

PERFORMANCES DO FEMININO: O SUJEITO POÉTICO MÚLTIPLO DE GILKA MACHADO¹

PERFORMANCES OF THE FEMININE: THE MULTIPLE POETIC SUBJECT OF GILKA MACHADO

Suzane Morais da Veiga Silveira²

RESUMO: Este artigo tem como objetivo investigar a composição de um sujeito poético múltiplo em Gilka Machado, estabelecendo uma reflexão sobre o feminino enquanto resistência e contradiscurso. Como referencial teórico, recorreremos aos estudos de Lauretis (1994), Butler (2003) e Massaud Moisés (1984) para examinar essa forma inovadora da poetisa/ mulher se autoinscrever no poema como um sinal da modernidade de sua obra. Como resultado, verificamos que as tensões entre as imagens femininas da tradição cultural e as formas de (auto)representação do sujeito poético feminino gilciano surgem como confronto e encenação.

PALAVRAS-CHAVE: Gilka Machado. Sujeito poético múltiplo. Feminino.

ABSTRACT: This article aims to investigate the composition of a multiple poetic subject in Gilka Machado, establishing a reflection upon the feminine as resistance and counterdiscourse. As theoretical basis, we referred to the studies of Lauretis (1994), Butler (2003) e Massaud Moisés (1984) to examine this innovative form of the woman/poet writes itself into the poem as a sign of modernity in her work. As a result, we verified that the tensions between the cultural tradition feminine images and the (self)representation of the gilcian feminine poetic subject arise as confrontation and acting.

KEYWORDS: Gilka Machado. Multiple poetic subject. Feminine.

¹ Artigo recebido em 28 de agosto de 2021 e aceito para publicação em 15 de outubro de 2021.

² Professora da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. Doutora em Letras Vernáculas, com ênfase em Literatura Brasileira, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Integrante do NIELM-UFRJ (Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura). E-mail: sumveiga@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8624-6743>.



*Os meus retratos são vários
E neles não terás nunca
O meu rosto de poesia*
Gilka Machado

No poema “O retrato fiel”, presente em *Velha poesia* (1965)³, último livro publicado por Gilka Machado antes da coletânea *Poesias completas* de 1978, é possível notar a materialização poética de um sujeito descentrado, cuja constituição não é única, mas múltipla e contínua. O texto se inicia com duas negativas: “Não creias nos meus retratos, / nenhum deles me revela, / ai, não me julgues assim!” (MACHADO, 1991, p. 405). É, portanto, um “eu” que não se ausenta do mundo, mas produz uma comunicação entre o exterior e a intimidade, a partir de um corpo elástico que se desloca ao outro e, por isso, flexível, poroso, transmigrante. Assim, este artigo objetiva desenvolver uma análise da composição de uma subjetividade feminina múltipla na obra da autora por meio da análise de poemas em que são encenados e subvertidos estereótipos em relação às mulheres e às escritoras, evidenciando a importância de sua obra na *Belle Époque* carioca do início do século XX.

Ainda em “O retrato fiel”, nas estrofes seguintes, percebemos que a “cara verdadeira” do eu lírico fugiu às penas do corpo e ficou isenta da vida, pois toda a sua faceirice e vaidade estão “na sonora face”, isto é, nos seus poemas. A vida da autora tão comentada e debatida pelos críticos não é o seu semblante “verdadeiro”, mas a sua poesia (a sonora face) que se perpetuou nos versos (ficou isenta da vida) e pairou levitando “em meio a um mundo de cegos”. Assim, afirma que os seus retratos são vários, mas em nenhum está o seu rosto de poesia, pois o “eu” que foge “às duras penas do corpo” e paira, levitando, não quer fixar-se em nenhuma cristalização interpretativa. Os dois últimos versos retomam as negativas do início do texto: “Não olhes os meus retratos, / nem me suponhas em mim” (MACHADO, 1991, p. 405). O poema termina com um retrato às avessas, pois o “retrato fiel” do título – considerando o perfil deturpado com que a crítica cega de seu tempo

