

OS DESDOBRAMENTOS DE SALOMÉ Leitura da poesia erótica de Gilka Machado*

Marcela Roberta Ferraro FERREIRA

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

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

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

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

* Texto resultante da Dissertação de Mestrado, apresentada ao Curso de Teoria e História Literária, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), no dia 30 de setembro de 2002, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Eugênia Boaventura.

Gilka da Costa Melo Machado, ou simplesmente Gilka Machado, carioca nascida, como Mário de Andrade, em 1893, desponta como uma das poucas vozes dissonantes que, no início do século XX, procuravam tornar aceitável o comportamento liberal da mulher na sociedade, o que significava poder ser escritora e tomar como assunto principal dos seus versos os sentimentos e desejos mais íntimos.

Entra para a vida literária em 1915 com um livro de versos parnasianos – *Cristais partidos* – nos padrões da produção poética de Hermes Fontes a quem dedicava profunda admiração. Até 1918 já tinha lançado três outros livros: *Estados de alma* (1917) e *Poesias* (1918) com reunião de dois volumes anteriores; além da conferência literária – *A revelação dos perfumes* de 1916. Adentrando pela década de 20, publica *Mulher nua* (1922) e, pouco mais tarde, são editados *O Grande amor* e *Meu glorioso pecado*, ambos de 28. Esses três últimos títulos correspondem ao nosso objeto de análise.

A partir de *Mulher nua*, a poesia se define mais exclusivamente no campo do erotismo, começando pela anunciação de sua Musa. Ela é Salomé, a bailarina lendária que se tornou um emblema de sedução com os envolventes movimentos de seu corpo. E, sob sua divina influência a obra passa a se construir. Essa sedutora imagem traz para o texto a sensualidade e o desejo femininos. Significativamente, trata-se de evocar uma Musa sensual para dar curso à poética do amor.

Numa nuvem de renda,
Musa, tal como a Salomé da lenda,
na forma nua
[...] dançarás
(Comigo mesma, *Mulher nua*)

Espelhando-se na dançarina, a poeta se desnuda numa mulher sensual e se programa para expor suas sensações e emoções. Em outros termos, prepara-se para falar de um amor erotizado. Essa era uma atitude incomum para a época, em que às escritoras não era dado tratar desses assuntos.

A força poética de Gilka se associa à coragem de dizer aquilo que até então não costumava ser assunto de versos escritos por mulheres. A erotização do amor constituía verdadeira afronta aos códigos de boas maneiras que cerceavam os limites de expansão dos sentimentos e dos prazeres, em nome de um amor idealizado, casto, ameno, mais adequado à conduta feminina. Um levantamento do que foi publicado sobre ela mostra que sua ousadia não foi facilmente aceita e essa poesia seria, por muito tempo, vista pelo prisma do escândalo. A inteligência da época centrou-se no lado transgressor da escritura que constituía, afinal, uma novidade.

Vítima do conservadorismo que muitas vezes a tratou de forma preconceituosa, Gilka acabou figurando na nossa literatura como uma espécie de “corpo estranho”,

para utilizar a expressão de outro poeta, Carlos Drummond de Andrade.¹ Atualmente, tal atrevimento lírico tem sido valorizado por uma tendência crítica interessada por uma literatura de mulheres ou uma literatura feminista que reconhece em Gilka uma forte representante da voz feminina na poesia brasileira, bem como da luta contra as forças repressoras da sociedade.

Embora também considere os efeitos de uma autoria feminina, esta análise segue outro caminho. Pretende ver como a personagem feminina, comumente delineada pelo olhar masculino, é representada numa escrita que se põe a projetar a própria imagem.

A personagem se faz no espelho da Musa evocada no poema introdutório de *Mulher nua*, portanto, com ela se identifica e como ela se mostra ativa no jogo de sedução. Por isso, Salomé desponta como a personagem-chave dessa poesia do erotismo dada a revelar uma mulher vibrante, em busca de satisfações para seu desejo.

