



REVISITANDO GILKA MACHADO: POESIA E CRÍTICA

REVISITING GILKA MACHADO: POETRY AND CRITICISM

Nádia Battella Gotlib¹

Resumo: Examino a obra poética de Gilka Machado a partir de uma conferência por ela proferida em 1914, espécie de programa de base simbolista de sua obra poética. Examino também a produção artística da filha de Gilka Machado, Eros Volússia, que desenvolve uma nova teoria da dança, mediante pesquisa de propostas bem brasileiras. Ressalto o papel da crítica, que, ao elogiar tais atividades, acaba por separar a 'mulher' e a 'artista', o que acontece também com parte da crítica referente à escritora Clarice Lispector.

Palavras-chave: Poesia e crítica; Feminismo; Gilka Machado; Eros Volússia; Clarice Lispector.

Abstract: I examine Gilka Machado's poetic work departing from a lecture she gave in 1914, a sort of program with a Symbolist basis of her poetic work. I also examine the artistic production of Gilka Machado's daughter, Eros Volússia, who develops a new dance theory, based on typical Brazilian research proposals. I point out the role of criticism which upon praising such activities, ends up separating the "woman" and the "artist", similar to what has also happened with a part of the criticism directed towards writer Clarice Lispector.

Keywords: Art criticism; Feminism; Gilka Machado; Eros Volússia; Clarice Lispector.

¹ Universidade de São Paulo. E-mail: nadia.gotlib@gmail.com

INTRODUÇÃO²

Creio ser oportuno tratar aqui, hoje, da poesia da Gilka Machado já que sua *Poesia completa* acaba de ganhar nesse ano de 2017 uma nova edição, pela Selo Demônio Negro, de São Paulo, edição organizada por Jamyle Rkin e com introdução de Maria Lúcia dal Farra.

A primeira edição das *Poesias completas* saiu em 1978, pela Livraria Editora Cátedra, do Rio de Janeiro, em convênio com o Instituto Nacional do Livro, de Brasília, e com prefácio de Fernando Py.

E a segunda edição foi publicada em 1991 por Léo Christiano Editorial Ltda e FUNARJ, no Rio de Janeiro, com apresentação da filha de Gilka Machado, Eros Volússia Machado.

Minha intenção é, pois, hoje, voltar uma vez mais para a obra dessa escritora para discutir alguns pontos que julgo mais significativos. Afirmo 'voltar' como poderia afirmar 'revisitar', pois vou tomar como ponto de partida para minhas considerações, alguns itens que desenvolvi em duas ocasiões anteriores:

1. um artigo que publiquei na revista *Polímica* (n. 4), de São Paulo, em 1982 intitulado *Com dona Gilka, Eros pede a palavra*, e recentemente lançado online na revista *Labrys* em número organizado por Norma Telles e aí publicado com ligeira alteração do título: *Com Gilka Machado, Eros pede a palavra*. Esse artigo foi publicado, pois, há 35 anos.
2. uma conferência que fiz por ocasião do V Seminário Mulher e Literatura em Natal, a convite de Constância Lima Duarte e publicado nos *Anais* do referido seminário realizado em 1993, ano em que se prestou homenagem a Gilka Machado pelos 100 anos de seu nascimento. Essa conferência foi publicada, pois, há 24 anos.

Parto de uma constatação básica, já desenvolvida nos dois textos acima mencionados: a importância de Gilka Machado na história do processo de conquista da emancipação da mulher brasileira, tanto no campo pessoal de liberação de direitos a registros esteticamente construídos, de experimentações físicas, mentais, espirituais, quanto de propostas sociais contra o machismo e o

² Mantenho aqui o tom oral assumido por ocasião da apresentação desse texto sob a forma de comunicação.