³ Todos os livros da autora citados estão reunidos na coletânea “Poesia Completa” (1991), da qual são retiradas as referências e citações. A sua primeira edição é de 1978. Houve uma publicação póstuma e ampliada, organizada por Eros Volúcia, filha da autora, em 1991, versão que utilizamos. Recentemente, em 2017, foi lançada uma nova edição pela editora Selo Demônio Negro.



a marcou – é também aquele que trai, que não é confiável. O seu rosto de poesia não pode ser um, mas vários, assim como o seu fazer poético multifacetado e o seu verbo literário polivalente.

É, pois, no espelho sonoro dos seus versos que a sua face poética se reflete como um caleidoscópio, produzindo efeitos visuais-sonoros-táteis, bem como o brilho e o rumor do choque dos cristais partidos. Interessante notar que “O retrato fiel”, poema que abre o seu último livro, *Velha poesia* (1968), possui uma ligação direta com o poema que inicia o seu primeiro livro *Cristais partidos* (1915), revelando o projeto poético de Gilka. A sua obra nasce e termina sob a égide do confronto dos fragmentos, desenvolvendo uma estética especular que, em vez de oferecer uma espécie de integralidade entre palavra e sentido, ou um reflexo “fiel” entre experiência e subjetividade, provoca uma quebra do cristal artístico. Assim, a forma, uma vez liberta, pode encenar alguma parcela dos processos subjetivos que transfiguram a vida em obra de arte. É muito mais espelho da criação do que da criatura, na “ânsia de conter o infinito numa expressão” (MACHADO, 1991, p. 19). Essa intenção sublimatória, aliada à proposição metapoética, como ratifica Lyra (1980), formam as duas constantes técnico-temáticas presentes em toda a obra da autora.

É possível perceber esse procedimento no poema “Ânsia múltipla”, presente em *Mulher nua* (1922), que apresenta a constituição de uma voz poética feminina plural. Nele, uma subjetividade gendrada (marcada pelo gênero) pede ao ser amado que a beije, pois em sua boca há outros lábios à espera de seus beijos: “Beija-me, Amor, / beija-me sempre e mais e muito mais, – em minha boca esperam outras bocas/ os beijos deliciosos que me dás!” (MACHADO, 1991, p. 231). Nessa primeira estrofe, percebe-se o uso do travessão no terceiro verso, estabelecendo um diálogo em discurso direto do sujeito-mulher presente no poema com um interlocutor, um ser amado, que é também o leitor.

Na segunda estrofe, afirma: “Beija-me ainda, ainda mais! / Em mim sempre acharás/ à tua vinda/ ternuras⁴ virginais” (MACHA-

⁴ Pedro Lyra (1980) observa nesse poema uma variação do livro original, *Mulher nua*, de 1922, para a coletânea de 1978, uma vez que a palavra “volúpias”, no texto original, é substituída por “ternuras” em *Poesias completas*. O crítico interpreta essa mudança de vocábulo como uma mudança de atitude da autora, já que, segundo ele, na data da publicação de sua obra completa, Gilka, nos seus oitenta anos, teria “amenizado” o conteúdo erótico do texto ao trocar “volúpias” por “ternuras”, quando o contexto do poema é claramente de desejo.



DO, 1991, p. 231), enfatizando que a cada vinda e a cada beijo, ou a cada leitura, sempre achará no poema uma nova faceta “virginal”. A última estrofe arremata esse contato afetivo entre texto e leitor, subjetividade e ser amado, oferecendo a causa de sua polifonia, pois no poema habitam as vozes de muitas mulheres que não puderam amar, que não puderam escrever: “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!...” (MACHADO, 1991, p. 231). A subjetividade feminina múltipla que o poema instaura parece evidenciar a responsabilidade do ato da escrita, engendrando a construção de uma voz coletiva de autoria feminina.