O confronto inevitável com as famosas Salomé decedentistas aponta para uma abordagem diferenciada. Assim, a escolha do tema inclui o estudo do desenvolvimento do mito e sua entrada na iconografia artístico-literária que fez da bailarina um ícone por excelência da mulher fatal. E com os decadentes esse perfil definitivamente se adere de um modo especial ao imaginário de Salomé, com a seleção de seus adornos, clichês e arquétipos literários.

Percorrendo os textos fundamentais de Wilde, Mallarmé, Rubén Darío, Eugênio de Castro e de outros poetas é possível constatar que seu incrível poder de sedução está em sua virgindade maravilhosa, digna de receber como prêmio a cabeça do profeta e digna também de castigar todos aqueles que almejam penetrar os mistérios de sua carne imaculada.

A virgindade se configura como a principal característica de Salomé. É o elemento que a diferencia das demais mulheres fatais sempre luxuriosas e colecionadoras de amantes e vítimas. Cada autor vai atribuir um sentido especial a essa castidade catalizadora de todos os horrores.

A juventude excessiva da princesa faz Wilde imaginar, no drama que leva o nome da princesa, um monstro sexual a se insinuar através de uma faceta andrógina, de um ser que ainda nem amadureceu a força de seu sexo, não é ainda inteiramente mulher. Nessa fase intervalar, ela se torna especialmente perigosa porque vive o conflito de ao mesmo tempo desejar e temer o enlace com João, agindo sempre no sentido de castigar aquele que poderia dominá-la.

Salomé costuma se mostrar como uma defensora de sua nubidade. Principalmente Mallarmé valoriza esse aspecto quando nos apresenta, no poema

¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. "Gilka, a antecessora", *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 dez. 1980, Caderno B, p.7.

“Herodiade”², uma princesa apaixonada pela própria imagem e que recusa veementemente o contato amoroso. Esse caráter narcísico envolve o amor numa atmosfera de esterilidade na medida em que o exílio interior ou o ensimesmamento se traduz na incapacidade de amar um outro. Em consequência, o drama da personagem mallarmeana está em viver a solidão mais intensa, próxima da solidão daquele cuja paixão se dirige ao ego, sendo que o inebriar-se da própria beleza, a adoração estéril, o amor proibido pelo eu engendram um fim nefasto.

O traço de sua esterilidade foi aclamado de muitas maneiras, contribuindo para erguer um monstro infecundo mesmo quando prepara a assunção da beleza impetuosa no exato instante do florescimento da mulher. Rubén Darío, em poema do livro *Cantos de vida y esperanza*, mostra a insuperável sedução da energia avassaladora de um útero entrando pela primeira vez em erupção. O sangue da nubilidade de Salomé, esse líquido contaminado e proibido, mistura-se ao sangue da cabeça cerceada. Assim, mesmo onde possa haver indícios de fertilidade selando uma aliança com a vida, prevaleceu a conotação mortuária.

Como sempre, são fatídicos os passos da bailarina bíblica. Sua súbita paixão pelo Santo, no poema “Salomé” de Eugênio de Castro, logo sucumbe diante do sonho de glória que o crime lhe pode conferir. Esse amor excessivamente efêmero a aproxima das grandes cortesãs, mesmo porque, com a morte de João, ela passaria a ser conhecida pelo poder de seu encanto, de sua dança depravada. Desse modo, sua inocência de menina é contagiada pela luxúria e pela lascívia, carregando os estigmas de puta.

Em todo caso, a pureza de Salomé, incansavelmente exaltada, permitiu que os poetas a elevassem à categoria de prostituta sagrada, que na tradição se coloca como a mediadora entre a Vênus e a Virgem.³ Embora seja uma sedutora implacável, sua lascívia se edificou sobre a reputação de virgem. Diante deste ser dúbio, é comum se observar uma tendência de se partir para o louvor ou para a condenação, conforme se fixe mais na divindade da virgem ou no seu conteúdo lúbrico.

Além da sensualidade luxuriante, um outro aspecto mantém ligação com a temática da prostituta. A virgem tem em comum com a prostituta a negação da fertilidade. E Salomé, neste caso, se coloca no mesmo rol das cortesãs de prostíbulo, pois não vai se consagrar como mãe. Pode-se considerar que a esterilidade da virgem – esta, em defesa de sua castidade, mata o opositor do par amoroso – equipara-se à infertilidade dos excessos eróticos.