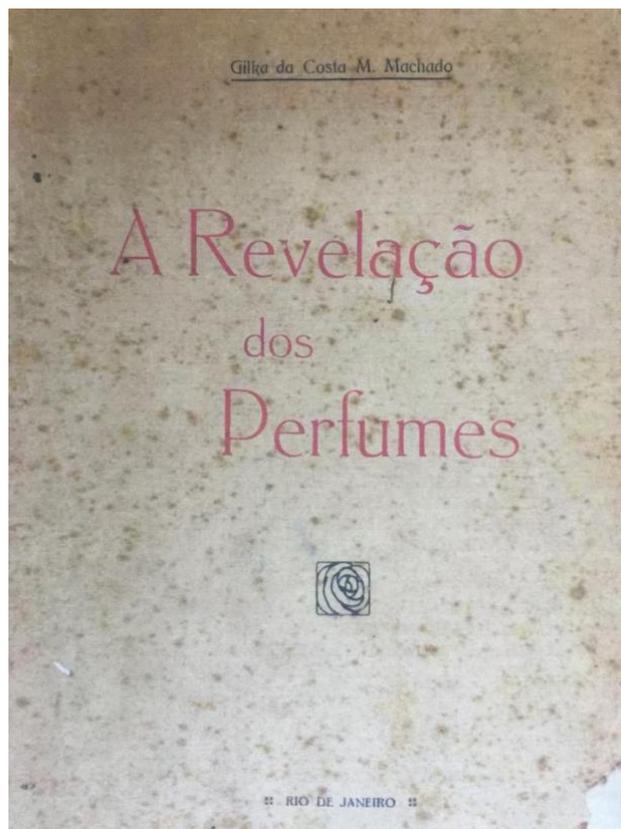
patriarcalismo, a que se acrescentam propostas políticas também no campo do profissionalismo literário.

E desenvolvo minhas considerações de hoje remontando – e isso o faço pela primeira vez – a um texto de fundamental importância, creio eu, para a melhor compreensão da produção poética de Gilka Machado: uma conferência que a escritora proferiu em 1914. E remonto também a atividades da filha de Gilka Machado, que fundamentam uma postura comum, de ambas, diante da vida e da arte.

1 A CONFERENCISTA: A REVELAÇÃO DOS PERFUMES

Gilka Machado teve o seu primeiro livro, *Christaes Partidos*, publicado em 1915, quando tinha então seus 22 anos, já que havia nascido em 12 de março de 1893. Nessa segunda década de século, a literatura se encontra marcada por um *mix* de tendências literárias: resquícios da veia romântica (afetos e sentimentos expostos), cultivo do rigor formal de índole parnasiana (cuidado nos arranjos de rimas e versos em certas formas como a do soneto), enlevos e sofisticações sensoriais de cunho simbolista (sobretudo no conjunto plástico tanto visual, de cores, linhas e planos, quanto sonoro, de configurações e sequências de sons), além de anúncios ou prenúncios do futuro modernismo (na prática do verso livre, por exemplo).

Parte dessas tendências estão patentes num primeiro texto seu, uma conferência proferida no dia 14 de outubro de 1914, intitulada *A revelação dos perfumes*, realizada na Associação dos Empregados do Comércio do Rio de Janeiro, conferência que seria publicada dois anos depois, portanto, em 1916, na mesma cidade, pela Typografia Revista dos Tribunais.



Capa e ilustração da edição de 1916 de *A revelação dos perfumes*, de Gilka Machado.

Considero essa conferência – segundo me consta, o único texto em prosa de Gilka Machado – uma espécie de **cartão de visita** da sua obra, porque ali, em prosa poética, a poeta traduz a importância dos perfumes de uma perspectiva variada, que de certa forma constitui o **suporte temático e estrutural** da sua produção poética.

Esse texto pode ser lido também como um **tratado sensacionista**, em que a autora propõe uma história do perfume através das civilizações, expõe os tipos de perfumes espalhados na natureza, os seus efeitos nos corpos e mentes, efeitos tanto maléficos quanto benéficos. Discorre sobre as cores dos perfumes, num exercício de reconhecimento sinestésico entre cores, sons e odores. Recorre a casos científicos mediante relatos de médicos, reforçando, pois, um lado científico da questão. E ilustra sua exposição com poemas célebres – é o caso de textos de Baudelaire e de poemas de autores nativos, de Alberto de Oliveira, por exemplo, além de seus próprios poemas (ainda inéditos em livro, por ocasião da conferência), e poemas do seu marido, também poeta e jornalista, Rodolfo Machado. Todos os textos, naturalmente, discorrem sobre perfumes.