É, pois, na composição de um sujeito múltiplo que se estabelece o feminino em Gilka Machado, que impele ao leitor que tenha outro olhar sobre a sua obra, partindo da ausência e do contradiscurso, para que perceba suas fissuras e silêncios. Masaud Moisés (1984) analisa essa forma inovadora da poetisa/ mulher se autoinscrever no poema como um sintoma da modernidade da poesia de Gilka Machado, comparando a sua “cisão” de um eu lírico tradicional autocentrado aos heterônimos produzidos por Fernando Pessoa: “(...) identifica-se por uma oscilação essencial ocasionalmente projetada no rumo duma megalomaníaca cisão do ‘eu’ em duplos ou múltiplos, que se diria repercutir o mesmo fenômeno gerador dos heterônimos de Fernando Pessoa” (p. 257). Entretanto, o que o crítico percebe como uma “oscilação essencial” no sujeito poético gilciano é, na verdade, o desenvolvimento de uma subjetividade feminina em devir, em franco processo de fricção entre as imagens tradicionais de representação da Mulher, como o objeto e a própria condição da representação, e as mulheres enquanto seres históricos, sujeitos de “relações reais”.

Para Lauretis (1994), essa contradição está presente na cultura, na qual as mulheres estão imersas. Ao pensarmos nas autoras e na proposta de se autorretratar, percebemos que elas se situam dentro e fora do gênero, isto é, há um embate dramático entre as imagens femininas com as quais se identificam (ou não), fornecidas pelos modos de subjetivação presentes na cultura, e a sua (auto)percepção enquanto sujeitos, o que Foucault (2013) denomina de práticas de subjetivação ou técnicas de si. Gilka encena essa crise de representação por meio de um jogo de máscaras, ou melhor de *performances*, segundo o conceito de Butler, colocan-



do em evidência a própria contradição das mulheres em processo deviriano de subjetivação de si, como forma de conceituação, de dar nome e ser sujeito do discurso das experiências de um corpo feminino e de *personas* em conflito com suas representações sociais, a fim de produzir um pensamento sobre os processos históricos implicados no que é “ser mulher”.

Desse modo, a partir da compreensão do sujeito-mulher em Gilka como uma subjetividade múltipla e contraditória, analisamos a tensão entre as imagens femininas da tradição simbólica ocidental e as novas formas de (auto)representação do sujeito poético feminino gilciano, que surgem como confronto e encenação, ou seja, ao mesmo tempo que há estratégias literárias de subversão de paradigmas, também é colocado um jogo performático de arquétipos. Nesse sentido, é nosso objetivo analisar algumas das *personas* assumidas pelo “eu” nos poemas de GM em que surgem a mulher-dândi sedutora e vampírica, e a sua outra face correlata, a entediada.

Essas duas estéticas estão bastante presentes na poética de Gilka, que aproveita algumas características do estilo decadentista para compor cenários e sensações, como: a evocação a estados alterados de consciência; a preferência por aromas exóticos e vertiginosos, a exemplo do sândalo e do incenso; bem como a recorrência de certo misticismo bizantino, sobretudo em *Cristais partidos*, que se desdobra num êxtase pan-erótico. Segundo Marcus Rogério Salgado (2006), o decadentismo teve grande circulação e influência na *Belle Époque* brasileira, sendo visível a sua manifestação nas obras de diferentes autores do período. O crítico utiliza o conceito “idioleto decadista”, cunhado pelo pesquisador Alexandre Eulalio (1988), para analisar os valores e os traços, linguísticos e estéticos, intrínsecos a essa expressão artística como um conjunto semiótico próprio, portanto não devedor a uma escola ou a um movimento literário exclusivo.

