uma, muito livremente, discorre sobre a língua como instrumento da fala e de carícias voluptuosas. Algo que chama atenção é o processo de metalinguagem descrito no poema na definição da língua, utilizando aspectos sensoriais. O poema reveza as atribuições à língua, como formosos poemas, em "língua-ideia" ou em "língua-sensação", modeladas pela sonoridade das palavras. Na primeira estrofe, vemos o uso da consoante alveolar em lépida, leve, língua, labor e que se repete por mais uma vez, provocando sonoridade, mas "o verso não descreve...". A partir da segunda estrofe, a língua se associa à flexuosa e rítmica serpente, ao réptil que voa, ao sabiá do tato e à habilidosa aranha, nos revelando a riqueza de associações e imagens. Animais que se tornam símbolo da alma. A língua serpente que roça, acaricia e envenena; a língua ave que voa, leve, à toa; a língua aranha que tece fios das ilusões. A língua está num plano de correspondências que engrandece sua significação. As palavras estão carregadas principalmente de imagens visuais, evidenciando uma das modalidades da poesia, chamada por Pound (2007) de fanopéia. Também verificamos o uso abundante de anáforas presentes em todas as estrofes do poema, sendo mais evidentes na sexta estrofe.

Da quarta à última estrofe há um hino de louvor à língua, que recebe denominações curiosas e que delas descendem seu experimentalismo com a linguagem, algo próprio da poesia moderna. Cada verso atribui significações à língua como órgão de fala e de prazer, que

sabe irradiar os poemas e orquestrar as carícias. Na verdade há uma modernização estética e erótica nas propostas e nas definições à língua que veste ou despe, que anda no caminho do bem ou do mal, proferindo frases e provocando sensações. A sétima estrofe é a peroração do poema, tanto pela forma com a substantivação dupla ao qualificar a língua, mostrando o estilo irreverente, que mais tarde será cultivado pelos modernistas, quanto pelo conteúdo exaltado. A língua está além da palavra, imbuída de uma imagem erótica que percorre o vestuário da alma para desnudá-la e enchê-la de alucinação, como no verso da louca língua que penetra a boca do meu Amor.

A língua velosa e doce é frase e vestimenta do desejo. Trabalha nas carícias e nas palavras, revelando habilidosamente a vida e a morte para um eu poético envolvido em sensações. A última estrofe fecha o poema com duas imagens tão fortes quanto profundas: a invocação à língua lama e resplendor, criadora do *verbum* e das sensações, "a carne de som"; e o amor à língua pelas "frases mudas... nos silêncios de amor". O poema foi construído em imagens que movimentam o imaginário erótico de sons (língua-ideia), de cores (língua-labareda), de luz (língua-resplendor). São os efeitos da logopéia, outra modalidade estudada por Pound (2007), produzindo imagens visuais e sonoras.

Podemos ver outras imagens que formam o imaginário erótico da poesia de Gilka. A serpente é um elemento de feição erótica, como vemos nos versos do poema *Impressões do Gesto*, do livro *Mulher Nua (1922)*.

> Minha volúpia, vejo-a torça, no ar,
> quando teu corpo lânguido, indolente,
> sensibiliza a quietação do ambiente,
> ora a crescer, ora a minguar
> numa flexuosidade de serpente
> a se enroscar
> e a se desenroscar. (p. 230).

A volúpia aparece numa imagem cinético-visual, simbolizada no movimento flexuoso da serpente com sua dança sensual. A serpente remete como já vimos à figura feminina e ao seu aspecto sedutor e desafiante. A sedução está tanto na serpente quanto no feminino. Segundo Jean Baudrillard (2004, p. 201), "a sedução está em toda parte, aberta ou sub-repticiamente, confundindo-se com a solicitação, com o ambiente, com a troca pura e simples". A serpente ocupa o imaginário erótico de Gilka, pelo seu aspecto sedutor, pelo movimento e pela sagacidade com que prende sua presa.

Outra imagem erótica surge em torno da palavra *noite*, que encontramos nesses versos no livro *Meu Glorioso Pecado (1928).*

É meia-noite, e que volúpia, e que ânsia!
Inda te espero, vê como sou louca!
Penso ouvir tua voz, preguiçosa, à distância,
tua lembrança vem beijar-me a boca.
É meia-noite, e que ânsia,
e que volúpia que se não acalma!
- Tenho tua alma e aspiro tua Boca,
ante o impossível de morder tua alma!... (p. 286).

A eroticidade aparece nas palavras *volúpia*, *beijos*, *voz*, *boca*, *morder*, indicativos de desejo. A linguagem propicia a necessidade incontrolável de ter o corpo do outro, demonstrando uma atitude de desespero e loucura. Segundo Alberoni (1986, p. 26) o estado erótico é a "continuidade do desejo, da atenção, da excitação, da ternura, da paixão, do cuidado". O cenário é excitante e se descreve pela avidez do desejo. Espera-se o amado, chega-se à loucura por pensar ouvir a voz dele. O momento de extremada volúpia se revela na imagem da boca e de morder a alma, como metáforas do desejo. A circunstância desperta lembranças e alucinações que aumentam à medida que a noite chega. A noite, sempre ela a atormentar os amantes. Meia-noite é a hora das gestações dos sonhos, é o momento em que principia o fim, intensificado na repetição do primeiro e do quinto verso, lembrando a imagem do inconsciente, evidenciada no desejo de morder a alma.

Octavio Paz (1994, p. 27) estudando Eros, deu-lhe características de "solar e noturno: todos o sentem, mas poucos o vêem". Vemos com frequência as mais pulsantes aspirações eróticas no aspecto noturno, que podemos encontrar nos seguintes versos do poema *A luz lírica da lua*, no livro *Estados de Alma (1917)*.

Nas noites calmas, de brancura acesa,
em que o luar ilumina o firmamento,
todas as forças da natureza
vibram, na sensação de mesmo sentimento.
[...]
A esse fulgor
do luar,
protetor de tão brando,
andam as almas se procurando,
se procurando para o amor...
e bem se encontram, nos caminhos do ar,
sob os lunares lumes;
e há na altura
uma mistura
de polens, de perfumes,
de essências desprendidas
por todas as vidas". (p. 168).

A noite simboliza o tempo do sono, dos sonhos e das germinações eróticas pela via do inconsciente, onde pousam as indeterminações. A noite está especialmente iluminada pela lua. Noite e lua despertam a alma para o amor e alimentam os anseios do eu poético. A lua é outra imagem que constrói o imaginário erótico da poesia de Gilka Machado. Ela desencadeia fantasias e provoca palpitações voluptuosas e atrações. Vemos nos versos que as almas se procuram para o amor, guiadas pela lua. Além de ser um halo de proteção, a lua desprende substâncias aromáticas que atraem a alma. No poema, *Há lá por fora um luar*, do livro *Meu Glorioso Pecado (1928)*, o trecho selecionado mostra que a imagem da lua desperta a realidade erótica.

> 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!
> [...]
> a lua desce numa poeira fina,
> que os seres todos alucina,
> que não sei bem se é cocaína
> ou luar...” (p. 269)

A poeta conduz delicadamente o sentimento de desejo erótico para a noite de lua, que agrupa beleza, luminosidade e mistério, provocando o pertencimento de um no outro, de unidade e fusão. Observamos que essa ideia permeia toda a poesia. Na verdade é esse sentido de fusão que a poesia apregoa e que também Bataille (2013) coloca como sendo o sentido último do erotismo. Fusão que ignora a oposição entre a vida e a morte e que dissipa os limites, pois o erotismo é considerado como uma experiência interior, tomada de densidade psicológica, é aquilo que Bataille, (2013, p. 35) chamou “o movimento do ser em nós mesmos”. Vemos nos versos, o desejo de unidade, de romper consigo mesmo e ceder aos apelos, provocado pela lua que tenta a paisagem e as almas. A venturosa noite de luar é metáfora do amor.

A lua simboliza o princípio feminino, bem como o sonho, o inconsciente e os valores noturnos. Seu simbolismo desencadeia os prazeres carnais ao exercício rude e selvagem, como mostram os versos. O exercício ganha também outra face, porque reside no plano imaginário. A lua povoa os amantes de mistério, prolongando a realidade de sonhos, que é a

mais feliz da vida. O eu poético se perde nas noites de lua, faz apelos e imagina o amado chegar. O efeito desse luar é alucinógeno, é delírio e embriaguez. A impetuosidade da volúpia penetra na zona lunar e noturna exaltando os impulsos instintivos, "os modos brutais". É uma circunstância de delírio e ansiedade, como podemos observar nesses versos do poema *Noite de Junho*, do livro *Mulher Nua* (1922):

> Então, por ti me abstraio, e cuido
> ser toda essência, toda fluido...
> E, ó devaneio singular!
> fico-me instantes esquecida,
> tendo na minha tua vida,
> no último espasmo a esfriar, a esfriar..." (p. 214).

A experiência erótica transcende o campo da realidade física e se encaminha para as abstrações tecidas com fios de sonhos. Os mesmos fios que tecem a linguagem da poesia são os mesmos por onde desce a poeira fina da lua. Vimos que a imagem da lua se repete em muitos poemas e, às vezes, semanticamente relacionadas com outras imagens de luminosidade e mistério. É um leitmotiv da poética de Gilka.

O sono também pertence ao imaginário erótico da poesia de Gilka. Há uma intimidade entre o eu poético e o sono amante, envolvendo sensualidade e abandono, dizem os versos do poema *Invocação ao Sono*, no livro *Cristais Partidos*: "Sono! da tua taça brônzea e fria / dá que eu possa sentir o éter, a anestesia... / Eis-me: corpo e alma – inteira, / para essa tua orgia" (p. 107). Invoca o sono, metáfora do amado e a ele se entrega para ser possuído completamente nos sonhos. Os vocábulos *éter* e *anestesia* apontam para o inconsciente. A entrega ao sono é doação para viver a continuidade e a integração dos afetos. A referência à taça brônzea é uma referência à alma. O bronze é um metal sagrado. A orgia tem significação carnal, pois se apossa do eu poético "um sensual arrepio, todo meu ser fica em total abandono...", simbolizando o desejo ao mesmo tempo uma sublimidade.

Os perfumes estão largamente empregados como imagem erótica. Pelas essências aromáticas, o amado chega e o prazer se avoluma. Analisamos o soneto *Insone*, no livro *Cristais Partidos (1915)*, como o perfume se revela.

> Noite feia. Estou só. Do meu leito no abrigo
> cai a luz amarela e doentia do luar;
> tediosa os olhos fecho, a ver se assim consigo,
> por momento sequer, o sono conciliar.
>
> Da janela transponho o entreaberto postigo
> entra um perfume humano impelido pelo ar...
> "És tu meu casto Amor? és tu meu doce amigo,

que a minha solidão vens agora povoar?

A insônia me alucina; ando num passo incerto:
“és tu que vens... és tu! Reconheço este odor...”
Corro à porta, escancaro-a: acho a Treva e o Deserto.

E este aroma que é teu, aspirando, suponho
que a essência da tua alma, ó meu divino Amor!
para mim se exalou no transporte de um sonho. (p. 103).

O que predomina no soneto é a imagem do perfume trazido pelo ar, povoando a noite feia e tediosa de alucinação. O perfume é reconhecido pelo eu poético que o absorve, fazendo sentir o amado. Nas circunstâncias de insônia se originam o aroma como essência da alma do amado. Vemos que paira um erotismo nos versos desencadeado por um processo imaginário: a insônia tece sonhos. O perfume é um elemento muito presente na experiência erótica que a poesia anuncia. O espaço para a eclosão dessa experiência é a imaginação, que cria um erotismo aberto ao mundo das sensações, sentidas na alma tomada pelo fogo erótico. O eu poético vive um erotismo transcendental que está nas imagens e percorre os labirintos complexos do ser. Se dissermos que tem uma natureza epidérmica, cinestésica, olfativa, tátil, visual, estamos nos embasando nas sensações e nos sentidos que a todo o momento a poesia evoca. No entanto, os sentidos estão sublimados, assim como o corpo, e todas as alusões referentes ao carnal são figurativas.

Gilka Machado dá ao erotismo uma face espiritualizada. Quando o eu deseja o amado é numa relação espiritual, porquanto quer o ser inteiro, não para um contato físico, mas para mergulhar num estado de interiorização, no qual ressoa uma mística. O desejo vem de uma mobilidade interior que o eu apreende e por meio disso passa a vivenciar as mais íntimas relações afetivas no seu pensamento.

## 2.3 No labirinto do sexo

O sexo está na cosmogonia do homem: da palavra nasceu o homem, da árvore do conhecimento o sexo e do sexo o poder. De acordo com as escrituras sagradas, Deus criou o homem e a mulher, advertiu-os de que não comessem do fruto da árvore da ciência, mas a serpente interpelou a mulher e ela desobedeceu à ordem de Deus. Não só comeu o fruto, mas também ofereceu ao homem, provocando o pecado original. Depois da desobediência, eles descobriram o corpo, conheceram o sexo, procriaram e multiplicaram a espécie humana. Pelo sexo, eles reafirmaram sua carência e finitude, reproduzindo dessa forma seres também

finitos. Do ponto de vista religioso, a reprodução é a função primeira do sexo, pertencente aos primórdios da criação, como afirma Octavio Paz (1994, p. 15).

Do ponto de vista mitológico, as acepções para o sexo surgem por meio de diferentes alegorias e divindades olímpicas. Hesíodo conta na *Teogonia* (1995, p. 91) a procriação da Terra como Potestade original. A terra primitiva era uma unidade que reunia seres masculino e feminino; ela se secciona e abre a boca, sua superfície produtiva, para receber a chuva do leito celeste que fecunda a terra, "Terra primeiro pariu igual a si mesma / Céu constelado, para cercá-la toda ao redor / e ser aos Deuses venturosos sede irresvalável sempre. / Pariu altas Montanhas, belos abrigos das Deusas / ninfas que moram nas montanhas frondosas". Há também em *O Banquete* de Platão (1956) um momento no qual evidencia os três gêneros da humanidade, o masculino, o feminino e o andrógino, comum a estes dois. Zeus suspeitoso da força do andrógino decide cortar cada um em dois. Do ponto de vista etimológico, sexo vem do verbo 'secare', que significa cortar. Traz, portanto, originariamente o sentido de corte primitivo na separação feita do andrógino, criatura proto-humana, que ficou sem sua outra parte.

Vinculado à procriação e à morte, o sexo tem natureza antagônica e se secciona para viver a unidade, a totalidade do ser. Comer do fruto significou mudança de atitude, vontade irrefreável de experimentar o diferente. O sexo ganhou uma aura de mistério, símbolos e poder, reconhecida por Paglia (1992, p. 15), como poder e força daimônica. Desde a mais remota época, o sexo gerou em cada povo, diferentes formas de relacionamento, consideradas como fenômeno nocivo, como prática vulgar cujo pudor era desconhecido e, ainda, como algo natural. Independentemente do que se considerava, perdurou um receio em falar sobre o sexo, mesmo sendo algo próprio da humanidade. Contudo, ao longo do tempo, algumas vozes foram tomando conta de um discurso mais aberto, de busca da liberação sexual, de denúncia aos mecanismos de poder e repressão, expressando vontade de viver o sexo sem culpa e de proclamar a liberdade. Mesmo assim, Affonso Romano de Sant'Anna (1985, p. 63) fala que, "ostenta-se aí uma esquizofrenia simbólica característica do homem ocidental cristão: o prazer amoroso corroído pelo remorso do pecado conforme a ideologia judaico-cristã". Evidentemente que esse legado esquizofrênico não se estendeu a todas as formas de expressão. A poesia de Gilka, por exemplo, trata o sexo como uma atividade espontânea, sem trazer à baila a função reprodutora, rompendo com algumas determinações culturais.

No sexo está a chave para entender o mistério da vida. É uma engrenagem que move o mundo e que se coloca como força, mesmo quando reduzido ao silêncio, no campo do desenvolvimento humano, de suas significações e verdades. Faz parte da nossa origem, está

no centro de comando das funções humanas, constituindo-se fenômeno da vida ao lado do amor e do erotismo. Adverte-nos Octavio Paz (1994, p. 15) que é "o mais antigo dos três, o mais amplo e básico". Cada sociedade constrói seus códigos de conduta sexual, define regras e proibições, castigos e castrações, leis e transgressões. Dizer o que é e o que não é permitido é próprio das sociedades que montam seus regulamentos de convivência social, "sem sociedade, estaríamos jogados de um lado para outro nas tempestades do mar da barbárie que é a natureza", lembra Paglia (1992, p. 13). Mas é natural também os questionamentos, o rompimento das linhas divisórias, a demarcação de outras estruturas, a criação de outras práticas e condutas.

Para tanto, as definições sobre sexo não são consensuais. Não é fácil chegar a uma definição universal. Assegura Marilena Chauí (1991, p. 11) que o sexo passou a ter um sentido mais amplo e de algo natural, depois de estudos recentes sobre suas causas e variações no tempo e no espaço. Deixou de ter apenas função de reprodução da espécie e de ser fonte de prazer e desprazer,

> para ser encarado como um fenômeno mais global que envolve nossa existência como um todo, dando sentidos inesperados e ignorados a gestos, palavras, afetos, sonhos, humor, erros, esquecimentos, tristezas, atividades sociais (como o trabalho, a religião, a arte, a política) que, à primeira vista, nada têm de sexual. (CHAUÍ, 1991, p. 11).

Octávio Paz (1994, p. 17) compreende o sexo como um fenômeno da vida humana, elemento constituinte de uma sociedade no seu aspecto procriativo, mas adverte também que é ameaça à sociedade. Por assim dizer, o sexo subverte a ordem social estruturada em regras e proibições, para em seguida serem violadas pelo instinto sexual; para Foucault (1988, p. 159), sexo é centro de disputa política, insere-se nas disciplinas do corpo e também na regulação das populações, "é acesso, ao mesmo tempo, à vida do corpo e à vida da espécie". Segundo Giddens (1993, p. 81), o sexo é visto como uma forma de vício, uma procura frustrada pela auto-identidade, que leva a dependência sexual. E Taylor (1997, p. 03) defende o sexo como o meio pelo qual sentimos o prazer, o desejo pelo outro, acrescida da ideia de imortalidade. Para onde quer que olhemos os discursos em torno do sexo são abundantes e seguem direções variadas em seus distintos campos de atuação. Quando se fala em sexo está se falando também em corpo, repressão, transgressão, libido, erotismo. Esses componentes entram em ação e participam da atividade sexual a partir de suas especificidades.

Em torno do sexo, há um saber articulado às experiências da vida, que fortalece a liberdade, sem perder de vista as estruturas de controle, como as que fortemente marcaram a

sociedade prescritiva e contraditória em que Gilka Machado viveu. Contudo, o que ela evidenciou em versos, caminha na direção oposta das ideias vigentes e se define pela marca da liberdade e do desejo. Poderíamos perguntar como, se seus versos trazem uma sublimidade do sexo? Os acontecimentos estão num plano metafísico e não seria uma forma de reforçar as estruturas de controle? Tratar o sexo numa dimensão onírica é seguir a imaginação criadora, é despertar os sentidos e chegar ao fenômeno poético. Não encontramos, portanto, discurso de condenação, nem de repressão, embora recorra aos símbolos e disfarces da metáfora para descrever a relação sexual. A recorrência é um recurso estilístico que engrandece sua poética.