Exemplo 1: os romanos banhavam pombos em essências e depois soltavam os pombos nos salões para perfumar os ambientes onde se realizavam os banquetes.

Exemplo 2: Hammond relata caso de moça histérica que exalava durante as crises “cheiro delicioso de lírio”.

Exemplo 3: *Journal des Savants*, de 1864, conta que um monge da Hungria discernia, pelo cheiro, as mulheres castas.

Torna-se evidente, pelo menos nesses dois últimos exemplos, a potencialidade da prática de distinção de perfumes para diagnosticar doenças e, quem sabe, com base em preceitos morais, penalizar os portadores.

Mas não é assim que a escritora encara essa questão. Quando destaca efeitos do perfume, que podem atestar estados patológicos, sentimentos, pesares, excitações psíquicas, loucura, envereda por comentários de bom humor, como nessa passagem, enfatizando aí a sua comunicação com o público ali postado em situação de escuta: “Jovens amantes, buscai sempre alertar as vossas esperanças, para não perturbardes as narinas alheias com o cheiro dos vossos infortúnios!” (MACHADO, 1916, p. 13)

Convém considerar, no entanto, que para Gilka Machado o perfume é, sobretudo, uma linguagem. E uma linguagem “que se acha, vaporosamente, gravada na esfinge da Natureza.” (MACHADO, 1916, p. 7) Esse talvez seja o

recurso mais significativo, do ponto de vista da criatividade, nesse texto de prosa poética da escritora.

E que surge no início dos tempos: “O perfume nasceu, por certo, de um suspiro da Terra, foi a sua primeira demonstração de vida ao vir à luz, a sua primeira exalação ao despertar do sono do Nada.” (MACHADO, 1916, p. 8)

A escritora reconhece até uma “antítese” aromal. E não é só, segundo a conferencista, “o idioma dos vegetais”, dos animais, que traz interesse, mas também o dos minerais, embora, bem mais raro, nesse último caso: exemplifica com uma pedra da Arábia, com aroma semelhante à mirra...

Enquanto linguagem, e de teor simbolista, a autora atribui aos perfumes a possibilidade de configurações sinestésicas: há ali mistura de cores e sons. Afirma a escritora: “Assim como o som tem cor e a cor tem som, há cor e som no perfume.” E como são vários os perfumes, e diferentes, há “uma orquestra, cujos instrumentos são plantas, cujas músicas são vapores; se quereis escutá-la, penetrai o teatro da Natureza, aprestai os ouvidos da alma e deliciar-vos-eis com as magníficas óperas do perfume.” (MACHADO, 1916, p. 20)

E complementa:

Não é, pois, para os materialistas que eu falo, mas sim para os sonhadores, para os cérebros que têm o iluminismo da Poesia, para as criaturas dotadas de duplos sentidos, a fim de penetrarem os mistérios das coisas, e de asas nas almas para transporem as longinquidades da altura. (MACHADO, 1916, p. 21)

Se o seu discurso recorre a relatos científicos da medicina, sem atentar para as armadilhas de dominação do mundo feminino, aí subjacentes, beira as margens da crônica quando constrói cenas urbanas, descrevendo “as impressões momentâneas do aroma” com ritmo, som, movimento, como se perfumes fossem personagens em ação.

Quente e activo, eil-o que vem, gingando como um garoto esperto, como um abstracto pagem, anunciar alguém que se aproxima, num passo cadenciado e frouxo, movendo, languidamente, as fartas ancas... É uma mestiça: passa, desaparece, mas seu perfume fica, ainda por muito tempo, como que dansando os últimos passos languês e sensuaes de um tango...

Foi-se. Já ao nosso olfacto vem bater a onda vaporosa de um aroma novo, manso e macio, que numa carícia endermica nos percorre todo o corpo.

De onde elle vem ? Quem o exhalou ? — Mysterio! E a alma nos fica, demoradamente, fluctuando nas ondas vaporosas do perfume...