Entretanto, conforme destaca o pesquisador, a dificuldade da crítica em lidar com a multiplicidade de perspectivas e linhas de atuação simultâneas na literatura brasileira, entre as décadas de 1890 e 1930, fez com que rótulos – como “Simbolismo”, “Pré-modernismo”, “Literatura art déco”, “Literatura déco”, “Literatura art nouveau” – ofuscassem boa parte das manifestações textuais do idioleto decadista. Por conseguinte, a necessidade classifi-



catória dos críticos esbarrou na inconsistência semântica dessas nomenclaturas que não abarcam a análise sobre autores dissonantes e/ ou experimentais dentro de determinado estilo de época, cujo exame demanda um estudo sincrônico e não diacrônico, como geralmente é realizado.

Sob o nome de “simbolismo” ficaram conhecidas no Brasil algumas das manifestações textuais do idioleto decadista, vez que sob registro civil simbolista agiam tectonicamente o romantismo tardio, o decadentismo e até mesmo o parnasianismo. Se a crítica alienígena sente dificuldade em separar decadentismo e simbolismo quando trata de autores de suas literaturas nativas (a ponto de os ingleses por vezes preferirem tratá-los todos, autores e momento histórico, como “os estetas” e “a era dos estetas”), igualmente o pesquisador da literatura brasileira padecerá das angústias advindas do rigor na hora de desmembrá-los a fim de esboçar a tipologia de um ou de outro. A grande desvantagem do termo “simbolismo” é a imprecisão semântica que parece minar qualquer possibilidade de fixação da arte do símbolo como estilo de época, cometendo os seus analistas, destarte, a indelicadeza de tratar diacronicamente um objeto que requer visada sincrônica (SALGADO, 2006, p. 10-11).

Já para o pesquisador José Guilherme Merquior (1979), o Simbolismo brasileiro foi de orientação romântica, trazendo os escritores, que investiram nessa estética, alta carga de subjetividade aliada a uma investigação linguística, conjugando as construções parnasianas a um aprofundamento do repertório temático do Romantismo, ao mesmo tempo que recebiam influência também de outros estilos. Assim, conforme aponta o pesquisador, o que chamamos de Simbolismo não teria sido um movimento regido por regras específicas e restritas, ou “puristas”, mas uma inclinação artístico-filosófica que já carrega em si o signo da heterogeneidade e da multiplicidade estética.

Na perspectiva de Santos (2014), o Decadentismo, como movimento estético de tomada de consciência da decadência social e cultural do homem diante da bruteza da sociedade mecanicista, foi depois renomeado Simbolismo, como “reação ao Realismo, ao Naturalismo e ao Positivismo, e contra o Parnasianismo na



poesia, tornando-se uma revolta contra o espírito positivista na arte, na moral e na filosofia (p. 181). Assim, o ideário simbolista procurou perscrutar os mistérios da vida para fugir do velho mundo: “os simbolistas, buscavam a representação por meio de uma linguagem transcendente, que se opunha ao costume de transparecer a referencialidade” (OLIVEIRA, 2014, p. 28).

O crítico Fernando Monteiro de Barros (2010) afirma que o Decadentismo, enquanto estilo de época, caracterizava-se pelo culto ao esteticismo, aos jogos de ressonância intertextuais e aos vícios requintados, “que dão o tom da poesia brasileira da *Belle Époque*, comumente classificada dentro da rubrica pré-modernista, rubrica esta meramente epocal e que não dá conta dos aspectos estéticos e estilísticos do período” (BARROS, 2010, p. 16). Entretanto, o pesquisador ratifica o fato de que a poesia dos escritores do período apresentava uma diversidade de influências, com “traços neorromânticos, decadentistas e simbolistas, evidenciando um ecletismo estilístico” (BARROS, 2011, p. 20).