Estando numa cultura dos interditos não faltaram políticas repressivas ao longo da história do Ocidente, para afugentar a atividade sexual. Mas é na transgressão, afirma Bataille (2013) que a atividade sexual reside essencialmente. Com ar de transgressora, Gilka Machado cria uma intimidade sexual, potencialmente extasiante, ocorrida na imaginação, como em: "os nossos pensamentos / são forças genitais que igualmente se dão..." (1991, p. 168). O pensar se transporta ao âmbito do sexo, na mesma sintonia, assumindo uma perspectiva filosófica. O pensamento é a copulação por meio da linguagem. As reticências no final do verso evocam o envolvimento sexual por meio do pensamento e da linguagem.

Identificamos dois pontos quanto à temática do sexo na poesia de Gilka. O primeiro é a existência de um cenário propiciatório ao exercício do sexo, constituído por palavras, desejo, carícias, que contem uma sensação de intimidade, como vemos nesses versos do poema *Pelo Inverno*, do livro *Mulher Nua (1922)*:

> Por estas hibernais
> noites de plenos fluidos,
> estranham meus descuidos
> e andam de frio tiritando os mais;
> é que a recordação
> dos teus carinhos
> cobre-me o corpo de uma profusão
> de plumas e de arminhos...
>
> Lá fora, o vento, trêmulo de frio,
> procura se envolver das frondes nos recamos;
> há no próprio silêncio um gélido arrepio...
>
> Foi numa noite assim que nos amamos" (p. 211).

O cenário dinamiza o exercício do sexo: noite hibernal, frio, fluidos, recordação, carinhos, corpo. Outra vez a imagem do vento se envolvendo com as folhagens e suscitando eroticidade, um clima de silêncio e arrepio. O verso final confirma a atmosfera sexual presente na poesia. O sexo aparece como algo a ser gerenciado, por um eu poético que não

afugenta seus sentimentos, ao contrário, deixa-os livres, a seguir seus impulsos e desejos, pela liberdade de falar, de viver os sonhos, de sentir as sensações. Assim, prossegue um plano de gerenciamento do sexo. As ações do eu poético não tem como ponto de partida o sexo, mas como ponto de chegada. Vejamos como: sendo o eu poético um ser que ama, quer falar sobre o amor e ao falar seu corpo sofre as "indefinidas ânsias", que deságuam no encontro sexual. Detemo-nos exatamente nesse ponto ainda obscuro, mas de profunda significação, sobretudo, porque a poesia entrelaça o sexo ao amor e ao erotismo.

Observamos que o sexo não está na linha da disciplina, instituído por Foucault; nem da procriação, como pontuou Paz; tampouco do vício como interpretou Giddens. Está além de uma experiência física, tomando como foco a alma, como caminho do êxtase, da renovação da vida potencialmente iluminada. Esta concepção sobre o sexo não está em consonância com nenhum modismo repressivo religioso ou social, mas como experiência de linguagem que leva o sujeito poético a se transfigurar. O espaço do sexo está nas imagens poéticas que se abrem às sensações. O sexo sem a mancha do pecado atua irrefreavelmente pela beleza do corpo da palavra, como podemos ver no poema *Esboço*, do livro *Sublimação (1938)*.

Teus lábios inquietos
pelo meu corpo
acendiam astros...
E no corpo da mata
os pirilampos,
de quando em quando,
insinuavam
fosforescentes carícias...
E o corpo do silêncio estremecia,
chocalhava,
com os guizos
do cri-cri osculante
dos grilos que imitavam
a música de tua boca...
E no corpo da noite
as estrelas cantavam
com a voz de trêmula e rútila
de teus beijos... (p. 358).

O título *Esboço* alude ao sentido metafórico do sexo, anunciado no *corpo da mata, no corpo do silêncio* e no *corpo da noite*. O corpo está em sintonia com a natureza, sentindo pulsões e sensações. O eu poético não se esquiva das volúpias, penetra o corpo das palavras pelos "lábios inquietos", agitados, frêmitos. É um vigoroso duelo de bocas e sensações, que leva ao canto das estrelas, metáfora da experiência de gozo e do estado de arrebatamento do eu poético. A presença dos dois insetos remete à volúpia expressa nos pirilampos, *fosforescentes carícias* e no tom musical do cri-cri dos grilos, com gemidos e ais para

atraírem as fêmeas. O recurso das anáforas encabeçado pelo corpo traz a valorização extasiante do momento, que os beijos coroam.

Nos versos, a atmosfera sexual está expressa no campo linguístico, uso de vocábulos de significação erótica; no campo dos afetos, a insinuação de carícias; e no campo dos sentidos, lábios, beijo, voz, música. O cenário provoca o exercício sexual. Mesmo que o sexo tenha uma natureza daimônica, como admitiu Paglia (1992), está na poesia cercado pela mística erótica, por uma aura de emoção e imaginação. É um fenômeno natural, impregnado de desejo, de artifícios de sedução do eu feminino que conduz seus impulsos eróticos para a alma. O poder que engendra o feminino, Baudrillard (2004, p. 28) nos lembra de que não é "somente sedução, é também desafio ao masculino de ser o sexo, de assumir o monopólio do sexo e do gozo, desafio de ir até o fim de sua hegemonia e de exercê-la até a morte". Seu desafio não é levar o amado para o leito nupcial, mas senti-lo e permanecer sentindo nas suas fantasias.

A poesia de Gilka está inserida numa erótica verbal, sentido utilizado por Paz, (1994) numa prática renovada e fecunda, em que a palavra assume o lugar de realização. Erotismo e poesia se afinam, se abraçam. São feitos, afirma Octavio Paz (1994, p. 12), de uma oposição complementar, "o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal". Gilka utiliza uma linguagem erótica que traduz as sensações do eu poético movido pelo sentimento amoroso e que busca o envolvimento sexual de uma forma sublimada: "Teus cabelos embriagam-me o desejo / e são tão úmidos e doces / como favos de mel para o meu beijo. / No silêncio dos líricos momentos, / neles absorvo, quando em quando, / todo o perfume dos teus pensamentos" (p. 293). Os versos mostram um momento de lirismo que insinua um estado de pureza do sexo, pelo perfume dos cabelos, levando o eu poético a ter os pensamentos do amado. É uma situação figurativa, enleada pela embriaguez da conquista. Podemos ver que os cabelos mostram uma relação de intimidade e ao absorvê-los significa o estado de sobrevivência do amado. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 154), "os cabelos são considerados como a morada da alma". A intimidade sexual que se dá por meio dos cabelos é uma simbolização, um vínculo de apropriação da alma dos amantes.

Observamos no trecho selecionado do poema *Minha Voz*, do livro *Meu Glorioso Pecado (1928),* a alusão ao sexo no tom chamativo e esperançoso de encontrar o amado.

> [...]
> Por que não vens
> meu estatuário da volúpia,
> - há em mim linhas imprecisas
> de desejo

> que teu carinho deveria modelar,
> tuas mãos milagrosas,
> emprestariam expressões inéditas
> ao meu corpo maleável...
> Por que não vens?!...
> [...]
> Por que não vens?!
> -À tua vinda
> fechar-se iam meus lábios,
> Meus braços
> E minhas asas;
> Ficarias em mim entimesmado,
> no aconchego de meu ser
> que é tua sombra;
> ficarias em mim
> como a visualidade,
> em minhas pálpebras cerradas
> para o sonho... (p. 312).

A voz preanuncia o sexo para caminhos de sonho. Mesmo aí não deixa de ser uma área pantanosa, úmida, de profundo encanto, de tentação permanentemente real ou imaginada, que às vezes dificulta sua ação. O excerto acima "Por que não vens?!..." é uma expressão de pedido, de súplica, de ímpeto momentaneamente livre, solto ao vento, em chama de fogo. Aparece três vezes de forma apelativa, "Por que não vens?!...". Esse expediente está na intensidade do desejo, numa correspondência harmoniosa dos sentidos: nas mãos que esperam modelar o corpo, nos lábios, nos braços, no aconchego do ser. Permanece o desejo de prolongamento, de indefinição, de mistura de alma, um no outro, por instantes. O eu poético vive a condição psíquica do outro ao ficar residindo em seu ser. O estatuário da volúpia é chamado a modelar o corpo, o encontro, o desejo, numa realidade imaginária, que traz como visualidade o sonho.

Octávio Paz (1994, p. 17) utiliza a imagem do vulcão para o sexo, sua erupção não vai ser contida enquanto não atingir o ponto desejado. Na poesia, tal ponto não está no orgasmo, pois não é anseio egoístico de gozo, ao contrário, é ato que perdura na imaginação. O erotismo entra em cena como um atraente mecanismo, que aumenta e alivia os atritos, os choques entre a energia instintiva e humana. Tal ação é imaginativa, "submetidos à perene descarga elétrica do sexo, os homens inventaram um para-raios: o erotismo" (PAZ, 1994, p. 18). De um lado o sexo querendo liberar sua tensão e do outro o erotismo atraindo essa energia. As linhas divisórias entre sexo e erotismo se entrecruzam, em ambos o desejo desperta um mais além.

O segundo ponto é que a poesia centrada numa base sexual traz imagens para revelar a atmosfera libidinosa. Não há economia nos recursos imagéticos, construídos por meio de metáforas, associações, envolvendo o corpo e os elementos da natureza, para demonstrar a

libido, como no caso do encontro entre o céu e a terra, a gleba e a semente, a ideia e o cérebro, o luar e a noite. Moser (2001, p. 119) assegura que "por trás dos gestos sexuais esconde-se quase sempre uma busca de verdade do ser e um quê de transcendência, uma vez que emerge o sonho de um mundo de plena comunhão na doação". Passamos agora a mostrar duas estrofes do poema *Ante uma Paisagem*, pertencente ao livro *Estados de Alma (1917)*, em que observamos a presença do sexo na forma de imagens:

> O inverno a Natureza revirgina,
> e quando surge o Sol, no início do verão,
> a terra tem pudores de menina,
> palpitante de amor à solar sensação.
>
> Faz-se na natureza um lírico noivado;
> flores de laranjeira e níveos véus nupciais,
> traja a Terra, a esperar que o noivo amado
> venha, afinal, lhe dar o beijo de esponsais. (p. 124).

A palavra *revirgina* traz uma semântica sexual ao cenário paisagístico. O inverno concede à natureza um aspecto virginal, a pureza restituída. A terra é a noiva bela e bem feminina, que se veste de flores e véus para as núpcias. O sol é o noivo que causa na terra pudores de menina, metáfora da castidade. A preparação do *lírico noivado* suscita o exercício sexual de aspecto casto e a espera do beijo assinala uma atmosfera sublime. O sexo se afasta do signo da violência e da desordem, ganha um status de pureza e atinge uma beleza estética nas imagens em que une o inverno e a natureza, o sol e a terra. O beijo aparece como elemento figurativo e forma de coroamento da atividade sexual.

O beijo traduz uma imagem primordial de demonstração de afeto. Na poesia, o beijo está numa instância imagética. Marilena Chauí (1991, p. 11) diferenciou o beijo em três instâncias chamadas de necessidade, prazer e desejo. Necessidade ligada a aspectos físicos e biológicos, prazer ao físico e psíquico, e desejo associado à imaginação e à simbolização. No poema *Ânsia Múltipla*, do livro, *Mulher Nua (1922)*, verificamos a significação do beijo como ânsia e desejo.

> Beija-me, Amor,
> beija-me sempre e mais e muito mais,
> - em minha boca esperam outras bocas
> os beijos deliciosos que me dás!
>
> Beija-me ainda,
> ainda mais!
> Em mim sempre acharás
> à tua vinda
> ternuras virginais.

Beija-me mais, põe o mais cálido calor
nos beijos que me deres,
pois viva em mim a alma de todas as mulheres
que morreram sem amor!...(p. 231).

O poema *Ânsia Múltipla* elege o beijo como temática, como manifestação mais direta e mais excitante da atividade sexual. Ele está tratado hiperbolicamente em todas as estrofes, demonstrando sofreguidão e lascívia. Também posto em evidência por meio de anáforas, recurso frequente na poesia. O beijo na boca se destaca como componente erótico e por meio dele as pulsões vibram mais intensamente criando uma intimidade mais forte. A união de bocas é a união de espírito a espírito, fonte do sopro. Na primeira estrofe, o desejo está no beijo esperado. Na segunda e terceira estrofes forma-se uma explosão de beijos que o eu poético não tem condições de saciar. A ânsia se destaca no título do poema. Ao desejar mais e mais beijos é porque não os tem. Ao pedir o mais cálido calor é porque se sente distante do amado. No ardor de seus desvarios, a alma acolhe todas as mulheres que morreram sem amor. É uma demonstração de desprendimento e manifesta uma atitude solidária: somos todos carentes. A alma sôfrega exalta a volúpia, os ímpetos insaciáveis, manifestados também nas reticências.

Analisamos outro soneto, sem título, pertencente ao livro *Meu Glorioso Pecado (1928),* que traz o beijo como elemento da relação sexual.

Beijas-me tanto, de uma tal maneira,
boca do meu Amor, linda assassina,
que não sei definir, por mais que o queira,
teu beijo que entontece e que alucina!

Busco senti-lo, de alma e corpo, inteira,
e todo o senso aos lábios meus se inclina:
morre-me a boca, presa da tonteira
do teu carinho feito de morfina.

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

Beijas-me e todo o corpo meu gorjeia,
e toda me suponho uma árvore alta,
cantando aos céus, de passarinhos cheia... (p. 297)

O motivo principal desse soneto é o beijo. O eu poético, repetidas vezes, expressa seu desejo de ser beijado, “Beijas-me”. A expressão é emitida em tom sentencial, ou talvez arrogante, ou ainda pronunciada calmamente entre ânsias e apelos. A imagem do beijo é expressão de êxtase, revelada num conjunto de palavras cuja significação nos mostra uma

sensibilidade exaltada: *entontece, alucina, tonteira, delíquio, gorjeia*. A palavra *delíquio* reforça a imagem da excitação, que provoca o sair de si, o desfalecimento. Essa circunstância se eleva quando sente o corpo gorjear, numa linguagem que excita a renovação do amor e do desejo de eternidade.

Na primeira estrofe, a descrição de boca linda assassina, refere- se ao efeito que o beijo provoca – delírios. A partir da segunda estrofe, o beijo causa o arrebatamento das emoções. A referência à morfina sugere uma situação anestesiante do beijo, numa realidade onírica, a lembrar Morfeu, deus grego dos sonhos. Na terceira e quarta estrofes, o beijo se transforma na imagem do voo e da árvore alta, cheia de pássaros, cantando aos céus. Uma imagem poética que demonstra seus devaneios, seu poder de sonho. A palavra voo e a palavra árvore desmaterializam o beijo e dão um significado transcendental. A atividade sexual aparece na imagem do beijo, do corpo que gorjeia, da árvore, como atividade poética. É a linguagem que traduz as forças criadoras da imaginação em vocábulos que despertam a impetuosidade dos sentidos, mas não evocam atitudes reais. São imagens, realidades psíquicas cultivadas na mais profunda sintonia com a imaginação.

O eu poético não confessa seu encontro com o amado. Não há contato, há sonhos, que habitam as alcovas da noite e do dia. Confessa desejo sexual num plano simbólico, numa significação transbordante de imagens. O soneto VIII pertencente a *Noturnos*, do livro *Cristais Partidos (1915)*, encontramos o exercício sexual cultivado por momentos de extremado erotismo.

VIII

É noite. Paira no ar uma etérea magia;
nem uma asa transpõe o espaço ermo e calado;
e, o tear da amplidão, a Lua, do alto, fia
véus luminosos para o universal noivado.

Suponho ser a treva uma alcova sombria,
onde tudo repousa único, acasalado.
A Lua tece, borda e para a Terra envia,
finos, fluidos, filós, que a envolvem lado a lado.

Uma brisa sutil, úmida, fria, lassa,
erra de quando em quando. É uma noite de bodas
esta noite... Há por tudo um sensual arrepio.
Sinto pelos no vento... É a Volúpia que passa,
flexuosa, a se roçar por sobre as cousas todas,
como uma gata errando em seu eterno cio. (p. 83).

O cenário descrito nesse soneto é romântico e natural mostrado nas palavras e expressões, como *noite, etérea magia, espaço ermo e calado, lua, véus luminosos*. No entanto, a luminosidade do cenário se contrapõe com a natureza da treva, *alcova sombria*, e com o aspecto climático do lugar, *brisa sutil, úmida, fria,* sugerindo pelo espaço físico um drama amoroso. O motivo central do soneto é a voluptuosidade dos sentidos. Inicia-se com a frase *É noite*. O eu poético sente que existe uma aura diferente naquela noite. E por trás dessa frase há toda uma simbologia para as experiências do amor, que vimos anteriormente. Aqui a noite está iluminada pela lua, a coroa dos amantes. Noite e lua representando a sombra e a consciência no contraste entre luz e escuridão. O ambiente está preparado por palavras que formam as imagens poéticas da noite de bodas, não uma noite qualquer, mas festiva. As expressões *etérea magia, ermo e calado* envolvem o espaço da noite numa ar de sedução e mistério. Vejamos também a unidade entre o espaço celeste e terrestre, no uso da palavra lua e terra. Para a lua a imagem do tear que cose os véus do noivado, agrupando um conjunto de palavras que ornamenta a bordadeira lua: amplidão, fios, filós, luminosos, noivado. Para a terra a imagem da treva a ser transformada numa noite de bodas. Há um movimento de sedução no espaço.

A lua prepara o universal noivado com *finos, fluidos, filós*; uma sequência acumulativa da mesma consoante /f/ que sugere pelo som a extensão dos véus que derramam pela terra o clarão de luz. A adjetivação dada à brisa transmite uma sonoridade pelo uso das palavras: *sutil, úmida, fria, lassa*. E, além disso, sugere a própria passagem do vento nessa disposição cadenciada em que as palavras se encontram. Ele passa sutilmente para não mudar o cenário da noite. O segundo verso da primeira estrofe diz que nenhuma asa transpõe o espaço, fazendo uso da figura metonímica (asa, em vez de pássaro). A asa se refere ao movimento de elevação, em que a imaginação evoca o céu, a lua, e o vento. Há um traço estilístico que chama atenção, Lua, Terra e Volúpia grafadas com maiúsculas e personificadas. São seres que desenvolvem ações. A lua tece e borda fios luminosos; a terra se envolve nos finos fios; a volúpia passa flexuosa roçando todas as coisas.

Na última estrofe, *sinto pelos no vento...* é a confissão do desejo, embora as reticências levem o ato sexual para o plano imaginativo. O vento é brisa sutil e irresistível força voluptuosa. Sua ambivalência foi vista por Bachelard (2001, p. 239) como doçura e violência, pureza e delírio. No vento se tem a volúpia flexuosa a roçar como uma gata no cio, significando metaforicamente o sexo num movimento vertiginoso. Perpassa um clima de voluptuosidade insaciável, sobretudo no uso da palavra *cio,* que é indicativo do mundo animal. Apenas os animais entram no cio, tem um período de excitação e de repouso, o

homem não; ele dispõe de regulação fisiológica, padece de uma insaciável sede sexual, como afirma Octavio Paz, (1994, p. 17).

Ao analisar a poesia de Gilka Machado, vimos o sexo como elemento mediador entre Amor e Eros. A mediação se faz sem choques, mesmo em se tratando de energias vigorosas. Tudo acontece num sistema de comunicação que envolve o *verbum* e a carne: palavra e desejo habitados no universo da transcendência. Se sexo é secção, corte, boca fecundante da terra primitiva, erotismo é união, junção, força que interliga o encontro. Mesmo atuando em campos opostos, são forças interligadas e atraídas pela ação do amor. Se o sexo e o erotismo estão envoltos em tabus e proibições, Gilka reinterpreta-os, com metáforas poéticas e nos concede um modo de ver o desejo feminino.