Mas, dentre o vae-vem do povo que se baralha, ha alguma cousa escandalosa que attrae os olhares dos "snobs", envidraçados pelos monoculos; todas as mulheres se voltam assustadas... ha um reboliço estranho... Uma creatura, exquisita e loura, num passo tremulo, nervoso, qual uma arvore animada, passa, rapidamente, ensandalando o espaço... E, áspero e pertinaz, o seu perfume nos sacode os nervos,

arrepiam-nos a epiderme e perdura numa agressão insólita ao nosso olfacto.
Passou: já não é mais que um écho, que um vestígio, um lenço vaporoso accenando de longe...Como os outros passou.” (MACHADO, 1916, p. 22)

E resume tais ações: “Há perfumes que riem, perfumes que choram, perfumes que gemem, perfumes que berram!” (MACHADO, 1916, p. 27)

E há perfumes que delatam. Cita o soneto de Olavo Bilac, em que, depois de um encontro amoroso, o que pensariam as pessoas, vendo-o “exausto, pálido, cansado / e todo pelo aroma de teu beijo / Escandalosamente perfumado?” (MACHADO, 1916, p. 25)

Há perfumes que tipificam situações: é o caso das flores em cerimônias fúnebres.

E o caso da ilusão olfativa, causando um efeito de ressuscitar lembranças passadas, tal como a *madeleine* proustiana. Afirma a conferencista: “O perfume é um vaporoso pincel que às vezes vem traçar na tela da nossa memória os fatos apagados pela esponja do tempo.” (MACHADO, 1916, p. 30)

Por vezes, as relações entre aromas e sons ganha força. É o caso do “baile dos perfumes”.

Talvez fiquéis admirados, si alguém, tomando-vos o braço, convidar-vos para ir ao baile dos perfumes; porém, si fordes observadores e esthetas (certa estou de que o sois), haveis de ter, como eu, passado muitas noutes ao relento, no paradisíaco enlevo dessa festa nocturna.

E, ás finas vibrações dos violinos do Vento, ao céu que assoma todo illuminado no fádico splendor de um luar de Primavera, tereis assistido aos movimentos vários dessa multidão vaporosa, que se encontra, que se mistura pelo espaço, em rodopios rápidos, em meneios tristes e sinuosos, em saltos leves e ligeiros, em passos lentos e arrastados; estes indecorosos, cheios de impudicicia, aquelles impertinentes e nervosos; alguns alegres e barulhentos como creanças, outros sizudos e lacônicos como anciãos.

E, num vae-vem continuo, ora os perfumes desaparecem, mergulham no ar em languidos requebros para, logo após, se estorcerem, se desenrolarem, espiralando... subindo...

Ha momentos em que elles se destacam, lado a lado, nuns "balancées" macios, vagarosos, e, depois, se confundem no "tour" ruidoso de uma quadrilha phantastica... (MACHADO, 1916, p. 23)

E para bem traçar esse percurso pela via dos perfumes, a escritura registra experimentações diante da natureza em vários períodos, como se a ação narrativa não só se preocupasse com seus personagens variados, de variados odores e olores – mas também com suas configurações em diferentes momentos: à noite, no amanhecer, no entardecer. Assim sendo, como exemplo,

cito os perfumes da Noite, quando a Lua torna-se “figura exótica da treva”; o luar, “qual um frouxel largo e longo, se desprende do céu e tomba pelo solo”; e os manacás choram.

E eu termino essas minhas considerações, com as palavras com que Gilka terminou a sua conferência, num tom retórico, evocando os poderes do perfume:

O' tu que na tua exalação de brisa fazes tão bem vibrar as cinco cordas dos meus sentidos ! Eu te palpo, eu te vejo, e aspiro, e gosto, e escuto !...
Dá-me a delicia do teu mal, propina-me, com teu veneno, as allucinações phantasticas do Sonho! (MACHADO, 1916, p. 38)

2 A POETISA: DOS PERFUMES À CONSCIÊNCIA DE CLASSE

A poesia de Gilka Machado pode ser lida – entre tantas outras hipóteses – como os modos de configuração das tais “alucinações fantásticas do Sonho” anunciadas na sua conferência.

Tem como ingredientes, o repertório já previsto, mediante as incursões suas no mundo dos perfumes, patente nos títulos: Perfume, Sândalo, Incenso, Odor dos manacás, Rosas, Violeta, Sempre-viva.