Nesse sentido, a própria Gilka Machado – que é tratada pelos críticos ora como epígono parnasiano, ora como (neo) simbolista – parece apresentar em sua obra tanto o caráter experimental e eclético, apontado por Merquior e Barros, quanto a filiação estético-filosófica ao Simbolismo enquanto ideário, de matriz decadentista, conforme evidenciado por Santos, já que em seus poemas habita “no tórculo da forma o alvo cristal do Sonho” (MACHADO, 1991, p. 19). Com efeito, a poesia giliana coloca-se à disposição de um esteticismo permeado de paraísos artificiais de influência baudelairiana, sendo, pois, refratária ao zeitgeist positivista e cientificista da época, bem como à frieza do “sistemático parnasianismo” (A FACEIRA, 1913, p. 10), conforme a própria autora afirma em entrevista à revista *A faceira*, cujos versos exalam perfumes exóticos do oriente e uma sensualidade vampírica.

É possível perceber esse processo de forma mais nítida no poema sem título “Embora de teus lábios afastada”, presente no livro *Meu glorioso pecado* (1928), obra em que a autora imprime maior carga sensual, de acordo com Massaud Moisés (1984). Nele, o eu lírico feminino se reporta a um “tu”, que está ausente, mas de quem ainda guarda no corpo o contorno das carícias que um dia trocaram, revivendo o prazer de beijos roubados.



Embora dos teus lábios afastada
(Que importa? – Tua boca está vazia...)
Beijo esses beijos com que fui beijada,
Beijo teus beijos, numa nova orgia.

Inda conservo a carne deliciada
Pela carícia que mordia,
Que me enflorava a pele, pois, em cada
Beijo dos teus uma saudade abria.

Teus beijos absorvi-os, esgotei-os:
Guardo-os nas mãos, nos lábios e nos seios,
Numa volúpia imorredoura e louca.

Em teus momentos de lubricidade,
Beijarás outros lábios, com saudade
Dos beijos que roubei da tua boca.
(MACHADO, 1991, p. 287).

Na primeira e segunda estrofes, o eu lírico feminino confirma o afastamento físico de seu objeto de desejo, mas a distância parece não importar, já que, ao revisitar a lembrança dos beijos, as sensações que eles antes causaram são reatualizadas. É possível observar, assim, que a impressão causada pelos “beijos com que fui beijada” permanece inalterada para a subjetividade do poema, que conserva ainda “a carne deliciada/ pela carícia que mordia”, cuja pele, semelhante a um jardim, florescia a cada toque do outro, que, por sua vez, fazia brotar uma flor de saudade. Entretanto, o que poderia parecer uma atitude passiva do eu lírico, já que somente é descrito até então o recebimento dos beijos, é logo subvertido na terceira estrofe, pois é o feminino vampiresco do poema que absorveu todos os beijos da outra pessoa até esgotá-los, por isso afirma que “tua boca está vazia” no segundo verso, da primeira estrofe.

Vê-se que, em vez de sangue, ela sugou as carícias do outro, guardando-as em seu corpo – nas mãos, nos lábios e nos seios – com uma lascívia sem limites e sem regras, “imorredoura e louca”. A última estrofe comprova essa leitura, uma vez que os beijos não foram “dados” pelo ser amado, mas sim “roubados” pela subjetividade feminina que se tornara dona do prazer do outro, pois ele poderá beijar outros lábios, mas o foco do seu desejo estará naquela que o seduziu.



Fernando Monteiro de Barros (2006) afirma, no artigo “O decadentismo inglês e o Conde Eric Stenbock”, que é uma característica comum ao “dandismo pós-byroniano” o gosto por texturas, o desprezo pelos códigos de conduta e dos valores burgueses, a exaltação do esteticismo e do narcisismo, bem como a devoção ao prazer. Estes são traços presentes na personalidade vampírica do eu lírico gilciano que se vangloria de ter absorvido a volúpia do outro, tornando-o seu refém e alimentando-se do deleite de seus beijos cativos. Observa-se, assim, que há um jogo de poder em que o sujeito feminino se impõe como inesquecível e, mesmo que não exista mais a relação, ela será presença eterna na vida do amante a torturá-lo.