Amor, erotismo e sexo formam um todo coeso. Octavio Paz (1994, p. 37) descreveu poeticamente esse fenômeno na imagem da árvore, dizendo que "o sexo é a raiz, o erotismo é o talo, e o amor, a flor. E o fruto? Os frutos do amor são inatingíveis. Este é um de seus enigmas". Enigmas que estão em relação na poesia. Os frutos do amor nada mais são que a própria poesia firmada no agora, no tempo e no espaço que foi dado ao eu poético. A poesia revelou sentimentos que se entrelaçam e que constituem o desejo. O eu poético, ao evidenciar o desejo, vive uma experiência interior, uma experiência erótica, lembra Bataille (2013, p.61) que "só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica". Sexo e erotismo manifestam sintonia como energias vigorosas, mas agem em atos separáveis. Para Octavio Paz (1994, p. 14), o ato sexual é ato erótico, mas este não é apenas sexual é especialmente relacionamento, se desprende do sexo, "é sexo e é outra coisa".

Gilka Machado criou uma ótica do desejo baseada na valorização dos sentidos e das sensações, seguindo uma metafísica da imaginação. Para isso, experimentou as possibilidades que a linguagem lhe ofereceu para modelar uma realidade psíquica. O eu poético quer o amado e a experiência de entrega acontece na alma. Sua experiência erótica transcende o corpo. É a alma que ele deseja, que ele sonha, que ele quer penetrar. Não importa a realidade física, porque sua completude consiste em eternizar o desejo, de tal modo que o amado possa permanecer nas ânsias, nas atrações e nos apelos. Portanto, o eu poético sobrevive do sentimento de ininterrupção do desejo.

# CAPÍTULO III

## EROS TRANSCENDENTALIZADO

*O ser humano é um projeto ilimitado, transcendente, não dá para ser enquadrado. Ele pode, amorosamente, acolher o outro dentro de si. Pode servi-lo, ultrapassando limites. Mas é só na sua liberdade que ele o faz, é só quando se decide a isso, sem nenhuma imposição.*

*(Leonardo Boff)*

*A metafísica do corpo se entremostra nas imagens. A alma do corpo modula em cada fragmento sua música de esferas e essências além da simples carne e simples unhas.*

*(Carlos Drummond de Andrade)*

### 3.1. As formas do transcendente na poesia

Outro aspecto da poética de Gilka Machado é o transcendente. Categoria que surge de várias formas e com significações diferentes, nos colocando em comunicação com outras áreas, para além de uma topologia religiosa. O transcendente não aparece por acaso, mantém ligação com a erótica e ambas atuam nas experiências emocionais, sobretudo na realização do desejo, nos fazendo pensar que essas categorias funcionam como fenômeno do desejo feminino. Sendo assim, iremos aqui conhecer o tipo de transcendência, seu significado, sobretudo qual sua natureza dentro dessa poesia.

Há várias linhas de pensamento sobre o transcendente. Do ponto de vista etimológico a palavra *transcendentia-ae* no *Dicionário Etimológico Nova Fronteira* (1986), de Antonio Geraldo da Cunha, vem do latim e significa "ação de subir", "elevar-se acima de", "ultrapassar", "escalar", "transpor". Ouvimos repetidamente essa palavra com acepção "de algo elevado", "que está além". Para essa palavra também há vários sinônimos como excelência, importância, majestade, superioridade, metafísica, entre outras.

Transcendência é um termo antiquíssimo que se estendeu por diferentes culturas cujo conceito se refere a um fenômeno da vida humana, um acontecimento que movimenta as ações do homem, sobretudo, as afetivas; uma realidade sempre recriada, cada vez que sente a capacidade de se transferir para outra. Do ponto de vista filosófico, a transcendência segue várias linhas, como o neoplatonismo, a escolástica, kantismo, fenomenologia e existencialismo. Ainda pode ser visto no seu aspecto religioso, uma qualidade atribuída ao divino ou relativa ao conceito de Deus, que está completamente além dos limites cosmológicos. Para os teístas, qualidade de Deus em relação ao mundo e aos seres que Ele criou.

Se a raiz do transcendentalismo está fincada no Ocidente, Octávio Paz (1998, p. 403) não nos deixa esquecer o mundo oriental e toda sua tradição filosófica, "a acentuada coloração erótica da nossa poesia mística não é, além disso, exclusiva do Ocidente: a mesma coisa acontece com a mística sufi e com a bakthi da Índia". Sua importância consiste em saber que a humanidade, desde as mais primordiais experiências, vivencia no seu íntimo uma relação de transcendência manifestada nas mais diversas situações.

Na poesia de Gilka Machado, o transcendente se insere numa tradição metafísica e que, portanto, sua abordagem segue o viés neoplatônico. Caráter inerente a um princípio ou ser divino que ultrapassa radicalmente a realidade sensível, e com a qual mantém, em

decorrência de sua perfeição e superioridade absolutas, uma relação de soberania e de distância. A metafísica é uma palavra de origem grega: *meta,* além de e *physis*, física, significando além da física. Trata-se de um ramo da filosofia que se ocupa em estudar a origem do mundo. Na poesia em estudo, a metafísica se volta para a natureza do erótico, buscando entender os sentimentos do eu poético que vivencia uma experiência transcendente. Escreve Alberoni (1986, p. 108), "o que nos caracteriza como seres humanos é a contínua tendência a transcender-nos". O acesso a tal fenômeno, como iremos ver na poesia de Gilka Machado, está na liberdade, na linguagem, na mutabilidade do ser, do tempo, do espaço, motivado pelo próprio ato de transcender.

Verificamos que a poesia de Gilka agrega três formas diferentes do transcendente: psicológico, místico e filosófico. Trata-se de uma transcendência híbrida, de uma experiência do espírito, sobrepondo a própria realidade, ao mundo e a si mesmo. Essa sobreposição é um transferir-se, que se dá por um sentimento de elevação. É um fenômeno humano sempre em movimento, inaugurando um caminho de liberdade, de luz, de superação, coroado pela linguagem amorosa. A primeira forma do transcendente é de natureza psíquica, manifestada pelos símbolos. Expressa a tendência da consciência e do inconsciente em se unir, como adotou Jung (1998). A mudança da atitude da consciência do eu poético em relação à ausência do amado ocorre quando a função transcendente se manifesta como forma de apaziguamento dos conflitos. A percepção de sua solitude acarreta fantasias e sonhos. A transcendência é a transferência de seu estado psíquico, que mesmo sozinho consegue manter seu imaginário erótico revigorado.

A poesia de Gilka é a casa dos afetos, da convivência de conflitos, de encontros e desencontros. Aberta à visitação, lá encontramos uma alma e um corpo em volúpia. Um processo amoroso e erótico construído na mente, mas não totalmente harmonioso. Pois na mente se processam os grandes conflitos existenciais, como os assombros do desejo, o distanciamento do amado, a solidão, as angústias e ansiedades, "que silêncios / e que ermos, / e que distâncias incomensuráveis / entre nossos destinos!" (p. 350). O eu poético, movido pela impetuosidade dos afetos transcende as distâncias, se entrega aos seus pensamentos eróticos, experimenta as sensações que o psíquico constrói, como diz: "eu me deixo ficar, imóvel, nos ambientes, toda enrolada na lembrança tua!" (p. 209). Satisfaz com as lembranças? Nem sempre. Sua carência de realização amorosa é eterna. Talvez não queira a concretização. Há uma predisposição categorial do transcendente na própria psique, que permite ao eu poético ultrapassar a realidade física.

Gilka Machado imprime a ideia de existir no terreno dos afetos, reinventa um novo ser e revigora os sentimentos. Nascer e morrer não são o bastante. É preciso algo mais intenso, vivido em circunstâncias não definidas e não compreendidas. Na verdade, as circunstancias que importam são as oníricas. Nos sonhos o amado é paradoxalmente sentido. A transcendência psíquica é mergulho no interior, no conhecimento da alma, no estado de intimidade e de união transformadora, justamente quando o desejo assume a condição psicológica de existir, "danças, e fico, a quando e quando, / presa de gozo singular; / e sonho que me estás acariciando, / e sinto em todo o corpo o teu gesto passar" (p. 228).

Se o pensar leva ao desejo, o sonho também o leva. É o modo de o eu poético ter o amado num gozo interminável, num "misto de ódio e paixão com que repilo e quero / todo o teu ser do modo mais sincero, / fugindo-te e sonhando, a cada instante, / palpitante / de gozo / meu corpo amado e amante / ao teu abraço cálido e nervoso". (p. 269). A fusão de elementos contrários reforça psiquicamente o estado do eu poético na classe dos afetos. Um estado de desassossego. Ter o amado do modo mais sincero é uma alusão ao universo psíquico, que oferece o sentido de completude e de realidade feliz prolongada no sonho. Absorvido nos véus das fantasias, o eu poético se entorpece e experiencia o estado de fusão, "sou tão tu, / és tão eu, / somos iguais / de tal maneira / que já nem percebes / quando vens para mim, / quando de mim te vais" (p. 372). A fusão acompanha o plano psíquico, levando em conta a percepção de ambiente irreal. Alberoni (1986, p. 110) afirma que "no amor erótico, todo o universo se reduz a uma única pessoa e a transcende". O amado e eu poético se fundem, a ponto de não saber quem é um, quem é o outro. A palavra poética faz o eu ser tu e os dois são uma só imagem. Fusão psicológica que resulta na alma contemplativa.

A segunda forma do transcendente é o místico, que advém de uma tradição bem definida no medievo, com a poesia místico-erótica. A palavra mística vem do latim *mysticus*, trazendo também derivação do grego *mysterion*. Antônio Geraldo da Cunha, em seu *Dicionário Etimológico* (1986, p. 525), atribui à mística o estudo das coisas espirituais ou divinas, crenças ou sentimento arraigado de devotamento a uma ideia. A mística tem sido muito difundida entre os cristãos. Há uma ampla literatura religiosa, cultivada na Península Ibérica, nos séculos XVI e XVII, que reúne obras de teor místico. A contemplação e o anseio de viver em comunhão com Deus levam as pessoas para esse campo da espiritualidade.

O interesse pela mística contagiou vários religiosos e também proporcionou a criação de movimentos e centros, como os eremíticos dos Carmelitas Descalços, criados por São João da Cruz e Teresa D'Ávila. Para tal prática os místicos recorriam constantemente às Escrituras Sagradas, sobretudo ao *Cântico dos Cânticos.* No entanto, Octávio Paz (1998, p. 403) afirma

que os primeiros textos místicos do Ocidente "são posteriores aos do Oriente e não foram obra de autores cristãos, mas de neoplatônicos como Numênio e Plotino; [...] O misticismo cristão, embora derivado do platônico, encontrou na poesia erótico-profana uma mina de imagens e associações".

Gilka Machado se insere na tradição místico-erótica do Ocidente, outrora cultuada pelos místicos amorosos cristãos do século XII, que se entregaram ao amor de Deus, na vivência de um "misticismo conjugal ou nupcial". Para situar a tradição mística, um dos primeiros foi Bernardo de Claraval, pertencente ao século XII, inspirado no Cântico dos Cânticos elaborou uma teologia do amor, distinguindo-o em quatro graus: "o primeiro é o simples amor-próprio; o segundo é o amor a Deus com finalidades egoístas; o terceiro é o amor a Deus pelo amor de Deus propriamente dito; e o quarto é o amor-próprio pelo amor de Deus", como afirma Georg Feuerstein (1994, p. 134). Outra mística, Hildegarda de Bingen (1098-1179), notabilizou-se pelos seus oráculos e revelações. Criou também a teologia do universo sexuado, colocando a mulher num papel favorável. Por essas e outras atitudes foi vista como feminista precoce. Também segue essa ordem dos místicos a beguina Mechthild de Magdeburg (1207-1279) com seus poemas espirituais utilizando linguagem amatória dos trovadores. E ainda a beguina Hadewijch da Antuérpia, século XIII. Durante as contemplações, dizia ser engolida por um abismo e em seguida recebida pelo Amado. Gilka Machado se inclui nesta tradição, mas seu alvo não é Deus. Também não deixou nenhuma teoria de amor, nem de Eros e nenhuma forma de teologia. Há em versos o registro do amor erotizado e amor o espiritual, porém neles não constam alusões ao amor a Deus, como vimos no segundo capítulo.

A esse universo místico-erótico-cristão, ressaltamos outros grandes místicos como São João da Cruz, no século XVI, com sua competência visionária e capacidade poética da mais alta estirpe. Sua produção está dividida entre poesia, grande parte destruída, e obras em prosa, que ficaram inacabadas. O *Cântico dos cânticos* exerceu forte influência no pensamento do místico, que no seu *Cântico Espiritual* pôde registrar muitas reflexões sobre as complexidades daquele livro. Santa Tereza D'Ávila, pertencente ao mesmo século, com seus poemas de amor ao enamorar-se de Deus. E ainda no século XVII, a freira amante das letras profanas, sóror Juana Inês de La Cruz, mais voltada para a vida mundana do que espiritual, deixou-nos poemas de caráter religioso e erótico, "herdou não só algumas formas poéticas, vocabulário, sintaxe e repertório de imagens, como alguns conceitos e visão das relações eróticas. Estética, ética e algumas coisas como religião fora da religião: o culto do amor" (PAZ, 1998, p. 383). Aproximadamente da mesma época encontramos paralelos desses

acontecimentos em outras tradições religiosas, como no judaísmo medieval, no islamismo, no hinduísmo.

A tradição grega via a mística como imagem do bem, do belo e do verdadeiro. Para Platão e Aristóteles a mística era entendida como conhecimento. Já a tradição cristã via como uma experiência de amor a Deus, "chega-se a Deus não mais pela via do raciocínio argumentativo, mas pelos caminhos do amor, da confiança e do desejo". (MARÇANEIRO, 1995, p.59). E para Gilka tem princípio estético, não é um culto a Deus, mas não está desprovida de sentimento religioso. Ela não está enamorada de Deus, como ocorrera com santa Tereza D' Ávila, que foi convidada pelo próprio Deus a experimentá-lo. Ao contrário, o culto é para um ser de carne, como mostram os versos: "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!" (p. 213). A profusão de sentimentos que acende a alma aos grandes prazeres, sempre em consonância com o corpo, não está na direção de Deus, não é sedução do Criador, mas da criatura.

Ainda que a ênfase não seja para Deus, há um poema intitulado *Deus*, no qual retrata a existência como luz e escuridão. E pouquíssimos outros poemas, como *Incenso*, dedicado ao poeta Olavo Bilac, sugerem um ambiente divino, etéreo, envolvido de incenso, turíbulo e de ânsia de céus. Mas isso não ganha muito destaque. Não passam de reminiscências simbolistas impregnadas de notas místicas tão em voga naquele período. Mesmo que esse aspecto religioso remeta à presença de Deus, o aroma de incenso suscita também o aroma de sândalo, que lembra o desejo e os prazeres carnais. Seus poemas trazem elementos místicos, mas inseridos no domínio da contemplação espiritual e da voluptuosidade, passando pelos sentidos e pelo contato com a própria natureza. Percebemos que os sentimentos evoluem à medida que as sensações se avolumam a tal ponto de todo o ser ficar em pleno êxtase, como nos versos: "E que desejo de queimar-me toda / nas brasas desta noite incandescente!... / [...] de fragmentar / alma e corpo / nas lâminas das luzes / do céu / e da terra!..." (p. 385). Situação daqueles que desejam e que querem ser consumidos pelo fogo abrasivo e incandescente, numa referência mística de total entrega e abandono.

A intersecção entre os dois universos (místico e erótico) parece ser comum. Marcial Maçaneiro, (1995, p. 74) mostra a unidade entre os dois fenômenos.

> Mística e erótica se tocam e interpelam, porque ambas transitam no profundo mistério de Deus, do universo e de nós mesmos. São elementos vivos e intercomunicantes num nível radical do humano. Lá, nas raízes do self, mística e erótica se unem, se tocam, dançam e se confundem, rindo de nossas miopias epistemológicas...

A poesia de Gilka Machado é uma expressão desses elementos, que se tocam e se abraçam, mas não se direcionam como já vimos ao profundo mistério de Deus, que poderia ter seguido se assim o quisesse, no entanto sua escolha foi outra. O elemento místico de sua poesia vem do amor que, na verdade, é a experiência universal do transcendente, todavia seu amor tem características humanas, prazeres lascivos e ânsia de gozo. Seus poemas ao percorrer o universo humano tem aspiração pela alma do amado, "Teu olhar abre os braços, / de longe, / à forma inquieta de meu ser; / abre os braços e enlaça-me toda a alma" (p. 360). A mística e a erótica agem como um modo de ser, marcado por estados e ações de entrega. Estamos diante de um fenômeno que pressupõe movimento, um sair de si, que acontece em si mesmo, na interioridade com que vive seus afetos e na busca de uma maneira libertadora de viver. Paira sobre os versos um transbordamento de afetos, "deixa que eu possa, bem no inferno dos teus braços, / roçar o corpo pelas plumas de éter!..." (p. 307). Mostra um espaço fluídico, ausência de atmosfera física. A transcendência mística é uma experiência movente, um agir que amplia o ser em suas potencialidades. Nos versos seguintes, do poema *Aranhol Verde*s, pertencente ao livro *Cristais Partidos (1915),* observamos o transcendentalismo místico.

> Quando, pelas caladas
> da noite, os olhos ergo à sua renda espessa,
> e alvas, esféricas, paradas,
> contemplo as flores suas
> (talvez porque o seu cheiro me entonteça),
> penso esteja a pairar sobre a minha cabeça
> um céu cheio de luas! (p. 41).

O quadro descrito é um momento de contemplação. O sujeito poético contempla um objeto místico, desvelado na natureza, cujo mistério da lua torna inatingível. Olhar a lua é próprio do misticismo. A imagem de um céu cheio de luas sobre a cabeça é uma iluminação mística. Verificamos que alguns poemas fazem parte da tradição mística, mas num mesmo instante rompe com ela. Seus poemas são diferentes daqueles do século XII. Ela recebeu influência do romantismo, considerado um período de ruptura entre aquela idade medieval e a nossa, com exaltações e espontaneidades. Possuidora, como poucas de seu tempo, do gênio criativo, categoria suprema do século XIX, ela fez da imaginação o principal recurso poético, quem age assim, segundo Bachelard (2001, p. 96) "vive pela imaginação dinâmica". Seus poemas combinam arte e vida. São versos de grande voo, mas não alcançam o plano celestial. Pelo contrário, ficou mesmo a olhar as maravilhas da terra e com seu voo onírico, adentrou

profundamente ao mundo dos sonhos, diz: “todas as noites, todos os dias, / conservarei vivas, acesas, / minhas constantes fantasias” (p. 183).

Quanto à terceira forma transcendente, está centrada na tradição filosófica ocidental trilhada por Platão (1956, p. 226), quando usa esse termo no seu repertório filosófico do mundo das ideias, como uma ação proveniente da alma, apontando para um movimento de subida.

> Quando a alma, depois da evolução pela qual passa, chega a conhecer as essências, esse conhecimento das verdades puras a mergulha na maior das felicidades. Depois de haver contemplado essas essências, volta a alma ao seu ponto de partida. Mas, durante a revolução pela qual passou, ela pôde contemplar a Justiça, a Ciência – não estas que conhecemos, sujeitas às mudanças e que se diferenciam segundo os objetos – mas a Ciência que tem por objeto o Ser dos Seres. Quando assim contemplou as essências, quando se saciou da sua sede de conhecimento, a alma mergulha novamente no interior do céu e volta ao seu pouso.