Esse ideário de mulher fatal se espalhou também pelas letras brasileiras do início do século 20. Em nossos poetas, sempre que o tema aparece, percebe-se a projeção ostensiva de ecos decadentistas. Guilherme de Almeida, no poema “A

² Salomé aparece ocasionalmente chamada pelo nome da mãe, Herodíade ou Herodias, numa espécie de fusão das duas mulheres: a que seduziu pela dança e a que comandou o pedido mortal.

³ SANT’ANNA, Affonso Romano de. O canibalismo amoroso – O desejo é a interdição em nossa cultura através da poesia. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.105.

minha Salomé”, exalta a beleza destrutiva. A recompensa pela dança maravilhosa não é mais a decapitação do Profeta. Salomé pede o silêncio do poeta. Era freqüente projetar a idéia de que o escritor é quem passa a ser a vítima da bailarina, como confessa o vitimado Menotti del Picchia.

Tu és a encarnação do Sonho Supremo que sublima e mata o artista que o concebe [...] és a inspiração das obras perfeitas. Por isso passas degolando as cabeças dos Poetas...⁴

Aliás, o hermetismo da princesa mallarmeana favoreceu esse imaginário de poeta castigado, já que o texto do poeta francês permaneceu inacabado.

Embora pudesse representar a esterilidade poética, a verdade é que Salomé inspirou uma abundância de trabalhos artísticos proporcionando uma incrível rede de diálogo entre as obras. Martins Fontes, Onestaldo de Pennafort, Ernani Rosas, Eduardo Guimaraens e até Menotti del Picchia também se curvaram diante da beleza decadentista, fazendo eco com a estética do mal disseminada por influentes autores.

Chegando, enfim, à Musa de Gilka, percebemos que esta dá um outro enfoque ao tema, desfazendo o encanto misógino. Sua personagem ainda conserva uma parcela satânica, reduzida a proporções modestas, apenas suficiente para sugerir as nuances dolorosas do erotismo se guiando pela vontade de um envolvimento intenso, de um desejo de absorção, de esgotamento. Em síntese, essa personagem tende para a ambigüidade: é satânica e divina, oscila entre o Bem e o Mal, a alegria e a tristeza, o prazer e a dor...

Nossa poeta já não segue estreitamente uma linhagem decadentista ao desatar as ligações com a temática do amor maldito. Os desdobramentos de Salomé não incluem mais propriamente os arquétipos a ela associados, pois são efeitos de uma olhar diferenciado: um olhar feminino.

Até esse momento, a bailarina era produto das fantasias masculinas que viam a mulher como fonte do mal. Em seu formato decadentista, ela refletia as angústias sexuais masculinas, representava o medo do desejo, o perigo da castração, a recusa da aproximação, a morte.

E a Salomé giliana é uma elaboração feminina com quem o eu lírico se identifica. Toda espécie de alegoria empregada para delinear a beleza perigosa deixa de funcionar nesta poesia, uma vez que à mulher não interessa reforçar essa imagem condenável. Assim, a autora passa a encaminhar mudanças nas convenções literárias. Mas também não se distancia totalmente delas, talvez porque desejasse ser lida como os demais autores de poesia erótica. Gilka perfaz um movimento de alianças e embates com a tradição.

⁴ PICCHIA, Menotti del. “Salomé – Trecho de uma conferência”, *Papel e tinta*. São Paulo e Rio de Janeiro, Ano 1, nº6, jan-fev. 1921, sem nº de página.

Sua personagem está mais associada a um Eros vivificante. A mulher aqui aparece sobretudo ligada às forças germinativas da Natureza, de onde se desprendem intensas afirmações de uma mensagem amorosa. Ela é tocada pelo amor como tudo na paisagem está tomado por um movimento apaixonado contagiante e de infinito alcance. Em mostra da plenitude vigorosa de Eros, as coisas todas se envolvem de uma energia algo voluptuosa para a continuidade harmoniosa da vida. Entrando em sintonia com esse quadro de ampla emanção de sensações voluptuosas, pode-se falar nas dimensões de um amor cósmico: um “amor que anima o universo inteiro” (Estos de primavera, *Mulher nua*). Esse envolvimento amoroso se revela francamente sensual: ouvimos nos rumores da Natureza as palpitações do desejo, os gemidos dos prazeres.