A pesquisadora Cleonice Nascimento da Silva (2002), num estudo comparativo entre Florbela Espanca e Gilka Machado, vê no exercício de vampirismo sexual, nas duas autoras, uma ressonância pós-romântica, de influência byroniana, como um donjuanismo feminino. Desse modo, produziram uma poética corporal e uma erótica verbal que aproximam erotismo e poesia na construção de um sujeito-mulher despojado e em pleno controle de suas vontades: “Na fala assumidamente erotizada, a característica inovadora que salta aos olhos, na obra das poetisas, é a subversão dentro da tradição/ criação literária feminina, já que tal característica explicita um comportamento contrário àquele introjetado pela cultura” (SILVA, 2002, p. 217). Para Silva, não existe realmente a entrega amorosa por parte do eu lírico feminino gilciano, mas o seu *simulacro*, pois o movimento de amor/erotismo pelo outro seria apenas uma “desculpa” para o culto de si, ou autossatisfação narcísica, sendo ela mesma o real objeto de seu desejo, ou seja, o próprio sujeito-mulher do poema: “A face donjuanesca de Florbela e Gilka Machado se dá (...) pela inexistência da entrega amorosa. A mulher prevalece sobre a alma do amante simulando o desejo, mas sendo o seu próprio sujeito feminino o objeto desejado” (SILVA, 2002, p. 218).

Nesse sentido, a figura feminina dominadora, presente no poema analisado, seria uma variação do dândi sedutor byroniano, uma mulher-dândi: “O que se vê é que tanto Florbela quanto Gilka contrariam os paradigmas da relação homem-mulher, já que a inconstância no amor sempre foi atributo oferecido aos homens. Sant’anna explica tal tendência como uma ‘variante do dândi se-



dutor' (...)” (SILVA, 2002, p. 218). Ao mesmo tempo, é também a efigie vampírica, que remonta a uma das vertentes de expressão da *femme fatale*. Mireille Dottin-Orsini (1996) ratifica essa visão ao afirmar que o vampirismo é uma das modalidades da mulher fatal, sendo a imagem da “mulher-vampiro” muitas vezes confundida com o próprio paradigma em geral, o qual, na verdade, se desdobra em várias vertentes, como a amazona, a judia, as estátuas, a assassina, entre outras construções. Para a pesquisadora, a composição cultural da vampiresa tem como pano de fundo lendas antigas, que revelam o temor masculino da beldade malvada, como uma mulher perigosa – em algumas estórias é matadora de homens, em outras é devoradora de bebês – o que, para Dottin-Orsini, poderia explicar a associação entre vampiro e mulher fatal.

No fundo, suas origens se confundem, já que os modelos longínquos do vampiro, Lârnias ou Estriges da Antinguidade, eram seres femininos que devoravam recém-nascidos; a vampiresa 1900 perpetua, através dos séculos, o horror à mulher devoradora de crianças ou, como a Empuse grega, matadora de homens. Evidentes pontos comuns podem explicar a conjunção entre vampiro e mulher fatal: ambos são carniças vivas (para ele, no sentido próprio; para ela, figurado) e a ambos atribui-se uma imortalidade funesta, mas essencial (...) (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 274-275).

Mário Praz (1996) ressalta o fato de que o vampiro, em sua origem “homem fatal” e “pária romântico à Byron” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 275), mudou de gênero na segunda metade do século XIX, cabendo à mulher o papel de predadora, louca por sangue e portadora do erotismo sadomasoquista, perante o homem feminilizado e hemófilo. Para Dottin-Orsini, essa transferência, contudo, não conferiu ao feminino cruel os atributos do personagem fantástico masculino, sendo a sua imagem mais uma metáfora da misoginia do século oitocentista do que uma recriação do mito vampiresco. Dessa forma, a pesquisadora analisa como os traços do “vampiro-macho” apresentam-no como um ser sobrenatural e poderoso, mas, aplicados à mulher, tornam-se banais, como se fizessem parte de uma pretensa personalidade feminina degenerada que deve ser combatida.