Platão destaca a natureza da alma, que passa por evolução e revolução. Tal experiência se move para os campos do conhecimento, da ação e da crença. Três campos que se fundem e dinamizam o ser. O conhecimento leva à ação, a ação à crença transformadora, crença que desabrocha em esperança. Tal conhecimento de elevação foi ocupado por Platão em *Fedro* e em *Fédon*, como experiência do amor e da alma. Ao utilizar o mito da parelha alada, ele explica o caráter da alma humana *psyché*. Vale a pena retomar o trecho em *Fedro (*PLATÃO, 1956, p. 225):

> A alma pode ser comparada com uma força natural e ativa que unisse um carro puxado por uma parelha alada e conduzido por um cocheiro. Os cavalos e os cocheiros das almas divinas são bons e de boa raça, mas os dos outros seres são mestiços. O cocheiro que nos governa, rege uma parelha, na qual um dos cavalos é belo e bom, de boa raça, enquanto que o outro é de má raça e de natureza contrária.

Essa retomada a Platão é necessária para nossa reflexão sobre a poesia de Gilka, que está impregnada de reminiscências platônicas. Ela reestrutura essas duas forças, num embate intenso e permanente, coexistindo no eu poético: uma apolínea, outra dionisíaca. Na comparação, Platão (1956, p. 226), ao fazer as descrições físicas dos animais, ressalta essas forças. O cavalo de melhor aspecto tem “pescoço alto, focinho curvo, cor branca e olhos pretos”; além disso, “ama a honestidade e é dotado de sobriedade e pudor, amigo como é da opinião certa. Não deve ser batido e sim dirigido pelo comando e pela palavra”. Retrato apolíneo da alma que destaca o elemento racional. O outro “é torto e disforme; segue o caminho sem deliberação; com o pescoço baixo tem um focinho achatado e sua cor é preta; é amigo da soberba e da lascívia; obedece apenas – e com esforço – ao chicote e ao açoite” e se

investe de impulso dionisíaco. Essas imagens outrora representadas por Platão (1956) reaparecem na poesia de Gilka associadas ao desejo.

Gilka pensa o desejo e nessa linha de raciocínio a ação de pensar já é a maneira de possuir o amado. Ela se inscreve num transcendente filosófico, que trata do conhecimento ou da formulação filosófica do pensamento, por meio de construções dialéticas, que evidenciam os sentidos e as sensações, como nos versos: "penso-te e, logo, me arrepio... /Ai! Quem me dera ser o frio / que com certeza estás sentido" (p. 212). Vejamos a lógica que o eu poético segue. Ele contraria as premissas do filósofo francês Descartes, *Ego cogito ergo sum* (penso, logo existo), pensar não é existir; o que faz existir é o desejo, pensar é desejar; é assim que o eu poético existe, ao se imaginar o frio que o amado sente, ao ser palavra "para desfalecer dentro de tua voz!..." (p. 296), ao ser a alma dele no inverno, "crê-me: eu rejeitaria o próprio paraíso / para dos olhos teus habitar a retina" (p. 64); Se Descartes instituiu a dúvida da existência pelo ato de pensar, Gilka Machado determinou a existência pelo ato de desejar. Pensar é sentir o desejo.

Observamos que suas reflexões incorporam um silêncio em profundidade. O silêncio é outro elemento de transcendência, que aparece como um discurso, uma misteriosa expressão da alma, em forma de prêmio ou de castigo, que por meio dele consegue desenvolver os grandes pensamentos. Há dois poemas intitulados *Silêncio*, um que está no livro *Cristais Partidos*, e o outro em *Estados de Alma*, nos quais Gilka Machado faz ao silêncio um hino de louvor, um cântico espiritual, "concepção primitiva dos mundos, / cosmopéia eteral de todas as ideias" (p, 20). O silêncio revela emoções e mágoas, pensamentos e desejos, "o silêncio me diz muito mais, muito mais / do que todos os sons: diz-me aos ouvidos da alma" (p. 184). Funciona como um misto de dor e gozo, por meio do qual as almas se dão "em espasmos de amor", numa experiência que ultrapassa a palavra. O silêncio transporta o eu poético para as ilusões e quando este percebe já tem germinado sintomas medonhos de solidão.

O eu poético conduz sua existência para uma espiritualidade de sentido místico e sempre pondo em foco o desejo de continuidade, "sinto-te preso / a mim / como a alma à carne, / a ideia à mente, / preso, mas numa ausência de desprezo". (p. 371), que justamente se configura no pensamento, unificando o eu nessa esfera amorosa, que já não sabe mais quem ele é, "Sou tão tu, / és tão eu" (p.372). O amor leva os amantes a "proferir palavras que não são muito diferentes das que o místico abrange", afirma Octavio Paz (2012, p. 149). Palavras de amor e de desejo que afirmam o interesse pelo ser do amado, como forma de existir plenamente num instante que não é vivido. E o instante pode ser o silêncio que invade a alma, numa comunicação invisível das coisas: o desejo no pensamento e na palavra.

Das três formas identificadas na poesia, seguimos o transcendente filosófico, embora, em alguns momentos, tenhamos necessidade de aludir a outras formas, por trazer uma consciência reflexiva e indagadora da própria condição amorosa do eu poético. Poderíamos pensar que o transcendente filosófico modificaria o modo pelo qual o eu expressa o desejo. Na verdade, sua ação não é de inibir e nem de tolher sentimentos. Ao contrário, o transcendente filosófico age como espécie de gatilho, que leva o desejo a experiências de plenitude, ao sentimento de totalidade. Essa categoria está na sua poesia não como meio de amenizar seu espírito de rebeldia, numa tentativa de neutralizar a imagem de transgressora que lhe deram. Sendo recurso de sua criatividade artística, o transcendente incorpora um elemento de sua poética, que alia desejo e ascese espiritual, gerando uma revolução duplamente qualificativa, quando problematiza sua humanidade. O que move a realidade transcendente é o amor oriundo das estruturas psíquicas e comportamentais do eu.

Gilka Machado põe em ação um molde de viver, uma quebra de paradigmas, uma experiência com a palavra poética, que já traz em si a ideia de transcender. A palavra transcende qualquer matéria, evoca outra realidade, onde não há limite. A transcendência ocorre pela linguagem poética em traduzir desejos eróticos no universo da palavra, propiciadora da descoberta de outros mundos. A palavra recorre a imagens e ritmos para dizer aquilo que a faz diferente. Octávio Paz (2012, p. 197) reafirma a essencialidade do transcendente e destaca a experiência poética como sendo “revelação da condição humana, isto é, do permanente transcender-se em que consiste justamente a sua liberdade essencial. Se a liberdade é movimento do ser, transcender-se contínuo do homem, esse movimento sempre deverá estar referido a algo”.

A experiência poética é um acontecimento transcendente. A palavra ultrapassa a condição de ser palavra e revela o gosto da liberdade no uso de metáforas vivas, chamadas por Paul Ricoeur (1976, p. 63), de metáforas de invenção, pois oferecem nova informação. Segundo Octavio Paz (2012, p. 291), “se o homem é transcendência, ir além de si, o poema é o signo mais puro desse contínuo transcender-se, desse permanente imaginar-se”. A palavra e o homem transcendem a própria condição de ser. Isso se torna um ponto chave de nossa reflexão. Ela traz a mudança, a maneira de experimentar o outro, num contínuo exercício de interioridade.

Por meio de uma escrita, que concentra sensualidade e espiritualidade, desabrocha uma nova dicção poética, que não poupa o uso de recursos sonoros e sinestésicos, de metáforas e símbolos, fixados como marca estilística, para expressar o significado da poesia.

A criação poética tem significação erótica transcendental revelada por meio dos sentidos e da natureza como espelho do eu poético, como iremos mostrar agora.

### 3.2 O lugar dos sentidos

Primeiramente os sentidos. Tudo passa por eles. A experiência poética é uma experiência dos sentidos. Tudo em nossa volta tem o impulso dos sentidos. A poesia pode nascer do cheiro, do olhar, do sabor, do som, da cor. Mesmo que a poesia de Gilka seja de base platônica, que atribui negação, imperfeição e incompletude ao mundo dos sentidos, ela concede um lugar de importância aos sentidos. Devemos saber que há os sentidos interiores e os exteriores. Os sentidos interiores são os responsáveis em apreender as sensações provenientes dos sentidos exteriores (visão, audição, olfato, tato e paladar). Segundo Octavio Paz (1998, p. 519), "esses sentidos interiores são o juízo, a imaginação, a memória e a fantasia. Os sentidos exteriores e interiores constituem a alma sensível (anima secunda) e comunicam a alma racional (anima prima) com o mundo e o corpo". Vemos uma ligação entre alma, corpo e sentidos.

Gilka lida com a alma inteligível, como pensou Platão (2000, p. 126), que ao analisá-la dividiu em três partes: uma racional, localizada na cabeça, controla os outros dois lados, desenvolve a prudência e a sabedoria; outra irascível, localizada no coração, onde os sentimentos e a impetuosidade habitam; e a última a concupiscente, presente no baixo ventre, satisfaz os desejos e impulsos sexuais. Das três partes que constituem a alma, destacamos na poética de Gilka lugar para a irracional, onde abriga os sentimentos, sem controlá-los e sem obrigação de satisfazê-los. Porque a alma se liga aos sonhos e à emoção não dando destaque se o que sente é saciado ou não, diz: "assim, pelas noites calmas, / num leve e místico abraço, / poderão as nossas almas / unir-se, ao menos, no espaço." (p. 105). Vemos que o enlace é na alma por meio do abraço que simboliza a união. Há um anseio de que as almas se encontrem num estreito abraço espiritual e que elas possam ser a morada uma da outra, "há-de, com toda a certeza, / casar-se a minha alma à tua". (p. 105). Há toda uma espiritualidade que rege esses versos ao mesmo tempo em que há um desejo de pertencimento, que nós consideramos como fenômeno erótico transcendente, pois é vivenciado para além do corpo.

Quanto ao corpo, aparece sublimado. Entre o corpo e a alma não se exercem princípio hierárquico. No entanto, Platão (2000, p. 145) afirma que "quando a alma e o corpo estão juntos, a natureza ordena a um deles que obedeça e seja escravo e à outra, que exerça o domínio e mande". Mesmo com reminiscências platônicas, não vemos em seus versos o corpo

sendo escravizado e nem a alma obediente. Alma e corpo anseiam a mesma coisa e se concentram no repouso e no gozo do outro. Quando a efusiva paixão se apodera do corpo funde-se brevemente com a alma. Ambos aparecem ligados ao calor dos sentimentos e à provocação dos sentidos, como observarmos em alguns trechos do poema *Tuas mãos são quentes,* no livro *Meu Glorioso Pecado (1928).*

> Tuas mãos são quentes, muito quentes
> (mas que arrepeios,
> minha carne, sentes,
> aos seus macios
> dedos!...); Tuas mãos são muito quentes,
> mas teus afagos me parecem frios
> como os esguios
> corpos das serpentes.
>
> [...]
>
> Por essas mãos é que me dizes
> todas as coisas
> que não ousas
> dizer com a fala,
> as confidências que teu lábio cala
> aos meus ouvidos infelizes.
>
> [...]
>
> Meu corpo todo, no silêncio lento,
> em que me acaricias,
> meu corpo todo, às tuas mãos macias,
> é um bárbaro instrumento
> que se volatiza em melodias...
> E, então, suponho,
> à orquestral harmonia de meu ser,
> que teu grandioso sonho
> diga, em mim, o que dizes, sem dizer.
>
> Tuas mãos acordam ruídos
> Na minha carne, nota a nota, frase a frase;
> colada a ti dentro em teu sangue quase,
> sinto a expressão desses indefinidos
> silêncios da alma tua,
> a poesia que tens nos lábios presa,
> teu inédito poema de tristeza,
> vibrar,
> cantar,
> na minha pele nua". (p. 299).

Vemos a solicitação do ambiente erótico no título do poema. As mãos têm uma linguagem tátil e confidenciam os segredos da alma. As mãos, neste poema, assumem metonimicamente o lugar do corpo. E diz o que a voz não consegue dizer. Ao simples toque das mãos, os sentidos se despertam. Pelas mãos quentes, leves, fagueiras, macias, ocorrem as

carícias, os arrepios, as confidências, a prisão, os ruídos num corpo que se volatiza. Vemos que o corpo não tem forma, se transforma em melodia, num espaço de imagens. A veneração às mãos do amado é idealização, é palavra, é nota, é frase. Corpo e palavra renascem e celebram o amor na melodia do verso. O inédito poema de tristeza a vibrar é metáfora do desejo que não se realiza, pois é grandioso sonho, é indefinição da alma. Todo o poema é uma expressão de intimidade com o universo da palavra e dos sentimentos. As sensações provocadas pelas mãos invadem a expressão de seus pensamentos e faz o eu poético transcender a realidade táctil.

Quanto ao lugar dos sentidos, funciona como um meio de idealização para ter o amado, mas sem poder tocá-lo e nem ser tocado. O sentimento se manifesta no plano ideal, apesar dos sentidos aflorados. É no lugar imaterial onde se encontra o amado. Por um lado, a poesia evoca certo platonismo, por outro lado, se afasta quando expõe sua natureza impregnada de sensações, de cheiros, de pele nua, de carne, lábios, sons e carícias. Verificamos no poema *Momento Supremo*, do livro *Sublimação (1938),* a força do erotismo.

Fecha minha alma
em tuas mãos morenas,
fecha-me a carne
dentro de tua alma!
Vê se consegues que essas gêmeas
boêmias
incorrigíveis
cheguem à calma extrema,
à extrema inanição!
Esmaga-me a alma
em tuas mãos morenas,
guarda-me inteira no teu coração!

Teu amor é tão bom
teu corpo é tão valioso
e tão cheiroso
como um campo florido!

Prende-me, prende-me, Querido,
todo meu ser encerra
num abraço que seja
uma carícia nova,
num abraço absorvente,
assim como o da terra,
assim como o da cova!

Teu amor é tão bom
que não creio que exista
algo de mais perfeito
que a milagrosa hora
que vivemos agora.

Vamos,

Sepulta-me em teu peito,
Depressa,
antes que chegue a saciedade,
pois momentos assim,
de tão
perfeita comunhão
de espírito e matéria
devem ter fim
na eternidade!

Teu amor é tão bom
que, deliciada, temo
ir alem, meu Amor,
deste instante supremo.

Fujamos à fatal monotonia
de repetir,
de recomeçar:
aqui culmina o céu
e o inferno principia...
Mata-me sem pesar,
mata-me que me punje
a angustia estranha
de não haver nascido
uma simples aranha
para te devorar!... (p. 366)

Cada estrofe atua produzindo uma imagem que representa as partes do sentimento amoroso. Logo na primeira estrofe estão elas, carne e alma, na imagem de gêmeas boêmias que buscam a si mesmas, para chegarem à extrema debilidade, ao esvaziamento total da atividade erótica, que logo transcende para uma atividade espiritual. A denominação de gêmeas boêmias aponta para o universo dos prazeres, traz imediatamente a ideia de dissolução no significado dado por mais de uma vez à palavra esmagar. Elementos carnais e anímicos se envolvem numa teia cujos fios são de aprisionamento e destruição. A terceira estrofe mostra o eu poético em um estado de prisão psíquica e sua relação de dependência está na aparente entrega entre a carne e a alma. Entrega que se dá pela via do abraço, que significa união mística, que absorve a existência inebriada de gozo.

O poema está situado numa base psíquica, na qual o eu poético expõe sua impetuosidade erótica por meio de verbos no imperativo, como *fecha, esmaga-me, guarda-me, prende-me, sepulta-me, mata-me*. Cada verbo desencadeia um processo de aniquilamento, como se fosse preciso a destruição para em seguida o renascimento do eu que ama. Algo próprio de uma realidade carnal. A forma imperativa dos verbos é superada pela ideia que tem do amor, não o seu, mas o do amado, “teu amor é tão bom”. Nesse poema, amar torna-se um momento de absorção de um no outro, sem que chegue à saciedade. É amor que se afasta do seu significado de doação, como fora admitido por Octavio Paz (1994). Não seria doação, mas

um extremo sentimento erótico, cuja expressão parte da própria psique e chega ao momento supremo, que pode ser a morte não no sentido de destruição da matéria, mas dos eflúvios das pulsões libidinosas.

Vemos que o eu poético transcende a realidade física. Foge da monotonia. Não quer ir além, pois já tem o instante supremo. Cria uma ideia de perfeição que é o instante em que ele sente o momento ideal desse sentimento que pode alcançar a eternidade. O transcendentalismo também está no desejo de ultrapassar seu ser, para nascer uma simples aranha. É o ponto auge desse poema, o desejo de ser aranha, que remete a uma atitude psicológica, de prisão e devoramento, um canibalismo erótico, como propõe Sant'Anna (1985, p. 19) "os limites entre o desejo por um objeto e o desejo de destruição desse objeto são muito tênues". No entanto, o desejo de devorar é um impulso sublimado, acolhido pelo abraço que salva e também mata. É uma necessidade psíquica, uma evocação à interioridade, colocando-se ora numa situação de inferioridade ora de superioridade; ora quer ser sepultado, esmagado, destruído, ora quer devorar. A imagem da aranha é a teia de Vênus.

Em circunstâncias de extremado erotismo, os sentidos causam anseios de comunhão, mas não há uma comunhão recíproca. Há um querer que não tem limites, pois se expande nos pensamentos. O eu poético está na solidão. Ficar longe e perto é a condição dos que amam, mas não para o eu poético que só tem o amado por meio de visões, "vejo-te sim! dirás: "Uma ilusão!" / dirás: "Uma doidice!!"; vejo-te sempre" (p. 215); ou por meio de intuições, "Estás dentro da minha conjectura, / e se há longo tempo não me vês, / vejo-te sempre, por esta noite escura" (215), "do meu ser ao teu ser" (p. 220); ou numa essência aromática, que o eu poético logo reconhece, diz: "Da janela transponho o entreaberto postigo / entra um perfume humano impelido pelo ar... / "És tu meu casto Amor? És tu meu doce amigo, / que a minha solidão vens agora povoar?" (p. 103); ou ainda por meio de outras sensações, "vezes algumas, / sinto, meu belo ausente, os teus abraços, / como boás de plumas, / contornarem-me o busto atando-me em seus laços" (p. 210). As sensações aparecem como realidades concretas no seu imaginário. Porque é a única forma de trazer o amado para perto, "os perfumes me vêm, de momento a momento, / lentos, níveos, e penso: anda, por certo, o Vento, / em derredor de mim, flores a desfolhar..." (p. 153). Mas são sensações imaginárias, que se esvaem como os perfumes e o vento.

O sujeito poético ama um ser que não o conhece e o trata como amado ausente. Idealiza sua beleza, seus gestos, seu corpo. Não há nenhuma definição real de sua existência. Vejamos nos seguintes versos do poema *Memória*, do livro *Sublimação (1938)*:

> Sei que és belo, porém sinto imprecisa
> no cérebro a lembrança de teu rosto...
> Mas dessa boca o indescritível gosto
> meu lábio logo reconheceria
> dentre um milhão de bocas que provasse.
>
> [...]
>
> Meus poros te olham...
> De que
> te vê
> minha epiderme se persuarde,
> à memória do tato,
> reconstituindo pelos dedos
> da Saudade. (p. 367).