A mulher se reconhece nesse ambiente germinativo transpirando sensualidade. Por isso encontra uma inatacável cumplicidade para as suas sensações e sentimentos, amenizando o que poderia repercutir em ainda maior censura e reprovação por parte de uma crítica preconceituosa.

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

Amo!

E anda minha emoção de ramo em ramo,
(Estos de primavera, *Mulher nua*)

A projeção no cenário natural implica em aceitar sua lição vivificante e reaproximar o erotismo de sua função construtiva. Contagiada pela alegria germinativa, Gilka introduz o amor numa atmosfera de exaltação à vida que lembra a sensação de harmonia e completude. Em Eros há a esperança de se reencontrar na unidade cósmica.

Essa é uma especial maneira de Gilka dar curso à sua odisséia apaixonada, na tentativa de driblar os percalços de um amor insatisfeito. O sonho de uma aproximação acolhedora jamais se concretiza e permanece na forma latente da aspiração e da esperança. Isto porque, o desejo se mantém como uma insuperável carência – em essência, desejamos o que não temos – e traz a consciência de uma falta, ausência e incompletude, anunciando um vazio que se quer preencher. Apresentando-se na forma de um sentimento inquieto, lança os apaixonados na busca por uma comunhão difícil de se consumir.

Bataille fala num fundo sentimento de descontinuidade derivado do mito de Phanes, o andrógino castigado com a separação dos corpos, sendo que o erotismo reacende a possibilidade de resgatar a continuidade pressentida no enlace carnal. Mas, o impulso furioso para alcançar a continuidade percebida no amado, se levado

ao extremo, pode entrar nos domínios da morte, visto que um precisaria se anular no outro.⁵

Como não pode saciar de todo o seu desejo e incompletude, a poeta busca acalento num amor cósmico, percebido nas vibrações da Natureza que parecem conduzir a um espasmo universal.

Identificar o feminino com a voluptuosidade vegetal é possivelmente uma forma de trazer para o discurso as demonstrações de seu caráter sensual, já que em tudo percebe a efusão de um envolvente sensualismo e amor.

Voltando à sua essência dançante, Salomé faz, com os movimentos de seu corpo, a exaltação da Natureza sempre animada pelas atitudes acariciadoras, apaixonadas, fertilizantes. Em Gilka, os gestos femininos expressam as convulsões da paisagem, de modo que a dança pode ser a metáfora da poesia do amor.

A escrita transita na página como o corpo no espaço. E bailando aparece o corpo no verso, ou seja, essa obra se escreve com o corpo.

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

Então, imaginamos que cada página virada faz cair um véu. Ensaçando uma espécie de *strip-tease* literário, Gilka vai compondo sua representação da personagem feminina, dando-lhe a voz do discurso. O poema se torna palco de uma dança de sedução e revelação. Tanto os movimentos coreográficos, quanto o ritmo dos versos trazem a mulher palpitante, pronta para externalizar suas emoções. Em progressão crescente, a excitação erótica move uma profusão de palavras, situando o eu lírico como senhor do seu desejo.

Nisso a poesia de Gilka se aproxima das versões empenhadas em mostrar uma Salomé que, surpreendida pelo desejo, não contém suas vontades lubrificamente aclamadas. A impetuosidade de suas palavras se traduz de alguma maneira na coragem com que a autora aborda seus temas prediletos. Em verdade, seu discurso muito se beneficia da sensualidade de Salomé e da sua posição ativa em matéria de amor. Também ela anuncia uma voz que comunica a sua vontade, o seu querer.