É nesse ponto que a imagem do vampiro se funde com a da mulher fatal e que o vampirismo pode ser sentido, no final do século, como uma especialidade eminentemente feminina. Designaria então, entre outros fenômenos a prostituição, para todos aqueles que viam nela o mal absoluto: vampirismo sexual e vampirismo financeiro se mesclam (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 277).

Ao recuperar o signo da vampira como imagem feminina indômita, Gilka a encena, porém, como uma subjetividade em primeira pessoa, compondo um sujeito-mulher em pleno exercício de seu vigoroso desejo sexual. Entretanto, essa máscara donjuanista da mulher-dândi sedutora e fatal em Gilka não possui apenas a face de Eros, mas também a de Tântatos, conforme aponta Cleonice Nascimento da Silva (2002): “Na poética florbeliana e gilkianna, (...) note-se que o *donjuanismo* se reitera, quando pensamos que amor e morte são duas faces de uma mesma moeda, na figura de Don Juan” (SILVA, 2002, p. 217, grifo da autora). Podemos observar essa estrutura no poema “Espirituais III”, presente em *Cristais partidos* (1915), em que prazer e aniquilamento se misturam no mesmo leito de enganos.

III

Para que deste amor nunca a memória laves,
Vivamos sempre assim, à distância sujeitos,
Tu – ignorando sempre os meus defeitos graves,
Eu – ignorando sempre os teus leves defeitos.

Como duas iguais e extraordinárias naves,
Irão, rumo do azul, nossas almas de eleitos,
Ambas vogando sobre os mesmos sonhos suaves,
Ao desejo que as move e inflama nossos peitos.

Dia a dia entre nós mais a distância aumenta
Para que aquele ideal tanto tempo sonhado
Não vejamos fugir num rápido momento;

E sintamos, então, imóveis, lado a lado,
Essa náusea, esse tédio, esse aniquilamento
Que vem sempre depois de um desejo saciado
(MACHADO, 1991, p. 59).



Na primeira estrofe do poema, há um movimento antitético que encerra uma contradição de sentimentos e de traços entre um “eu” e um “tu”, os quais, contudo, se procuram e se idealizam. A distância é, paradoxalmente, o elemento que os une, uma vez que, ao estarem sujeitos ao afastamento dos corpos, os seus defeitos são ignorados de modo recíproco, embora as imperfeições do “eu” sejam graves em relação às falhas do outro que são, supostamente, mais brandas. Essa condição de oposição complementar parece ser evidenciada pelo jogo de dualidade, colocado pela inversão de defeitos graves/ leves defeitos, presente no terceiro e quarto versos. Na segunda estrofe, apesar das aparentes diferenças entre ambos, o casal é comparado a duas naves de igual e extraordinária grandeza, como “almas de eleitos”, que voam rumo ao azul de aspirações (compartilhadas pelos dois com equidade), já que “ambas vogam sobre os mesmos sonhos suaves”, movidas pelo desejo.

Na terceira estrofe, temos a confirmação de que a distância é o fermento principal que faz crescer o “ideal” sonhado por tanto tempo pelos dois, embora fugaz. Podemos perceber que tal ideal, na verdade, nada tem de imaginário, pois trata-se da atração entre os amantes que pode se esgotar no momento de sua consumação carnal, temor que é ratificado na última estrofe com o tão almejado encontro dos corpos – lado a lado experimentam, imóveis, o tédio e náusea depois da lascívia consumada. A esse respeito, Massaud Moisés (1984) afirma que, nesse poema, revela-se o “amor maldito” em Gilka, como um sentimento agônico, “deixando um gosto amargo, senão de arrependimento, de saudade” (p. 256).