Nestes versos, verificamos que a conjunção carnal é apenas mental. O reconhecimento do gosto do beijo está no plano das possibilidades. A forma verbal *provasse* indica que poderia acontecer. Os instantes de beijos são fantasias recordadas em outro tempo, que também não foi vivido. Por meio dos sentidos, o eu poético experimenta esse princípio nas suas fantasias, trazendo à memória do tato um encontro tecido imaginosamente. Temos então uma intrigante e fascinante situação: o eu poético vive de sonhos. Portanto, seus sentimentos, de uma forma ou de outra, são impossíveis de se realizar. Há um impedimento, seja pela distância, seja pela proibição, seja pela inexistência do amado. Na imagem dos poros olhando o amado, vemos que o impedimento não arrefece os sentidos. Na circunstância de ausência nasce o desejo em gestos breves e suaves, insanos e ébrios, que a distância não consegue aniquilar, ao contrário, reforça-o pela capacidade de sentir o amado na alma, como constatamos nos versos: "distância enorme entre nós dois se espalma, / mas tuas mãos estão pousadas na minha alma, / minhas mãos absorveram tuas mãos" (p. 172).

A realidade de ausência é menos conformação e mais estratégia para mostrar o percurso do transcendente como forma de realização do desejo. Um percurso que se dá pela palavra. O eu poético surpreende sua solidão e recria um mundo interior pela via dos sentidos: "teu carinho é animado, / sem que estejas ao meu lado, ele vive e palpita em minha calma / concluo sempre, por senti-lo assim / o teu carinho é o pólen da tua alma / que fica a germinar dentro de mim" (p. 210). A realidade física está cada vez mais distante. Na verdade, não precisa dela. Até mesmo a teme. O amado está em seus pensamentos e imagina-o de muitas formas.

No poema "*A luz lírica da lua*", do livro, *Estados de Alma (1917),* verificamos em alguns versos os sentidos com expressão erótica cultivada pela fantasia.

Por me fitares,
eu sinto, a todos os instantes,
que os teus olhares
são como dedos: acariciantes.
.....

Seja talvez, o estranho lume
dos olhos teus, fumo, perfume,
embriagador;
seja talvez uma bebida maga
o teu olhar... Não sei, só sei que ele me embriaga
só sei que nele há o sabor
de um licor
muito doce,
que pelos olhos bebido fosse,
cuja embriaguez
não poderás supor. (p. 170)

A alma está absorvida nesse ambiente sensorial e concupiscente de dois modos: pelo olhar e pelo olfato. O simples olhar desencadeia desejos e consequentemente provoca as mais íntimas sensações no sujeito poético. O olhar é acariciante, perfumoso e embriagador. O eu poético sente o prazer com o olhar, mas o amado não tem consciência disto. A intensidade do desejo está na associação que faz do olhar aos dedos, ao perfume e à bebida. Quanto ao olfato, sente a embriaguez pelo perfume dos olhos do amado. O amor na poesia de Gilka tem aromas que emanam de ambientes voluptuosos, como por exemplo, de uma alcova perfumada, "crê, meu amor, nesta verdade estranha: / ou tua alma ficou para sempre comigo, / ou meu olfato te acompanha" (p. 285). É o cheiro que promove a fusão de um no outro, é o perfume do amado a forma de si consumir em prazer. Qualquer coisa pode desencadear uma aspiração que leva ao prazer, nada pode privá-lo de sentir a voluptuosidade seja qual for a circunstância.

Por estar entregue aos sentidos não significa que o eu poético esteja numa realidade material. Ao contrário, sua realidade é metafísica. Os sentidos são experimentados em sintonia com o pensamento. No seguinte trecho do poema *Minha Voz*, do livro *Meu Glorioso Pecado (1928)*, podemos examinar essa sintonia.

Talvez outros braços enlacem teu busto,
talvez outros lábios murmurem
palavras líricas
aos teus ouvidos,
talvez outros olhos se abismem nos teus...
Agora e sempre,
serás, apenas,
o mundo por mim descoberto,
o tesouro por mim desvendado,
o homem
que meu amor acordou
na imobilidade
da tua inconsciência. (p. 311)

Gilka evoca o reino dos sentidos: braços, busto, lábios, ouvidos, olhos. Tudo está entrelaçado de sedução e desejo. Os sentimentos se desenvolvem numa atmosfera de incertezas, motivados pela palavra *talvez* a indicar outras possibilidades. O uso de anáforas desencadeia um processo de solidez nas afirmações mesmo que duvidosas do eu poético. O amado não está no tempo presente e nem no futuro. O advérbio *apenas* se refere ao amado como o simulacro do mundo e do tesouro. A significação dessa imagem é por conta do eu poético, que tem um elevadíssimo grau de introspecção. Ele olha para dentro e analisa seu mundo interior. Paira sobre seus sentimentos um componente espiritual que pode ser edificante e levar a momentos de profunda interioridade e êxtase. Basta pensar no amado. E pensar é senti-lo como também é desejá-lo. Ao desejar, o amado existe. Os sentidos convocam um mundo real, a presença de um corpo físico, que possa ser tocado. Mas os versos indicam o contrário. O amor vem de um estado de inconsciência, como vemos nos versos de um poema sem título, do livro, *Estados de Alma (1917).*

A alma sempre se engana
pelos ouvidos;
na sua fluida filigrana,
a música nos teve enlaçados, unidos...
Quando a orquestra cessou (delícia curta e insana!)
os ecos eram vínculos partidos.
Fora, a Tarde morria...
Qualquer coisa morria em nosso ser...
Muda permaneci, permaneceste mudo:
que mais dizer eu te poderia,
que mais tu poderias me dizer,
se aquela melodia disse tudo?!... (p. 176)

A palavra poética descreve o espaço etéreo enleado em música, ecos, melodias. Uma espécie de melopeia perpassa o poema em que a voz preanuncia o êxtase do amor. O som que se escuta é o da própria palavra transfigurada em emoção pessoal. A música silenciou os amantes. A palavra poética transcendeu seu estado de coisa e de palavra e transformou-se em orquestra, em música, apresentando-se como imagem do encontro, do entrelaçamento e das sensações revigoradas. Algo de foro íntimo aconteceu entre os amantes que a poesia revela na palavra posta em música. A causa disso pode ser vista na transformação do ambiente e do ser pelo vocábulo *Tarde*, grafado com maiúscula, nos dando a ideia de que alguma coisa ou o tempo mudou. Tal mudança é sentida no significado da morte não como aniquilamento da matéria, mas que remete a outro estado, outro sentimento mais completo, que se identifica

com o prazer e o gozo. Esta morte é uma espécie de domínio da alma. A música traduziu o sentimento de prazer dos amantes.

Vemos os cinco sentidos entrelaçados na experiência amorosa, apontando para o desejo como foco definido de sua poética. O sentimento amoroso pode ser de insanidade, contudo a alma quer experimentar. Resta à palavra conduzir as emoções. O eu poético deixa ser levado pelos devaneios, pois a força de Eros atua sobre a alma. Verificamos nesses versos do poema sem título, pertencente ao livro *Meu Glorioso Pecado (1928)* a sedução da alma para se aproximar do amor.

> Mas talvez visses minha alma nua
> sorrir, também, de uma maneira louca,
> mostrar-se toda pela minha boca,
> à sedução da tua...
> Mas talvez teu ouvido pressentisse
> uma revelação
> no meu lábio, a sorrir, em lírica doidice...
> Porque não há vocábulo no mundo
> que traduza a emoção
> desse estranho silêncio de um segundo
> em que as almas se dão. (p.292)

A cena envolve uma mistura dos sentidos. Primeiramente viu a alma sem disfarces, nua, indicando um estado de pureza. Depois veio a audição e por último os lábios. O instante de emoção não foi traduzido nem pelos sentidos e nem pela palavra. As almas amantes se entregam ao estranho silêncio, que representa o momento de gozo, o tempo da eternidade. A distância gera a impossibilidade com o amado e com a palavra. Nenhum vocábulo descreveria. Somente o silêncio traduz a emoção e funciona como confidente entre os amantes. Esta experiência não alude a nenhum envolvimento carnal, embora o erotismo se apresente no universo da palavra e de algumas expressões eróticas: *nua, boca, lábios, almas se dão*. Contudo o desejo e a sedução permanecem na alma.

O sentimento voluptuoso está descrito na alma, composto de essências perfumosas, de melodias, de visões e sonhos. O eu poético se perde em abstrações e opera no espírito suas ideias quiméricas. Neste sentido, as ilusões tornam-se momentos de realidade. A única forma de posse do amor é quando as ilusões tecem livremente os momentos de entrega e de efusiva intimidade. Nos dois poemas seguintes, verificamos no campo amoroso uma situação de experiência transcendental como fenômeno que acontece na própria poesia. O primeiro é um poema sem título, pertencente ao livro, *Estados de Alma (1917).*

> Ser a atmosfera que respiras,

Conter-te em mim como numa redoma,
Entrar-te pelo olfato, assim como as espiras
Invisíveis, do aroma...

Ser teu ambiente,
Ser teu espaço circundante,
Sentindo em mim roçar, constantemente,
Teu gesto palpitante...

Ser o silêncio em que te enfurnas,
Guardar teus lentos
Pensamentos
Pelas horas noturnas...

Ser o teu sono, sentir-te assim
Como ninguém te sente
- abandonado completamente,
Completamente esquecido em mim...

Oh! meu prazer!
- sentir-te e penetrar-te
- em toda hora, em toda parte,
Gozar teu ser!
Sem o que pudesses perceber;
- ser por ti absorvida;
- encher, com minha vida a tua vida. (p. 159)

No poema, há um total despojamento do eu poético. É uma confissão de entrega de si ao amado. Ele quer ser lugar onde o ser amado possa habitar. Esse sentimento não é de abnegação. Ele não renuncia nada. Ao contrário, ele se torna um ser desdobrável e atrai para si a condição de ter outra forma de existência. Seu desejo leva ao processo de transfiguração. A maneira em que a frase está disposta, numa sequencia anafórica, anuncia os atributos que espera ser em relação ao amado. Ele exprime seu anseio em pensamentos e em imagens. Cada estrofe evoca imagens que abrem para uma significação ampla e bela: ser a atmosfera, o ambiente, o silêncio, o sonho. São realidades impalpáveis, porém trazem a ideia de movimento, alguma coisa há de se realizar e será uma atividade para os sentidos: o olfato, o roçar, o silêncio, o gesto, o sono.

O poema reflete um estado do ser que anseia por transformação, que está para além da dimensão física. O que deseja ser não tem aspecto tocável. Somente os sentidos conseguem apreender a nova condição do eu poético nesse cenário de idealização. Mesmo que evoque o amado de *meu prazer* e queira penetrá-lo, surge um ambiente espiritualizado. Tudo está no plano do pensamento e ganha forma na palavra poética, criadora das realidades imponderáveis. Na palavra um novo mundo se anuncia, pelos sons, ritmos e imagens. O que a palavra anuncia é a poesia. Ela é o ser da transcendência.

A última estrofe condensa todo o anseio que perpassa o poema. Não é uma atitude frívola. As formas verbais *sentir-te* e *penetrar-te* indicam um estado de profundo gozo, não apenas por um momento ou num lugar qualquer. A intensidade está na palavra *absorvida*, um processo de devoramento para enfim possuir a grandiosidade do ser. O gozo do ser é o gozo da alma e não do corpo, numa alusão à completude existencial. Podemos ver que as imagens retratam um erotismo na referência que faz ao corpo e, ao mesmo tempo, transcendendo essa realidade, incutindo em seu pensamento um desejo de ser, adentrando ao estado de ser filosófico.

O eu poético está enleado ao ser do amado. Dessa forma, abriga em seu ser outros seres como afirma Joyce Carlson Leavitt (1989, p. 26) no Boletim do GT Mulher na Literatura, "Machado apresenta múltiplos seres dentro do seu eu-lírico que representam seus outros "eu" ou representam o ideal de mulher sensual dentro de si"[5]. [tradução nossa]. Os múltiplos seres que se abrigam no eu poético são suas fantasias. O estado de ser algo para sentir o amado faz o eu poético, vez por outra, percorrer um itinerário que parece ser de morte, mas de fato não é. A cada situação que expõe o desejo de ser algo mais aumenta o poder sobre suas fantasias. O gozo do ser é a parte final dessa cena que não encontra realização.

O outro poema pertence também ao livro, *Estados de Alma (1917)*, o amado aparece ligeiramente próximo do eu poético, dando-nos a impressão de que os dois estão frente a frente, mas logo vemos que são momentos de delírio.

Poema de Amor

Uma
Pluma...
E um gorjeio... E um aroma de cravo...
E um favo
Melífluo... E uma nacarada
gota das tintas da Alvorada...
Qualquer coisa, afinal, que em si resuma
sabor,
perfume, som, maciez, e cor,
eu trago, meu Amor,
nos sentidos
pairando,
desde quando
os teus lábios e os meus se ficaram unidos.

Debalde o meu segredo aos mais seres encubro,
debalde: o beijo teu manchou-me a boca,

[5] *Machado presents multiple beings within her speaker who either represent her own former selves or the ideal sensual woman within her.*

tal como um vinho rubro.
Talvez
me julgues louca,
mas suponho que estão
todos ouvindo
o beijo teu nos lábios meus cantar;
tenho a impressão
de que me deste um beijo infindo;
sinto ainda o roçar
da sua asa macia;
o seu sabor inda tão doce inda me delicia,
inda, de quando em vez,
fecho os olhos, sentindo
do seu perfume intenso a rápida embriaguez.
Cheia de ti, eu, com delícia,
cuido
que, naquela carícia,
tu te esqueceste em mim em fluido;
foi, com certeza, num descuido,
numa vertigem de prazer,
que se ficou, de todo espalma,
tua alma na minha alma,
teu ser
a encher
meu ser.

Oh! benfazejo olvido
o desse curto instante
que fez com que comigo eu te traga, Querido,
quando me estou tão só, quando te estás distante!
Como num beijo uma alma em outra se insinua!
Num beijo foste meu e num beijo fui tua!...
Tudo quanto pudera,
até então, se opor
ao nosso amor,
tudo raso ficou, só ele ascende e impera!
Quem pode capturar o fugitivo odor,
Depois que ele se espalha na atmosfera? (p. 181).

O poema é uma espécie de monólogo em que o eu vai dizendo uma coisa e outra, intercalando reticências, como se estivesse procurando a forma mais expressiva para revelar seu sentimento amoroso. No início do poema o uso repetido do artigo indefinido traz uma musicalidade que amplia o efeito sonoro e o significado das palavras. A linguagem concentra uma imagem principal, a do amor e da alma, como pano de fundo do poema, trazendo a expressão dos sentidos e em torno dela outras se formam, como a do beijo e a do perfume. O eu poético vive um estado de arrebatamento amoroso, proveniente da ausência do amado e da grandeza de seus sentimentos. Seu excesso de amor adentra o campo do imaginário. Se ele é louco ou não, suas encenações delirantes vão ganhando sentido e forma.

O sujeito poético tomado de ansiedade imagina situações eróticas com o amado. Os beijos, o sabor, o perfume, a carícia apontam a circunstância do desejo. Traz nos sentidos vontade de ter o amado, contudo existe o impedimento. O amado vem na imagem de fluidos e

de vertigem. Sua forma física é fugidia. Deseja e imagina a alma do amado na sua como necessidade de complemento. O eu poético cultiva um estado de êxtase ao trazer o amado dentro de si. Mas não é somente essa questão que se impõe. O estado desejante é tão intenso que o eu poético está cheio do amado e em vertigem de prazer insinua a as carícias na alma e a entrega um do outro. Sua carência é tão agressiva e insaciável, que leva ao estado de absorção do outro, *tua alma na minha alma*, nos indicando uma essencialidade. Há uma valorização dos sentidos, que perpassa o campo erótico e simbólico, se tornando meio de realização. Vemos que o eu poético vivencia a transcendentalidade dos afetos e o amor eleva-se diante de todos.

### 3.3 A natureza como espelho do sujeito poético

O sentimento amoroso do sujeito poético se transfere para a natureza e nela se encontra a via do transcendente. Muitos poemas estão apoiados numa base mística, anunciada a partir mesmo dos títulos de alguns livros, como *Estados de Alma* (1917), *Carne e Alma* (1931), *Sublimação* (1938), indo na direção do sagrado, mas sem tocar em Deus. Usamos o conceito de sagrado utilizado por Rudolf Otto (2007, p. 151):

> O sagrado no sentido pleno da palavra como categoria composta. Ela apresenta componentes racionais e irracionais. Contra todo o sensualismo e contra todo o evolucionismo, porém, é preciso afirmar com todo o rigor que em ambos os aspectos se trata de uma categoria estritamente a priori.

O componente racional recebe conceitos claros e nítidos e o irracional não é definível em sentido rigoroso, “mesmo que os atributos racionais geralmente ocupem o primeiro plano, eles de forma alguma esgotam a ideia da divindade, uma vez que se referem e têm validade apenas para algo irracional” (OTTO, 2007, p. 34). A poesia de Gilka tem uma ligação com o sagrado manifestado em vários elementos da natureza, que participam das forças místicas ali concentradas. O sagrado ganha o terreno dos afetos e das sensações, desencadeando experiências racionais e irracionais.

Alguns poemas trazem o modelo do mito cosmogônico ao criar uma estrutura cósmica conjugal, unindo os elementos celestes, terrestres e aquáticos, numa orgia ritual. Há em toda a natureza uma experiência de amor, algo misterioso, indizível. É o elemento irracional do sagrado como um momento bem específico “na medida em que foge totalmente à apreensão conceitual”, diz Otto (2007, p. 37). Na unidade dos elementos cósmicos e dos

seres que compõem a criação do universo percebemos o sentimento de mistério e encanto que afeta o eu poético: “e, enquanto / presa desse encanto, / em seus descuidos, / dormir parece a Terra, / um sono quieto, / a alma dos seres e das coisas erra, / e o infinito, que está de desejos repleto, / é uma palpitação voluptuosa de fluidos” (p. 168). O eu poético está sintonizado com os elementos da natureza. Com eles, traduz desejos repletos e palpitação voluptuosa.

Tão grande é o sentimento do eu poético que se identifica com a natureza, que há entre o eu e a natureza um enamoramento, um entregar-se. Utilizamos enamoramento no sentido de “solução individual de um problema vital insolúvel”, como emprega Alberoni (1986, p. 135). O problema é a ausência do amado e a natureza aparece como solução, na forma de espelho para o eu poético. Observamos no poema, *Enamoradas*, do livro, *Sublimação (1938),* o eu poético numa experiência de transfiguração.

A natureza me ama, a natureza
me procura e me atrai,
escuto o apelo
de seus múltiplos lábios de corola,
sua boca de flor, cheirosa e fresca,
embriaga-me a audição
com a formosura
das líricas palavras que profere
à abismal profundeza de mim mesma.

Desejo de migração
dos elementos vitais
às fontes primitivas;
ânsia de desregramento
dos átomos
pela atração irresistível das origens...
- Diante da natureza,
assisto à fuga
de toda eu para ela:
sinto que o azul me absorve,
que a água tem sede de mim,
que a terra de mim tem fome,
e pairo, ectoplásmica, desfeita
em ar,
em água,
em pó,
misturada com as coisas,
integrada no infinito.