Mas, certos lances vão tecendo as marcas de um traçado próprio, tanto mais solto de uma estética em que somente as corruptoras luxuriosas impunham o seu desejo às custas do sofrimento dos apaixonados. Neste aspecto, a poesia passa a ter um cunho libertário, pois concede vez à expressão feminina da sexualidade. O mais interessante é ver sobressair o tom característico de uma voz sensual amorosa de onde percebemos fluir uma especial dicção feminina.

a esta lua macia,
eu tudo

⁵ BATAILLE, George. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

te daria
e mais
e muito mais!...

(*Meu glorioso pecado*)

Temos uma mulher que está em processo de reconhecimento de sua identidade sensual, buscando tornar-se atuante no amor e na palavra. Seu discurso é todo mobilizado para anunciar as particularidades de uma sensibilidade feminina que manifesta o seu querer e diz sobre as formas de prazer atraentes ao seu gosto.

Gilka segue compondo a sua representação da personagem, segundo as peculiaridades de sua posição no discurso, de seu olhar. Por isso, já não se pode esperar uma estreita aproximação com as figurações decadentistas que se encontram sob o comando de um outro ponto de vista, o masculino. Observa-se uma reformulação das convenções e códigos literários instituídos que devem se ajustar a uma nova construção de personagem, mediante a escolha de outras formas de expressão. Embalada por uma dança poética, sua linguagem fluida e flexível traz novas configurações ao ser feminino e ao discurso erótico.

BIBLIOGRAFIA DE APOIO TEÓRICO-CRÍTICO

- ALEXANDRIAN. (1993). *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. "Gilka, a antecessora", *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 dez. 1980, Caderno B, p.7.
- BATAILLE, George. (1987). *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM.
- BRANCO, Lúcia Castelo. (1987). *O que é escrita feminina*. Coleção Primeiros Passos, São Paulo: Brasiliense.
- CAMPOS, Augusto de. (1987). "De Herodias à jovem Parca: Uma arte de recusas" In: *Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CANSINOS-ASSENS, R. (1919). *Salomé en la literatura*. Madrid: Editorial América.
- DIGIORGI, Flávio. (1999). "Os caminhos do desejo" In: NOVAES, Adauto (org.) *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille. (1996). *A mulher que eles chamavam fatal*. Rio de Janeiro: Rocco.
- _____. (1997). (org.) *Salomé*. Lisboa: Pergaminho.
- FARIA, Gentil de. (1988). *A presença de Oscar Wilde na "Belle Époque" literária brasileira*. São Paulo: Editora Pannartz.
- GOMES, Álvaro Cardoso. (1989). "Salomé, starlet simbolista (Eugênio de Castro)" In: *O poético: magia e iluminação*. São Paulo: Perspectiva.

- JOZEF, Bella. (1986). "Desejo e erotismo" In: *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- KEHL, Maria Rita. (1997). "Masculino/feminino: o olhar da sedução" In: NOVAES, Adauto (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LITVAK, Lily. (1979). *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Boch Editor.
- _____. (1980). "El retorno a la naturaleza" In: *Transformación industrial y literatura en España (1985-1905)*. Madrid: Taurus.
- MUCCI, Latuf Isaías. (1994). *Ruína e simulacro decadentista: uma leitura de Il piacere, de D'Annunzio*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- PAZ, Octavio. (1971). "El más allá erótico" In: *Signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza.
- _____. (1995). *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano.
- PENNAFORT, Onestaldo de. (1975). *O festim, a dança e a degolação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- PICCHIA, Menotti del. (1921). "Salomé – Trecho de uma conferência", *Papel e tinta*. São Paulo e Rio de Janeiro, Ano I, nº 6, sem nº de página, jan-fev.
- PRAZ, Mario. (1996). *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da Unicamp.
- QUIGUER, Claude. (1979). *Femmes et machines de 1900 – Lecture d'une obsession modern style*. Paris: Klincksieck.
- ROUGEMONT, Denis de. (1988). *O amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. (1984). *O canibalismo amoroso – O desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. São Paulo: Brasiliense.
- SOARES, Angélica. (1999). *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: DIFEL.
- TOLEDO, Vânia. (1997). *Salomé*. São Paulo, Banco Real.