Esse processo de postergar o encontro sexual para ativar e inflamar a imaginação erótica é uma temática bastante presente na poética giliana, denominada por Bataille (1987), como *morosa delectatio*, um conceito que o pesquisador resgata da teologia, mais especificamente de Tomás de Aquino, como o pensamento interdito (para o religioso) em que o espírito se demora quando deveria, na verdade, dele se afastar. Em Gilka, a *morosa delectatio* parece se realizar para a voz poética enquanto gozo do prazer na ausência, ou em si mesma, que é desfrutado na própria relação do desejo enquanto busca incessante, libido, potência de vida e morte.

A análise sobre as *personas* femininas adotadas por Gilka em seus poemas oferece uma leitura da obra da autora partindo



de um ponto fulcral empreendido por sua poética: a tematização e a reflexão sobre o sentimento amoroso no feminino. As encenações performatizadas pelo eu lírico gilciano produzem uma espécie de fenomenologia do desejo pelo viés das mulheres em pleno início do século XX. Tal projeto poético subverte as máscaras do imaginário cultural ocidental, engendrando subjetividades múltiplas no feminino - em nuances musicais ou em arranques passionais, materializando experiências de um corpo sensível e sensitivo.

Referências

BARROS, F. M. O decadentismo inglês e o Conde Eric Stenbock. In: COUTINHO, L. E. B.; MUCCI, L. I. (Org.). **Dândis, estetas e sibaritas**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2006.

BARROS, F. M. O decadentismo na poesia brasileira da Belle Époque. **Cadernos do CNLF** (CIFEFIL), vol. XIV, n. 04, tomo 4, 2010. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_4/2927-2934.pdf. Acesso em 27 jul. 2020.

BARROS, F. M. d. Parnasianismo brasileiro: conservador e transgressor. **Fólio** – Revista de Letras. Vertentes & Interfaces I: Estudos literários e comparados, Vitória da Conquista, v. 3, n.1, p19-32, jan-jun. 2011. Disponível em: <http://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/download/3556/2937/>. Acesso em: 28 mar. 2020.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L & PM, 1987.

DOTTIN-ORSINI, M. **A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

EULALIO, A. Sobre Mocidade Morta. In: **Sobre o pré-modernismo**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade III: o cuidado de si**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e revisão técnica de J.A. Guilhon Albuquerque. 23. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013.

LAURETIS, T. A tecnologia do gênero [1986]. In: HOLLANDA, H. B. de. (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LYRA, P. Sensual, espiritual, social. In: **O real no poético: textos de jornalismo**



literário. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1980, p. 162-164.

MACHADO, G. **Poesias completas**. Organização e apresentação de Eros Volúcia Machado. Rio de Janeiro: Léo Christiano: FUNARJ, 1991 (reedição comemorativa do centenário de nascimento da escritora).

MACHADO, G. A FACEIRA. **O nosso inquérito literário-feminino e a poetisa Gilka da Costa – uma entrevista d’A faceira**. Ano III, Rio de Janeiro, 1913, p. 10-11.

MERQUIOR, J. G. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira** (V. 1). 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

MOISÉS, M. **História da Literatura Brasileira – Simbolismo**. São Paulo: Cultrix, 1984.

OLIVEIRA, A. F. **Aspectos do poema em prosa de Cruz e Sousa e Ruben Darío**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara-SP, 2014.

PRAZ, M. **A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica**. São Paulo: Editora Unicamp, 1996.

SALGADO, M. R. **A vida vertiginosa dos signos: recepção do idioleto decadista na Belle Époque tropical**. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2006.

SANTOS, D. d. Florbela e Gilka Machado: do tatear paredes ao vacilo do pêndulo. In: CORDIVIOLA, A.; SANTOS, D.; ARAÚJO, V. C. (Org.). **As margens da letra: sujeito e escrita na teoria da literatura**. 1. ed., João Pessoa: Ideia Editora Ltda, 2004, p. 15-28.

SILVA, C. N. d. **A busca da identidade feminina na poesia de Gilka Machado e Florbela Espanca**. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP, Assis-SP, 2004.

SILVEIRA, T. **Definição do Modernismo**. Rio de Janeiro: Forja, 1932.