Natureza
palpita em nossas células
o mutualismo de nossas vidas;
cantas nos meus versos;
vegeto nos teus cernes;
quando nos defrontamos,
um milagroso mimetismo
nos unifica:
cascateio com as linfas,
voo com os pássaros,

espiralo com os perfumes,
marejo com as ondas,
medito com as montanhas
e espojo-me com as bestas.
Natureza sempre nova,
que extraordinária simbiose
entre meu sonho e teus verdes!

Amo-te como me ama;
minha voz é o clarim
de tua formosura;
só tu sabes chegar à minha carne
pelos caminhos secretos
de minha alma;
só tu me possuis inteira.

Que me valeria a existência
sem os imortais momentos
em que confundimos os seres,
em que rolamos pelo infinito
loucas de liberdade,
num longo enleio
de fêmeas
enamoradas?!... (p. 319)

O poema mostra o processo de transferência do sujeito poético para a natureza. Tal processo corresponde à incapacidade de realização do ato de amor carnal. O próprio título do livro *Sublimação* comprova a irrealização. Não seria estranho que o eu poético admitisse um enamoramento com a natureza, uma vez que seu envolvimento é numa atmosfera espiritual. A correspondência está nos anseios e na hierofania, termo proposto por Mircea Eliade (2013, p. 17) que exprime as manifestações das realidades sagradas, "manifestação de algo "de ordem diferente" – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo "natural", "profano". Percebemos no poema que a natureza está composta de hierofania manifestada na água, na terra e no ar.

No poema há uma ligação entre a alma e a natureza, causando uma sensação profunda de unidade e transcendência. O eu poético vive um estado de transmutação do ser, convertendo-se em elemento da natureza. Ele se vê na natureza sendo absorvido e misturado às coisas do infinito, no entanto sua transmutação é mental, se opera no plano das condições psicológicas, de acordo com diversas sensações. Na impossibilidade de ter o amado, faz tudo que deseja por meio da linguagem, *das líricas palavras que profere,* demonstrando uma realidade transcendental. O eu poético se vê nos cernes da natureza e sente a natureza nos seus versos. A natureza assume a condição de algo a mais, é o elemento fascinante, que faz o eu poético ir para ela, numa "extraordinária simbiose. Ao se transmutar, a alma se encontra com

a natureza. E o encontro resulta numa metafísica do amor. Ele tem apenas a noção do amor e não a prática. Nesse poema se encontra a transcendentalização do desejo. ´

O cenário da natureza é um cenário de sonho onde o eu poético está na profundeza de si mesmo. Sua alma foge para a natureza e com ela experiencia o milagroso mimetismo. A natureza apresenta um encanto, um mistério que recorda a unidade conjugal dos seres que amam, um profundo sentimento de harmonia com o cosmos. É uma realidade metafísica onde o amor se configura intuitivamente. Paira sobre o eu poético uma sensação ectoplásmica. Sente-se em decomposição, numa realidade de absorção e desejo oníricos. O desejo está sublimado e somente na alma pode possuí-lo. Não há concretização do amor a não ser na palavra, que une os seres pelos caminhos secretos de seus significados.

Eu poético e natureza se confundem. A existência se consagra *entre meu sonho e teus verdes,* coroada pelos *imortais momentos.* Vejamos que o universo vocabular traz uma significação erótica para o poema, desde a primeira estrofe, na evocação aos sentidos. Integração e desregramento se difundem pelas outras estrofes, para enfim manifestar a liberdade e o enleio de *fêmeas enamoradas.* Expressão que traduz a natureza como espelho para o eu poético, ao afirmar que sente o amado, procurado e atraído pela natureza.

Em muitos outros, poemas como *Odor dos Manacás, Aranhol Verde, Olhos Verdes, Versos Verdes,* o sujeito poético também vive o processo de transmutação do ser. A marca da natureza já vem bem expressa na palavra verde. Não só por ser a cor da natureza, mas pelo despertar de emoções, alegrias e vigor. Ao olhar a natureza aspira "o espiritual prazer" e não o prazer carnal. Em *Aranhol Verde,* ele se entrelaça com a natureza, sente seu perfume e sua energia, como mostramos nos versos: "É que há na planta que me delicia, / amplamente estendida, / a consistência de uma fantasia: / é um fio a sua vida... / Assim aberta, totalmente expansa, / numa alegria alvissareira, / vejo-a reproduzir minha seca esperança, / tecendo a trama da ilusão primeira". (p. 41). O eu poético se transfere para um plano de fantasia e vê a natureza reproduzir sua ilusão, seus afetos tecidos e perdidos na ausência de prazer físico. O ambiente de solidão é compensado pela imaginação, pelos apelos e indagações.

A natureza é para o eu poético um encanto que serve de meditação e devaneios. Não serve de leito para as núpcias e nem de realização de desejos, pois tudo passa pelo campo das ilusões, como podemos constatar no verso: "na ânsia ilusória de uma vida jamais vivida" (p. 53). A alma tudo espera e tudo quer, no entanto é o ideal que atinge e não a ânsia de gozo. Queremos mostrar no poema *Meu Amor*, pertencente ao livro *Meu Glorioso Pecado (1928),* o eu poético transfigurado na natureza e a sublimação do desejo.

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

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

Ninguém compreenderá a delícia secreta
das nossas núpcias profundas.

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

Aguardei-te longos anos,
com a mesma avidez da gleba
pela semente...
Tive-te em minhas entranhas,
transfigurei-te:
és folha, és flor, és agasalho, és sombra...
Mas vem do meu querer inviso e obscuro,
quanto prodigalizas ao desejo
dos que te gozam pela rama.

A árvore é bela quando a terra é boa...
A árvore é tão da terra quanto o sonho
é da carne que o gera.

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

O poema é uma descrição subjetivamente profunda do estado interior do eu poético transfigurado na natureza. Ele transcende sua realidade de desejo quando sofre a volúpia da terra. Seus anseios voluptuosos são transferidos para a natureza como se nela pudesse se materializar. No entanto, os versos nos mostra uma experiência transcendente que confirma o sentimento de amor sublimado contido no eu poético. A imagem da árvore, da subida, do mergulho explica a transcendentalidade. O eu poético gerou um amor que se afasta de qualquer convivência física, apesar de evocar sugestões fálicas quando traz a imagem da árvore, das raízes e dos galhos. Mesmo com tais sugestões, o amor tem uma representação na natureza, por meio da imagem da árvore, espiritualizada. Segundo Mircea Eliade (2013, p. 124), “a imagem da árvore não foi escolhida unicamente para simbolizar o Cosmos, mas também para exprimir a Vida, a juventude, imortalidade, a sapiência”. A árvore que sobe e enleia a alma numa vivência transcendental.

Na sexta estrofe, aparece a imagem da árvore a suscitar um sentimento animista que sobrevive não à força, mas livremente no seu mundo psíquico. A árvore tem um simbolismo feminino no tocante à fertilidade e aos ciclos da vida. Está ligada ao amor. Forma-se a representação de um mundo espiritual que a árvore produz como símbolo maior da fertilidade e da unidade. Há uma mística conectada à natureza e que alimenta à vida. Para Marcial Maçaneiro (1995, p. 49), "a mística desafia todos os rótulos. É universal. Uma possibilidade sem fronteiras. Seu mundo é o mundo da graça e da liberdade". A última estrofe indica outra transcendentalidade na imagem do abraço entre a terra e a semente cuja união resulta na árvore que cresce e que dá frutos. E na imagem entre o polvo que crava seus tentáculos na alma. O abraço é uma imagem primordial que une os amantes. Não só une, mas é forma de existir um no outro, traduzindo o que a alma experimenta. Além disso, tal estrofe é uma metáfora da intensidade amorosa e erótica do eu poético mesmo estando numa dimensão metafísica.

Em outros poemas, também identificamos o eu poético transfigurado na natureza, "-sou árvore a oscilar, meus cabelos são franças..." (p. 164) ainda descreve, "tenho toda a feição de um arbusto isolado" (p. 164) assim também define o amado, "és minha árvore linda" (p. 308). Desponta-se outra condição do ser, que habita as profundezas e as alturas, a terra e o céu. O eu poético assume a figuração da árvore para si e para o amado. Para Alvarez Ferreira (2013 p. 29) "o ser humano, como a árvore, possui raízes que o fixam às profundezas sombrias da terra, e como espírito e luz, alteia-se no ilimitado espaço azul infinito".

Percebemos que a natureza assume um *topos* literário de significação erótica. E a relação mantida com ela prolonga-se no desejo de transcender o espaço. O resultado desse prolongamento está na experiência erótica que se transfere para o espaço infinitamente profundo do pensamento, "assim ficamos, / nesse ambiente, / como árvores, subindo, abrindo estranhos ramos, serenamente..." (p. 176). A hierofonia da árvore traduz o mistério da renovação e da regeneração da vida.

A presença da natureza na poesia de Gilka Machado nos fez observar um número considerável de hierofanias cósmicas. Símbolos solares, lunares, aquáticos, celestes revelam uma estrutura particular da sacralidade da natureza, ou como diz Mircea Eliade (2013, p. 129) "uma modalidade do sagrado expressa por meio de um modo específico de existência no Cosmos". Identificamos em alguns poemas como, *Estival*, no livro, *Cristais Partidos*, *Ante uma Paisagem* e *Vibrações do Sol*, no livro, *Estados de Alma*, o simbolismo solar, grafado com maiúscula, como um ser supremo, que emite forte vibração da vida. Nos versos abaixo,

do poema *Ante uma Paisagem*, do livro *Estados de Alma (1917)*, vemos no simbolismo do sol a imagem da elevação e da altura, a sacralidade da natureza.

> [...]
>
> O inverno a Natureza revirgina,
> e quando surge o Sol, no início do verão,
> a terra tem pudores de menina,
> palpitante de amor à solar sensação.
>
> Faz-se na natureza um lírico noivado;
> flores de laranjeira e níveos véus nupciais,
> traja a Terra, a esperar que o noivo amado
> venha, afinal, lhe dar o beijo de esponsais.
> [...]
>
> Toda de branco para o noivado,
> a paisagem inda espera:
> tarde a festa nupcial da primavera
> e tarda o Sol – o noivo desejado. (p. 124)

O eu poético aparece novamente a olhar a paisagem. Nela observamos uma hierogamia entre o Sol e a Terra que expressa a unidade cósmica. Segundo Mircea Eliade (2013, p. 121), a hierogamia se refere à união cósmica, ao mito cosmogônico Deus-Céu e a Terra-Mãe. A imagem da hierogamia cósmica constitui um erotismo transcendente na poesia. A primeira estrofe traz aparição do Sol – o noivo e a Terra - com pudores de menina, reforçando sua castidade. A segunda estrofe é a preparação do noivado pela natureza. A Terra se enfeita e espera o noivo. Ao sol está proclamada uma espécie de luminosidade imutável, revelando outro modo de existência diferentemente do que ocorre nas hierofanias lunares. O sol é esperado e desejado pela terra para selar a união com o beijo de esponsais. O simbolismo solar traduz um sentimento de preparação e espera pela festa nupcial, demonstrada na terceira estrofe, como uma realidade amorosa. Para Mircea Eliade (2013, p. 131) "as hierofanias solares traduzem os valores religiosos da autonomia e da força, da soberania e da inteligência".

Do mesmo modo, encontramos poemas, como *Falando à Lua, Luar de Inverno* e *Lunar*, no livro, *Cristais Partidos, Impressões do Luar, A luz lírica da Lua*, no livro, *Estados de Alma, Luar de Maio*, pertencentes *à Mulher Nua* e *Há lá por fora um luar*, em *Meu Glorioso Pecado*, que apresentam-nos um simbolismo lunar. Em cada um desses poemas, a lua está representada como uma divindade que lança luzes aos "jardins celestes". O eu poético se dirige à lua como amiga e mística lanterna, considerada "alma da noite", capaz de trazer luz à sua dor e à sua solidão, "a luz lírica da Lua / atua em qualquer ser, em qualquer coisa atua" (p.167). A lua está na poesia como um elemento de ligação entre as forças humanas e

cósmicas, “a tentar a paisagem, as almas a tentar” (p. 268). Por ser um símbolo celeste muito recorrente na poesia de Gilka, a lua constitui a imagem exemplar da transcendência, vista na distância infinita do universo lunar, que o eu poético transpõe, ao dizer que “o meu amor por ti é uma noite de lua” (p. 269). Amor e lua estão numa mesma dimensão, causando olhares, suspiros e sonhos “palpitantes de gozo” (p. 269). A lua é o etéreo tóxico dos amantes.

A hierofania aquática também aparece nos poemas *O Lago, Rio, Ironia do Mar, Bailado das Ondas*, no livro, *Cristais Partidos* e *Olhando o Mar*, em *Estados de Alma*, nos mostrando a sacralidade da água. De acordo com Mircea Eliade (2013, p. 110), “as águas simbolizam a soma universal das virtualidades: são *fons et origo*, o reservatório de todas as possibilidades de existência; precedem toda forma e sustentam toda a criação”. A simbologia da água na poesia de Gilka é vista nos fluidos, nas lágrimas, na espuma, no sêmen, como nos versos do poema *Rio,* pertencente ao livro, *Cristais Partidos (1915)*:

> Há no rio a tristeza, a cólera e o prazer,
> em seu constante curso ele nos manifesta
> todas as vibrações vitais do humano ser.
>
> E julgo-o, quando o vejo espreguiçado à sesta,
> um sátiro, com o corpo encurvado, a lamber
> o ventre virginal e verde da floresta” (p. 67).

Nesses versos, percebemos a imagem erótica do rio a lamber o ventre da floresta. O rio é julgado um sátiro, uma divindade de potência sexual, que penetra a casta floresta, num gesto de cosmogonia aquática. Nas palavras *ventre* e *virginal*, a menção ao desejo e a locução *da floresta*, ao transcendente. O desejo se transpõe ao meramente físico. A água traz valores religiosos que remetem à existência humana, no simbolismo da transparência, da pureza, da profundeza e da vastidão. Na água também aconteceu o processo de transfiguração do eu poético, possuidora de uma alma igual a do mar, “porque minha alma e a tua / são bem iguais: ambas profundamente / sensíveis, e amplas, e espelhantes” (p. 189). A alma e o mar se transfiguram sentindo a natureza e a humanidade.

Ainda identificamos nos poemas, o enaltecimento do firmamento, como simbolismo celeste, ao trazer a categoria transcendental da altura, que, segundo Mircea Eliade (2013, p. 100), “revela-se pela simples tomada de consciência da altura infinita. O “muito alto” torna-se espontaneamente um atributo da divindade”. As regiões celestes ocupam um espaço de transcendentalidade, pois é o infinito inalcançável, que o eu poético quer atingir, como os versos: “ergo ao céu, desço à terra a assombrada retina” (p. 102). O firmamento adquire um prestígio do transcendente, do inacessível, do intocável, “em cima há tanta luz que o olhar

erguido pasma" (p. 102). "O Céu revela, por seu próprio modo de ser, a transcendência, a força, a eternidade. Ele existe de uma maneira absoluta, pois é elevado, infinito, eterno, poderoso" (ELIADE, 2013, p. 101).

A noite também é outro elemento que ganha aspecto sagrado, "E a noite de tão negra, e tão ampla, e tão densa, / é um pântano infinito, uma lagoa imensa, / a decompor-se em luz, a efervescer na altura" (p. 102). Eclode da noite uma força misteriosa, que se orna de impressões místicas explícitas nas palavras *negra, ampla, densa, pântano, infinito, imensa*. Ela traz um sentimento do numinoso, que Rudolf Otto (2007, p. 91) analisa como valor inexcedível e infinito, "trata-se do valor *numinoso,* o protofundamento e origem irracional primeira de todos os possíveis valores objetivos". Nesse campo conceitual, o irracional refere-se a aquilo que Rudolf Otto (2007, p. 97) chama "de um evento um tanto singular, que por sua profundidade foge à interpretação inteligente". Pelo seu aspecto de penumbra e escuridão, de amplidão e profundidade, a noite marmórea desperta o assombroso, o *tremendum*. E esses elementos recebem na poesia um caráter divino, fazendo com que todos os planos do cosmo estejam interligados, num envolvimento permanente entre natureza humana e divina.

Outro elemento presente, já analisado como erótico, é o vento, que ora está representado como uma voluptuosidade violenta, ora como sopro do espírito de origem celeste. Nas duas formas, o vento serve para absorver a distância que dilacera os sentimentos do sujeito poético. Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 936), ao analisar a simbologia dos ventos, consideram como "manifestação de um divino, que deseja comunicar as suas emoções, desde a mais terna doçura até a mais tempestuosa cólera". O vento transpõe o infinito e se reveste de essencialidade cósmica. Na poesia, ele compõe o cenário de desejo quando se entrega ao vento e vive o gozo violento.

Por meios desses símbolos (árvores, sol, lua, água, céu, noite, vento) se torna suscetível de revelar a imagem do transcendente, bem como as expressões de sacralidade presentes na poesia. Na transfiguração do eu poético para a Natureza, Gilka ressignifica as relações corpóreas e espirituais que tendem a fortalecer a integração dos elementos da natureza entre si e entre o homem. Verificamos tais relações no trecho do poema *Estos da Primavera*, no livro *Mulher Nua (1922).*

> Contemplo, observo as coisas todas:
> em quanto me deslumbra e me rodeia,
> que alvoroço de bodas!
> - 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! (p.222).

A estrutura desses versos se compõe de duas instâncias: a primeira é a de quem observa, o eu contempla sem negar seu deslumbre a celebração das bodas da natureza. A segunda é a forma como está descrita poeticamente o encontro nupcial entre Sol/Natureza, linfas/água, onda/onda, flores/pólen, aves/frondes, Vento/árvores, céu/terra. A expressão *com que ternura* repetida tantas vezes indica o estado afetuoso da natureza e do eu poético, numa atitude de encantamento. Há aqui dois aspectos importantes: a sacralidade e a erotização da natureza. Temos uma imagem de unidade cósmica, que tudo integra e tudo delicia. A sacralidade se refere ao aspecto numinoso nos elementos da natureza. O eu poético, tomado de estado psíquico numinoso, vê a natureza com um mistério inefável que lhe causa inebriamento. Essa sensação se traduz em purificação e transfiguração. A erotização está marcada no *alvoroço de bodas* da natureza. Com isso, mostra o desejo na interface do erótico transcendente utilizando uma poética que favorece as imagens da natureza. O sujeito poético usa a natureza como demonstração de seus sentimentos, "ando de flor em flor, / a murmurar: eu amo!" (p. 220).

Queremos também citar um poema intitulado *Versos Verdes*, no livro *Cristais Partidos*, que traz como tema central a Esperança, não expressando somente a condição em que o eu poético costuma se colocar como alguém que sempre espera. Mas sendo a própria personificação amorosa em consonância com a natureza. A Esperança é "palmeira imensa", "cigarra cancioneira", "floresta que eu transponho", "vasto e verde pascigo", "árvore amiga", "ave de arribação". São denominações que estão no topo de suas fantasias e que transportam o eu para a dimensão do infinito, já que transpõe a realidade concreta, "ave que nos transportas, em tuas asas, às portas / da Canaã da Fantasia" (p. 53). A referência à Canaã, terra de fartura, abundante em uvas e outras frutas, azeitonas e mel, é para indicar o desejo. Mas a locução adjetiva conota uma ideia irrealizável quando a Fantasia grafada com maiúscula assume uma presença. Surge a ideia do sentimento amoroso jamais vivido. No entanto, a fantasia é o meio

de realização. A esperança também caracterizada como a "Fênix lendária", faz o eu poético renascer e viver nos sonhos o desejo.

Ao tomar a esperança como a Fênix, o eu poético reforça ainda mais seus anseios voluptuosos. Seus desejos renascem em cada sonho e permanecem na condição de sonho. No trecho do poema *Versos Verdes*, no livro, *Cristais Partidos (1915)*, vemos o eu poético num estado de meditação e só a esperança pode reverdecer sua existência.

> Em tudo, em todo ser a tua seiva impera,
> desde a mais frágil flor à mais temível fera,
> desde a linfa mais pura ao verme repelente,
> tudo, tudo te sente.
> Mal penetras a Terra,
> estranha sensação no imo das coisas erra,
> dos devaneios a horda
> alvoroçada acorda,
> e toda a natureza em frêmitos se agita,
> ao sentir-te, Esperança, a carícia bendita;
> a alma das coisas jubilosa canta,
> desabrocha da flor o sorriso na planta,
> e abre-se em cada boca a rósea flor do riso;
> pões no inferno da vida uns tons de paraíso,
>
> e fazes enflorar todo o ser que te encerra,
> ó Primavera da alma! Ó Esperança da Terra! (p. 54).

A Esperança no poema está acima de toda criatura, ocupa um trono elevado e se atribui a ela uma categoria de valor, pois engloba a natureza sacralizada. Ela é pura, bendita, paraíso e primavera. Tem aspecto de divindade, é estrela guia e clemência, um refúgio que o eu poético encontrou para viver seus anseios. Concede à esperança um excelso lugar, pois além dos sonhos é a única forma para exercitar seu sentimento amoroso. Desse modo, há nesses versos uma impressão numinosa, uma elevação de consciência para outra consciência. Refere-se ao estado de espírito, uma experiência de ser finito que busca alcançar o infinito, tal como o eu poético aspira. Rudolf Otto (2007, p. 38) denominou a elevação de consciência como "estado psíquico que se ocorre quando aquela é aplicada, ou seja, onde, se julga tratar-se de objeto numinoso". A experiência do numinoso está na poesia de Gilka como uma abertura do eu poético para a natureza. Selecionamos esse poema, sem título, do livro *Estados de Alma (1917)*, que mostra o elemento numinoso na poesia.

> Chamo, grito por ti!... Tua audição
> há de sentir a minha voz aflita
> vencer desta distância a imensidão;
> os teus ouvidos
> hão
> de me escutar...

É tal a vibração
da minha voz
a te chamar,
que há de mover as ondas do ar,
que há de vencer esta distância atroz!

E chegará aos teus sentidos,
a minha voz esfalecente, fatigada,
pela distância quase infinita...
E não será a minha voz de então,
terá outra inflexão,
um som mais brando...
Acolhe-a com carinho:
é que ela foi perdendo as forças na jornada,
é que ela foi deixando
pedaços de alma pelo caminho... (p. 165).

Voz e distância são as palavras mais significativas que representam o sujeito poético e o amado. Cada verso está conduzido pela voz que chama e grita e pela distância que aparece como obstáculo. O poema se movimenta nessas duas formas linguísticas que semanticamente vão enriquecendo outras formas. Primeiramente, percebemos, logo no primeiro verso, nos verbos chamar e gritar, a ideia de afastamento, confirmada três vezes na repetição da palavra distância, qualificada de atroz e infinita. Entre os amantes há a imensidão, o infinito. O poema suscita uma comoção anímica que provoca no eu muitas sensações. Ele traz "o sentimento de ser criatura", expressão utilizada por Rudolf Otto (2007, p. 151), quando ocorre o reconhecimento de sua pequenez, "eclode do "fundo d'alma", da mais profunda base da psique". O eu poético tem sensações de afundar e de ser anulado, mostrando a predominância de seu estado de pequenez e aniquilamento, se esforça para sua voz ser ouvida, se colocando num estado psíquico de devoção e concede ao amado o excelso do aspecto numinoso. O poema nos passa duas imagens: de um eu despedaçado, que se prostra reconhecendo sua fragilidade; e de um ser numinoso arrepiante, fantasmagórico, inefável.

O poema inicia com a voz, que grita pelo amado, no entanto, a voz desfalece, se perde pelo caminho. Vemos que a junção dos entes é simbólica. Não há sexo, não há encontro carnal. Pedaços de alma remetem ao amor sublimado. Todas essas coisas nos fazem ver que o eros é transcendental. Seu estado de desejo alcança uma realidade espiritual. Patenteia-se em torno do sentimento amoroso do eu poético uma experiência transcendente capaz de mover as alturas e a distância. Tal sentimento ultrapassa o limite físico ou simbólico, pois o querer do eu poético é pela permanência do desejo.

No seguinte poema, sem título, pertencente ao livro *Estados de Alma (1917)*, encontramos uma realidade que transcende o mundo corpóreo e coroa o sentido de Eros transcendentalizado encontrado na poesia de Gilka.

Que importa não mais te ver,
se te trago comigo,
dentro do mais escuso do meu ser?
Que importa não mais te ver,
ó meu ausente amigo!
se repletos de ti meus sentidos estão,
se te tenho, através das noites e dos dias,
a espiritualizar a minha solidão,
e meu silêncio a encher de melodias?

Para tão puro amor que vale a ausência,
se uma telepatia pertinaz,
a cada momento,
vence-a,
a tua ideia para mim traz,
e a ti conduz meu pensamento?

Que importa tua forma – a forma da matéria –
se o que em ti mais me seduz
é tua alma esplendente, pura, etérea,
é o que possuis
de abstrato, de intangível,
é tua essência, é tua luz?

Quero-te sempre assim,
meu eterno impossível!
Quero-te sempre assim,
num amor caminhante,
sempre longe de mim,
mas me pairando na alma,
como na água do mar revolta ou calma
paira a visão do azul distante.

Quero que para mim sejas sempre um perfume,
sejas raio de sol, sejas fulgor de luar:
- aquilo que se goza e não se assume
- aquilo que se vê sem se poder tocar.

Quero que nosso amor seja prolongamento,
seja indeterminismo;
quero ter o sabor do ineditismo
nesse teu insaciável pensamento.

O afeto que te voto é bem diverso
desse outro – egoístico e perverso,
que a humanidade sente;
é amor que só se manifesta em verso,
que em verso ficará vivendo eternamente.

Por nossa mútua felicidade,
tolhidos devem ser meus anseios e os teus;
guardamos este amor com toda a castidade
de um culto para Deus.

Por este amor me esquivo ao prazer turbulento,
por este amor serei a monja da Tristeza,
da Renúncia entrarei para o convento.

Para este santo amor todos os dias ponho
a arder o círio do meu sonho.

Pela conservação do nosso amor, desisto
dessa orgia carnal,
eternamente acesa,
para gozo do Mal,
e, como as freiras são as esposas de Cristo,
serei a tua esposa espiritual.

As nossas afeições se tornarão tamanhas
que, ante a suposição das pérfidas criaturas,
imperturbáveis, sólidas, estranhas,
ficarão, na atitude das montanhas:
agredindo as alturas!...

Sem lágrimas, sem gritos,
iremos – um para o outro, intimamente aflitos –
caminhando, seguindo,
nesta ilusão azul, neste desejo lindo
que eterno há de nos ser por se não realizar...
Tu a mim vens descendo, eu a ti vou subindo,
como o mar sobe ao céu, como o céu desce ao mar. (p. 177)

O poema se inicia com dois questionamentos como se estivesse fazendo uso da palavra falada, como se para trás ficassem diálogos e perguntas. O eu poético confessa que não se importa com a ausência do ser amado, pois o traz na inconsciência, nos sentidos ou nos pensamentos. Ao questionar não mais ver o amado engrandece a pureza do amor, pois está nos sentidos. À alusão ao *ausente amigo* nos mostra que a conjunção carnal nunca houve. O amor tem forma espiritualizada. O que vale é a pureza das ideias e não a forma material. A ausência é superada pelo pensamento. O eu poético traz consigo a ideia do amor, que é capaz de preencher a solidão. Na terceira estrofe, observamos que o interesse é pela alma. É a sua natureza abstrata e intangível que seduz. A atração é pela essência e pela luz que emanam da alma. O amor não tem forma corpórea e somente é possível se realizar metaforicamente.

O eu poético se prende ao cheiro e ao sabor que tem o amor nesse ambiente de abstrações e essências. O verbo ‘quero’ aparece cinco vezes fortalecendo os impulsos do eu para uma experiência erótica transcendentalizada. Confessa que quer o amado, mas sabe que é impossível, que está longe. Não consegue tocá-lo, mas sente-o pairando na alma. O pertencimento é espiritual, é amor puro, raio de sol, fulgor de luar, é negação do gozo e da orgia carnal. É um amor poético, *que só se manifesta em verso.* Não existe fora da linguagem e dos gestos. O único meio de eternizar o amor é se ele ficar no verso. A linguagem dá nome e lugar para o amor. Vemos a relação entre linguagem e poesia sendo tecida pelos arroubos das sensações. Tal relação ganhou destaque nos estudos de Octavio Paz (1994, p. 13), quando diz que a linguagem poética se desvia de seu fim natural, interrompe a comunicação, assim como

o erotismo interrompe a reprodução. A poesia dá ao amor o ineditismo e o indeterminismo prolongados no pensamento.

Na sétima estrofe, vemos o eu poético matando a volúpia. Seu afeto recebe uma coloração sublime. É um amor santo e casto, que se faz imolado e oferecido como um culto a Deus. Põe seus desejos e anseios em oferenda, erguendo-os aos céus numa expressão sacrifical. Manifesta a sacralidade do amor onírico. Desiste das orgias, renuncia o mundo físico e os prazeres da carne e vive um amor místico, uma experiência de entrega e de aniquilação dos anseios voluptuosos. Por este amor, o eu poético aspira a ser esposa espiritual, abdica do mundo terreno, demonstrando domínio de si mesmo e a constatação da irrealização deste amor.

As treze estrofes, que compõem o poema, apresentam o abandono da carne e a louvação da alma *esplendente, pura, etérea*. Há uma manifestação apoteótica do sentimento nutrido pelo eu poético, que lhe conferiu natureza divina. A última estrofe sintetiza o poema na referência à eternidade do desejo pela imagem do mar e do céu, significando a subida e a descida. Este poema coroa a ideia de eros transcendentalizado, que remete ao desejo não realizado, mas sentido nos sonhos e nos versos.

Gilka Machado mostrou em sua poesia o eros transcendente, atuando por meio dos sentidos numa atitude de revitalização da relação amorosa. A valorização do sentimento amoroso foi colocada como questão existencial do sujeito poético, que purificou o amor e manteve o ser amado como suposições. Uma referência disto, podemos ver em alguns versos do poema *Página Esquecida*, no livro *Mulher Nua (1922).*

(...)

Estás dentro da minha conjectura,
e se há tão longo tempo me não vês,
vejo-te bem, por esta noite escura;
vejo-te sim! dirás: “Uma ilusão!”
dirás: “Uma doidice!!”;
Vejo-te sempre! E os olhos cerro, e, então,
minhas pálpebras têm toda a ternura
de dois lábios que um beijo reunisse:
meus olhos beijam-te a visão.

No vestido que trago
há um macio debrum, debrum de arminho;
este vestido, em qualquer parte,
faz-me sentir-te, faz-me gozar-te
roçando-me a garganta de mansinho,
de um modo quase etéreo, muito vago.
Acham-me todos diversa, estranha,
sempre que este vestido me acompanha.
Assim feito, enfeixando numa boa,

> este vestido (devo t'o dizer)
> me enlanguesce, me acarinha, me atordoa
> e me sufoca de prazer. (p. 215)

Nos versos, o ser amado está no pensamento do eu poético. Pode vê-lo e senti-lo nas suas ilusões Se, por um lado, se esquivou do prazer turbulento, por outro se aproximou ardorosamente do desejo; primeiramente pelo olhar que acende o objeto e o deseja. Pode ser ilusão, loucura, mas existe em suas ideias. Isto é o que interessa. Suas visões são irreais, no entanto os olhos beijam no lugar dos lábios, numa substituição dos olhos pelos lábios, que evidencia a incapacidade do contato físico. Mas para que contato, se o amado existe intuitivamente? Na segunda estrofe, surge a sensação de gozo provocada pelo vestido que usa. O olhar, o beijo e o vestido são espaços do desejo. Nestes versos, as duas expressões de fala, *uma ilusão, uma doidice,* revelam um atordoamento provocado pela excitação do vestido, que leva ao gozo.

Vemos a presença de um erotismo transcendentalizado no eu poético que goza de modo etéreo. "No mundo erotizado de Machado, o cabelo e outras partes do corpo feminino despertam as reações orgásmicas femininas, não somente as masculinas[6]" [tradução nossa], afirma Joyce Carlson Leavitt (1989, p. 27). Qualquer objeto ou parte do corpo pode provocar sensações orgásticas, como as que encontramos pelo uso do vestido e no poema, *Cabelos Negros*, pertencente ao livro, *Estados de Alma (1917)*, na referência aos cabelos do amado, como expressão do desejo carnal, "meu corpo ganha / uma volúpia estranha, / e teu cabelo, como por encanto, / avulta, cresce tanto, / que largo, longo, perfumado e quente, / da forma em curvas me acompanha, / ondulando lentamente... / E, sem senti-los, sem ao menos vê-los, / subjetivamente, durmo enrolada em teus cabelos". (p. 117). Observamos que o eu poético assume um comportamento de elevada espiritualidade, mesmo que os cabelos simbolizem o desejo. Surpreendido pelos sentidos, ele traz no seu imaginário a ideia do desejo pleno, que para vivê-lo transcende a realidade material. A palavra *subjetivamente* remete ao abstrato, ao modo do eu vivenciar suas vontades.

Gilka dá um salto qualitativamente significativo e inovador quando o transcendente, mesmo pressupondo a sublimação da libido, liga-se a uma erótica para manifestar os instintos mais ocultos do sujeito poético. Ela transitou por duas forças, que se coadunam e se tornam realidade única. Por meio dos sentidos e dos elementos da natureza, essas forças se

---

[6] *In Machado' eroticized world, hair and other female body parts arouse total female orgasmic responses instead of just male ones*.

potencializam e desenvolvem uma experiência de cumplicidade, como afirmou Marçaneiro (1995, p. 74):

> Entre mística e erótica há, portanto, profunda cumplicidade. Uma solidariedade de conteúdos (ambas se cruzam nas experiências humanas de Deus e do amor), e uma solidariedade epistemológica: Mística e erótica se traduzem e compreendem mutuamente.

A cumplicidade entre mística e erótica se dá na interioridade dos afetos, que ocupam as alturas e tem aspirações eternas em relação ao sentimento amoroso, como nos versos: "O intrínseco sabor lhe ignoro; se ela assoma, / no rubor da sazão, sonho-a doce, divina! / Gozo-a pela maciez cariciante, de coma, / e o meu senso em mantê-la incólume se obstina..." (p. 151). A fusão do fenômeno transcendente com o erótico mistura as sensações do corpo e da alma. Erotismo e transcendente são experiências humanas, que agem como forças capazes de conduzir as escolhas e de marcar os comportamentos. A situação de singularidade que observamos na poesia se define pelo erotismo transcendentalizado, o modo do sujeito poético vivenciar o sentimento amoroso. A poesia nos mostrou que o desejo mesmo solicitando uma linguagem erótica para a construção poética está veiculado à alma. Ela solicita a libido, a lascívia para criar o texto, mas o fundamento do desejo é transcendental. É marca de sua poética.

Percebemos que o erótico e o transcendente determinam modos de ser, como fenômenos que agem no processo reflexivo da consciência. A relação dessas forças consiste em serem elementos de constituição do desejo feminino e como uma tocha guia o caminho, a fusão canaliza o tipo de desejo que está identificado no eu poético feminino, "o Eros pede-nos, sempre, que transcendamos a nós mesmos" (FARO, 1998, p. 44). Vemos que o evento transcendente se realiza na direção do erótico e o erótico na do transcendente, por meio dos sentidos. É um projetar-se em si mesmo. Eles se entremeiam, se unem, cada um com suas especificidades, mas ambos procuram a unidade, "ambos tem a ver com busca, amor e união", segundo Maçaneiro (1995, p. 73).

Gilka Machado nos comunica pela poesia uma experiência erótica transcendental. A voluptuosidade presente nos versos é tão intensa e provocante que poderíamos apenas pensar no aspecto carnal. Mas vemos que é exercício espiritual. A relação de unidade que se firma entre essas categorias se manifesta nas arrepiantes e misteriosas excitações do eu poético ao imaginar o amado. No erótico está o estado de busca e no transcendente a energia primordial, o estado de elevação. São energias que se unem e que estão para além de qualquer elemento

material. Estão centradas no símbolo. A poesia é lugar do eros transcendentalizado, no ritmo, nos sons, nas imagens e nas palavras repletas de significação erótica. A noção de unidade justifica a vida, nos anseios que se buscam e no complexo sistema de crenças que envolvem o desejo.

A relação entre as duas categorias constitui o fenômeno do desejo feminino, sentido na alma e eternizado na palavra, desencadeando um sentimento amoroso sublimado. Eros transcendentalizado se integra ao pensamento e à linguagem. Gilka Machado entronizou Eros e lhe deu uma nova significação no modo de senti-lo e de expressá-lo. Definiu os sentimentos do eu poético numa ligação com todas as coisas que compõe o universo. O desejo de comunhão com os elementos da natureza fez o eu poético passar por um processo de despojamento interior, que resultou no desejo de perenização do desejo.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo realizado nesta pesquisa levou à constatação de que Eros transcendentalizado se encontra no imaginário poético de Gilka Machado. Ele está na poesia como um sentimento de continuidade. Manifestou-se em forma de ânsia e permaneceu como ânsia, que o eu poético conduziu na esperança de ter o amado.

Amor, desejo, corpo e alma destacam-se na poesia de Gilka Machado, como elementos que sustentam o processo de construção de sua poética. Sua poesia erótica é um voo de ideal, cujo percurso é puro deslumbre e atração. Aos olhos de muitos estudiosos, foi provocação. Mas para ela um ideal a ser insistido. E para nós a constatação de um erotismo com outra significação. Consideramos sua poesia como projeto de uma nova escrita, que não registra o universo doméstico, nem mesmo reconstruído, como fizeram outras poetas. Ela definiu uma nova face para o eu poético feminino, que não mais esconde as malícias de sua mente e se nutre de uma espiritualidade que não é duvidosa. Se a repressão ainda o assombra é porque se origina da carência que o eu poético vivencia.

Como proposta de renovação no campo do fenômeno estético, vimos que Gilka esmerou os temas não somente por ser uma experiência estética, mas também por refletir uma experiência humana. Ela introduziu um tom erótico que mescla sensualidade e espiritualidade, uma convergência entre sexualidade e devoção, que alinha uma busca intensa de realização erótica situada no plano metafórico. Há uma filosofia que rege seus sentimentos, valorizando as necessidades mais íntimas e ao mesmo tempo se liberando das convenções e da moral burguesa da época. Essa postura de independência no campo da arte e da vida a coloca num patamar de importante singularidade. Gilka Machado respirou ares vanguardistas ao fazer um exame cerrado de si mesmo, de suas escolhas temáticas, do perfil feminino do eu poético e da constituição de uma escrita do desejo.

Nosso estudo sobre a poesia de Gilka Machado nos fez chegar às seguintes considerações: O sentimento amoroso concentra a ideia de amor e não a experiência prática. Isto porque o eu poético vive na solidão, perdido em suas elucubrações e o amor vem dos sonhos e das ilusões. Há sempre uma espera pelo amado que nunca chega. O amor é de natureza contemplativa, segue um itinerário de pureza e tem base platônica. Ele está sublimado. Nada foi vivido no corpo, apesar dos sentidos destacarem a intensidade do amor. O ser amado é apenas uma ideia, que ganha forma nos sonhos, na palavra e na poesia.

Todas as expressões lascivas que evocavam o corpo foram para construir a atmosfera erótica, que logo se transformava em fluidos. Não houve contato com o corpo, pois não houve

encontro. O exercício do sexo foi um exercício figurativo para solicitar a presença de Eros e não para um relacionamento. A recorrência demasiada de beijos e de abraços que poderíamos pensar como um envolvimento entre os amantes foi mecanismo de apelo e de possibilidade. Nenhum dos beijos foi saciado porque eles estão nas fantasias do eu poético, julgado, muitas vezes, por ele mesmo, como insano. Em alguns poemas, vimos seu estado de loucura ou obsessão, de ânsia ou ilusão, podendo funcionar como real.

Quanto ao desejo, constatamos que está metaforizado nas imagens poéticas que povoam os espaços celeste, terrestre e aquático. Sendo espaços de realização do desejo, as imagens da água, do vento, da lua, da noite, da árvore e de outros elementos da natureza atestam o erotismo no plano metafísico. Palavras e expressões relacionadas à altura, ao céu, ao mergulho, à profundidade e à alma comprovam a experiência erótica como um estado interior, tal como disse Bataille, (p. 311) "implicando uma convulsão interior, não importa se motivado pelo desejo sexual, pela paixão amorosa ou pela fé religiosa".

Palavras do cotidiano ganharam outra significação e ocuparam o universo poético. Tudo que o eu poético expressou de forma voluptuosa e sensual somente encontrou realização na palavra. Os sentidos provocaram sensações e ânsias no espaço do imaginário, preenchido de essências, perfumes, sons, cores, gostos. Tal ambiente foi visto e sempre retomado por expressões que significavam a vontade de possuir o ser amado, como "ai, quem me dera". O espaço que o eu poético habitou foi o do instante pensado, criado pelo desejo de que alguma coisa acontecesse.

Estamos confirmando nossas hipóteses de que o erotismo vivenciado pelo eu poético na poesia de Gilka Machado é transcendental. O eu poético não conviveu com uma realidade palpável. Manteve-se numa realidade psíquica, apesar de todas as dicotomias internalizadas no íntimo do ser e experimentou os anseios de querer o ser amado. A ânsia foi a única realidade que se prefigurou como real e ela se resume em perfumes, em fulgor de luar. Realidade como vimos inatingível, que funcionou como parte de um processo mental e reflexivo, evidenciado nas eterizações do ambiente. O eu poético, num plano de ascese, se desliga da materialidade, mas permanece desejando o amado, pois sua vontade é de perenização do desejo e não de realização. Sua vontade é que o desejo se eternize e o meio para chegar a tal propósito está na palavra. Para tanto, estivemos direcionados para o que a linguagem erótica expressava.

Eros está na alma que contempla o silêncio e nele concebe as líricas revelações. Uma delas foi a transfiguração do eu poético para a natureza. Mais uma confirmação de seus sentimentos sublimados quando olha a natureza e descreve o processo de hierogamia entre os

elementos celestes, terrestres e aquáticos. A natureza, coadjuvante na experiência erótica, tem aspecto de exuberância e mistério, pois também troca beijos e carícias. O eu poético se transfere para a natureza e nas suas visões delirantes, que fazem parte do processo criativo, experimenta sensações de êxtase e enleios. Quase todos os elementos da natureza vivem em estado simbiótico e que o eu poético desejou para si.

Vimos o encanto da alma procurando o amor, não somente como um encontro místico, mas como forma de capturar a *essência venenosa* do ser do amado. As sensações de desejo estão revestidas de espiritualidade ao caminhar pelas linhas desertas deste medonho universo pensante. Sendo assim, a alma somente experiencia anseios, que se renovam, mas não porque sejam atendidos. Ao sentir o amado em tudo nos faz confirmar a impossibilidade de realização física; nos mostra que o sentimento erótico é um processo psicológico, traduzido em linguagem por meio de esquemas visuais, rítmicos e sonoros. A poesia de Gilka é uma espécie de logopéia, que dá ao eros transcendentalizado a imagem do Vento, forte e medonho, alcança as alturas, desce as profundezas e ultrapassa a distância e a imensidão.

A poesia de Gilka Machado caminha para um significado e podemos dizer como Octavio Paz (2012), “é um ir para”. Há significado ou função. Se pensarmos que o erótico, expresso por uma voz feminina, encolerizou a sociedade da época e que o transcendente verificado em seus poemas pudesse ter sido elemento de purificação e de remissão das transgressões cometidas, verificaríamos a função de sua poesia dentro da sociedade do início do século XX, como um lançar luz sobre um contexto histórico ensombrado e tirânico ao mundo da mulher. Mas vimos que o transcendente não estava como espécie de escudo, não lhe servia de proteção. Ele é um estado do eu poético, uma condição de existir e de assim sentir o amado.

Depois pensamos se a poesia teria função psicológica. Acreditamos que possa ter esse enfoque porque a poesia se encaminha para uma mudança de estado psíquico. O eu expressa seus desejos e os vivencia na intensidade de como são sentidos. Essa intensidade do sujeito desejante determina o erotismo e enriquece a experiência poética. E por último, poderíamos ainda aventar uma função filosófica. Igualmente possível, pois a poeta constrói uma reflexão sobre o desejo desinteressada da realidade social. O foco é a própria poesia. Pensou a poesia na dinâmica dos sonhos, do não vivido, da espera eterna. Os questionamentos existências não almejam uma realização, não servem de armas para mudança de comportamento. São feitos para depois negá-los com o mesmo refinamento estético, pondo em destaque a palavra poética e o dinamismo simbólico de suas construções. Sua poética

causou um renascimento para as letras brasileiras sem precedentes no passado. Não porque disse coisas totalmente diferentes, mas como foram ditas.

O significado de sua poesia está na perenização do desejo. Gilka inaugura um recomeço, assim como fora o do trabalho de Penélope, cujo manto fora tecido de dia e desmanchado de noite enquanto esperava o amado. Já na poesia, não há o que desmanchar. Seu manto poético é tecido dia e noite, sem intervalos, sem promessas nem pretendentes. No entanto, percebemos uma preocupação que lhe acompanha sutilmente. Ainda não é como a poeta Myriam Fraga, que está totalmente livre, mascando chicletes e sendo estrela absoluta dos filmes de pornô. Mas também não está agrilhoada em forças paralisantes. Ela avança e, de vez enquanto, recua estrategicamente. Expõe sua natureza erótica, seu pensamento penetrante, seu desejo de amar e de gozo infinito do prazer, por meio de uma imaginação criadora, que se ocupa dos sonhos, das lembranças, da memória.

Por fim, ressaltamos que nosso objetivo foi investigar o tipo de erotismo experimentado pelo eu poético na poesia de Gilka e que, portanto, conseguimos identificar. Por isso, ao confirmar nossas hipóteses, concluímos que o eu poético vivenciou um erotismo que transcende o corpo, por mais que os sentidos (visão, gustação, olfato, tato, audição) intensamente manifestem seu ardoroso poder de evidenciar a intimidade do eu poético, que relata pelos olhos, pelos sons e pelo olfato sua sensibilidade erótica. É na alma que está configurado o erotismo quando captura as sensações lascivas da experiência amorosa. Desse modo, vemos que o erotismo é transcendente, agregando formas diferentes e nos fazendo reconhecer sua natureza híbrida. A transcendência está retratada no campo psicológico quando trata os afetos como construção psíquica; no campo místico quando eleva os sentimentos para a realização de um culto ao amado; e no filosófico quando o desejo resulta do processo reflexivo do eu poético. Nesse último campo, a experiência erótica é sentida e pensada, portanto, reconhecemos o transcendental filosófico como a via recorrente que o eu poético utiliza para vivenciar seu erotismo.

**REFERÊNCIAS**

ALBERONI, Francesco. *O erotismo*: fantasias e realidades do amor e da sedução. São Paulo: Círculo do Livro S. A. 1986.

ALEXANDRIAN. *História da Literatura Erótica*. Tradução de Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ALVAREZ FERREIRA, Agripina Encarnacion. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos* [livro eletrônico] /Agripina Encarnación Alvarez Ferreira. – Londrina : Eduel, 2013.

AMARAL, Amadeu. *Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Gazeta de Notícias, 1976.

AMORA, Antonio Soares. *História da literatura brasileira*. 8. ed. ref. e amp. São Paulo: Saraiva, 1974.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Gilka, a antecessora. In: *Jornal do Brasil.* Rio de Janeiro, 18 dez. 1980, Caderno B, p.7.

BATAILLE, Georges. *O erotismo.* Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução***.** 4. ed. Papirus, 2004.

BOFF, Leonardo. *Tempo de transcendência*: o ser humano como um projeto infinito. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

BOLETIM DO GT *A Mulher na Literatura*, nº II. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística ANPOLL. Faculdade de Letras – UFMG, 1989.

BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 39. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

BRAYNER, Sônia (org.) *A poesia no Brasil* – das origens até 1920. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p.384-388.

BRITTO, Irene Lage. A lírica gilkiana: Eros e suas representações sociais. Dissertação de mestrado. Brasília, 2009.

BROWNING, Elizabeth Barrett. *Sonetos da portuguesa*. Tradução e posfácio de Leonardo Fróes. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G.Ermakoff, 1997.

CAMPOS, Humberto de. *Crítica.* São Paulo: W. M. Jackson INC. 1960. (Gráfica Editora Brasileira Ltda).

_____. *Diário secreto*. Vol.II, Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1954.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial: LTC – Livros Técnicos e Científicos, 1989.

_____. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção primeiros passos).

_____. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro.* Belo Horizonte: UFMG, 1985.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira*: origens e unidade (1500-1960). São Paulo: EDUSP, 2004. v.II.

CAVALCANTE, IIdney; LIMA, Ana Célia; SCHNEIDER, Liane (Orgs). *Da Mulher às Mulheres*: dialogando sobre literatura, gênero e identidades. Maceió: EDUFAL, 2006.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.* Tradução, Vera da Costa e Silva... [et al.] 2. ed. (1ª. reimpressão). Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

CHILAND, Colette. *O sexo conduz o mundo*. Tradução: Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005.

COELHO, Nelly Novaes**.** *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001).* São Paulo: Escrituras Editoras, 2002.

_____. Eros e Tanatos: A poesia feminina na 1ª metade do século XX. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA – Anais do 5º Seminário Nacional Mulher e Literatura. Natal: UFRN: Ed. Universitária, 1995. p. 50-62

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 4. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 1997.

_____. *Introdução à Literatura no Brasil*. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante (Dir). *Enciclopédia da literatura brasileira*. São Paulo: Global; [Rio de Janeiro]: Fundação Biblioteca Nacional, 2001. v.II .

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DAMASCENO, Darci. Sincretismo e Transição: o neoparnasianismo. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil.* 4. ed. rev. e atual. – São Paulo: Global, 1997. p. 593-609.

DEL PRIORE, Mary (Organização). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011.

_____. *Histórias íntimas*: sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Planeta, 2014.

DICIONÁRIO DE MITOLOGIA GRECO-ROMANA. 2. ed. São Paulo: Abril Cultura, 1976.

ELIADE. Mircea. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. – 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

ESPANCA, Florbela. *Charneca em flor*. In: poemas / Estudo introdutório, organização e notas de Maria Lucia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FAROS, Filoteo. *A natureza de Eros*. São Paulo: Paulus, 1998.

FERREIRA. Marcela Roberta Ferrara. *Os desdobramentos de Salomé*: Leitura da poesia erótica de Gilka Machado. (Dissertação de Mestrado Teoria e Historia da Literatura). Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, Campinas/SP, 2002.

FERREIRA-PINTO, Cristina**.** *A mulher e o cânon poético brasileiro*: uma releitura de Gilka Machado. Disponível em: <www.iacd.oas.org.>. Acesso em: 04 nov. 2006.

FEUERSTEIN, Georg. *A sexualidade sagrada*. Trad. J. E. Smith Caldas. São Paulo: Siciliano, 1994.

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2001.

FONTES, Joaquim Brasil. *Eros, tecelão de mitos***.** São Paulo: Iluminuras, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Historia da Sexualidade I:* A vontade de saber**.** Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade:* sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas**.** Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulistas, 1993.

GOTTLIBE, Nádia Battella. *Com dona Gilka Machado, Eros pede a palavra*. (Poesia erótica feminina brasileira nos inícios do século XX), Polímica 4, Revista de Criação Crítica, p. 23 a 47, 1982.

_____. *Gilka Machado*: a mulher e a poesia. In: Anais do 5º Seminário Nacional Mulher e Literatura. Natal: UFRN: Ed. Universitária, 1995. p. 17-30.

GÓES, Fernando. *Panorama da Poesia Brasileira. O Pré-Modernismo*. Vol. V. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A. 1960.

GRIECO, A. *Evolução da poesia brasileira*. 3. ed. São Paulo: José Olympio, 1947.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. 3. ed. São Paulo: Iluminuras Ltda., 1995.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Trad. de Maria Lúcia Pinho. 2. ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____**.** *Sobre o amor***.** Tradução de Inês Antonia Lohbauer. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2005.

_____. *A dinâmica do inconsciente*. Ed. Vozes, Petrópolis, RJ, 1998.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo.* Tradução de Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 9 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

JUNQUEIRA, Ivan. "O erotismo sensacionista de Gilka Machado". In: *A sombra de Oifeu.* Rio de Janeiro: Nórdica, 1984. p. 145-147.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária.* Coimbra: Arménio Amado Editor, 1963.

LEAL, José Carlos. *A maldição da mulher*: de Eva aos dias de hoje. São Paulo: DPL, LTDA, 2004.

LEAVITT, Joyce Carlson. Gilka Machado and Adélia Prado and the feminist search for female poetic voices. In: BOLETIM DO GT – *A Mulher na Literatura*, nº II. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística ANPOLL. Faculdade de Letras – UFMG, 1989.

LIMA, Alceu Amoroso. A Reação Espiritualista. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil.* 4. ed. rev. e atual. – São Paulo: Global, 1997. p. 610-636.

MAÇANEIRO, Marcial. *Mística e erótica:* um ensaio sobre Deus, Eros e Beleza**.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

MACHADO, Gilka. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Leo Christiano Editorial: FUNARJ, 1991.

_____. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.

_____. *Revelação dos Perfumes*. Rio de Janeiro, 1916.

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.

MISTRAL, Gabriela. *Poesías completas*. Madrid, Ed. Aguilar, 1968.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira.* São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix. 1998.

MORAES, Suzane. *Gilka Machado e os (des)caminhos da transgressão*. Cadernos do CNLF, Vol. XIV, Nº 2, t. 2

MOSER, Antonio. *O enigma da esfinge*: a sexualidade. Petrópolis: Vozes, 2001.

MURARO, Rose Marie e BOFF, Leonardo. *Feminino e o masculino*: uma nova consciência para o encontro das diferenças. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

MURICY, A. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Vol. 2. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1973.

NUNES, Fernanda Cardoso. *Nos domínios de eros*: o simbolismo singular de Gilka Machado. Dissertação de Mestrado. www.repositório.ufc.br. Universidade Federal do Ceará, UFC, 2007.

OLIVEIRA, Ana Paula Costa de. *O sujeito poético do desejo erótico:* a poesia de Gilka Machado sob a ótica de uma leitura estética e política feminina. (Dissertação Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Florianópolis/SC, 2002.

OTTO, Rudolf. *O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional.* Tradução: Walter O. Schlupp. Petrópolis: Vozes, 2007.

PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais. Arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Trad. Marcos Santarrita. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAIXÃO, Sylvia Perlingeiro. *"O olhar condescendente", Travessia.* Florianópolis: Editora da UFSC, no 21, Mulher e Literatura, p.50-63, 1990.

_____. A fala a menos: a repressão do desejo na poesia feminina do final do século XIX e início do século XX no Brasil. In: BOLETIM DO GT – *A Mulher na Literatura*, nº II. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística ANPOLL. Faculdade de Letras – UFMG, 1989.

PAZ, Octávio. *A dupla chama***.** Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano,1994.

_____. *La casa de la presencia*. Poesia e história. México: Fondo de Cultura Economica, S. A, 1995.

_____. *Sóror Juana Inés de la Cruz*: as armadilhas da fé. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1998.

_____.*O arco e a lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PILOSU, Mário. *A mulher, a Luxúria e a Igreja na Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1995.

PINHEIRO, Luis da Cunha e RODRIGUES, Maria Manuel Marques (organizadores). *A Belle Époque Brasileira.* Lisboa: CLEPUL, 2012.

PINTO, José Nêumanne de (Seleção). *Os cem melhores poetas brasileiros do século*. Textos introdutórios e notas bibliográficas de Rinaldo de Fernandes. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

PLATÃO. *Diálogos. Mênon – Banquete – Fedro*. Tradução de Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1956.

_____. *Diálogos – Fédon*. São Paulo: Nova Cultural Ltda., 2000.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Cultrix: São Paulo, 2001.

PY, Fernando. "A poesia de Gilka Machado" In: *Chão de Critica.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

RAGUSA, Giuliana**.** *Fragmentos de uma deusa*: A Representação de Afrodite na Lírica de Safo. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

RAMOS, P. E. S. *Poesia Simbolista* – Antologia. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

ROCHA, Zererino**.** *O desejo na Grécia Antiga***.** Recife: Ed. Universitária da UEPE, 2011.

RIBEIRO, João. *Crítica.* Vol. II - Parnasianismo e Simbolismo, Rio de Janeiro: Edição daAcademia Brasileira de Letras, 1957, p.262-283

RIBEIRO, Maria Goretti. *A relação mítica entre a mulher e a serpente: três mitos arcaicos e um conto literário***.** In: VII Colóquio Nacional Representações de Gênero e de Sexualidades. Vol. 3. Campina Grande: Realize Editora, 2012.

_____. *Eros daimonizado na literatura de Hermilo Borba Filho*. In: Literatura e estudos culturais / Antonio de Pádua Dias da Silva. João Pessoa: Editora Universitária/UEPB, 2004. p. 125-144.

RICOEUR, Paul. *Teoria da Interpretação*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1976.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso***.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA – Anais do 5º Seminário Nacional Mulher e Literatura. Natal: UFRN: Ed. Universitária, 1995.

SILVA, Soraia Maria. *Poemadançando: Gilka Machado e Eros Volúsia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

SHUMAHER, Shuma e BRAZIL, Erico Vital. *Um Rio de Mulheres*: a participação das fluminenses na história do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: REDEH, 2003.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Deuses e heróis da Antiguidade Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1974

SPINA, Segismundo. *A Lírica Trovadoresca*. 4. ed. Revista e ampliada, São Paulo: Edusp, 1996.

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

_____. *O erotismo poético de Gilka Machado*. In: Anais do 5º Seminário Nacional Mulher e Literatura. Natal: UFRN: Ed. Universitária, 1995. p. 33-42.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TAYLOR, Thimothy. *A pré-história do sexo: quatro milhões de anos de cultura sexual.* tradução de Ana Gibson. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

TELLES, Norma. *Escritoras, escritas e escrituras*. In: PRIORE, Mary Del (org.) História das mulheres no Brasil. 10. ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2011. p. 401-442.

TRESIDDER, Jack. *O grande livro dos símbolos*. Tradução de Ricardo Inojosa. – Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.