E também um cuidado formal de índole parnasiana, à moda do Olavo Bilac de *A um poeta*, patente logo no primeiro poema do seu primeiro livro, *Cristais Partidos*, poema sem título, de que cito apenas a primeira quadra:

“No tórculo da forma o alvo cristal do Sonho,
Musa, vamos polir, em faina singular:
os versos que compões, os versos que componho,
virão estrofes de ouro após emoldurar.”

Nas estrofes seguintes desse mesmo poema, evoca a “perfeição”, nesta “artística empresa”. E o cristal torna-se espelho tanto do mal quanto do “infinito esplendor da beleza infinita”, até que quando a rima soar, “sentirás/percutir no teu ser, que pela Arte palpita,/O sonoro rumor do choque dos cristais.” (MACHADO, 1978, p.5)

Se existe apelo plástico visual e sonoro, se existe a Arte como tema central, o importante é como esse tema (metáfora do Sonho como cristais) ‘repercute’ sensorialmente na pessoa à qual o eu lírico se dirige (o choque entre cristais ou sonhos).

Mas a poesia ganha configurações mais concretas no registro das sensações, quando se atém a manifestações físicas de caráter sensorial, mas também sensual, sexual, erótico, com uma terminologia até então inusitada no repertório de produção feminina.

Vou me ater a apenas dois poemas. Um deles, da série *Noturnos*, de número VIII, foi publicado pela primeira vez em *Cristais Partidos*.

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 unido, 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. (MACHADO, 1978, p. 43)

E um outro, intitulado *Sensual*, também se insere no primeiro livro de poemas, *Cristais Partidos*:

Quando, longe de ti, solitária, medito
neste afeto pagão que envergonhada oculto,
vem-me às narinas, logo, o perfume esquisito
que o teu corpo desprende e há no teu próprio vulto.

A febril confissão deste afeto infinito
há muito que, medrosa, em meus lábios sepulto,
pois teu lascivo olhar em mim pregado, fito,
à minha castidade é como que um insulto.

Se acaso te achas longe, a colossal barreira
dos protestos que, outrora, eu fizera a mim mesma
de orgulhosa virtude, erige-se altaneira.

Mas, se estás ao meu lado, a barreira desaba,
e sinto da volúpia a escosa e fria lesma
minha carne poluir com repugnante baba... (MACHADO, 1978, p. 21)

De um lado, o desejo. De outro, a repressão. Talvez por isso a imagem da ‘imensidão’ seja reiterada ao longo da sua obra, na medida em que traduz a tão ambicionada liberdade. É o que registra, entre outros, o poema *Ânsia de Azul*, dedicado à escritora Francisca Júlia da Silva, poema de que cito um trecho.

(...) E que gozo sentir-me em plena liberdade,
longe do jugo atroz dos homens e da ronda
da velha Sociedade
– a messalina hedionda
que, da vida no eterno carnaval,
se exhibe fantasiada de vestal!
(...)
De que vale viver
trazendo, assim, emparedado o ser?
pensar e, de contínuo, agrilhoar as ideias,
dos preceitos sociais nas tropes ferropias;
ter ímpetos de voar,
porém permanecer no ergástulo do lar
sem a liberdade que o organismo requer;
ficar na inércia atroz que o ideal tolhe e quebranta...
.....
Ai! Antes pedra ser, inseto, verme ou planta,
do que existir trazendo a forma de mulher. (MACHADO, 1978, p. 8-9)

E o penúltimo poema dos *Cristais partidos*, tornou-se emblemático ao se referir, explicitamente, à condição do “Ser mulher...”:

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! (MACHADO, 1978, p. 56)

São esses os dois pontos que constituem motivos para uma repercussão tanto positiva – quando se elogia a qualidade estética da sua poesia, quanto negativa – quando se denuncia a postura moral da mulher escritora ao se insurgir contra a então condição de submissão da mulher. De fato, ao enveredar por territórios sensoriais do corpo, a mulher quebra o tabu do ser divinizado (mulher pura) ou profanado (mulher prostituída), visão assim tipificada por uma sociedade patriarcal e machista. Gilka Machado enfrenta a aventura proibida, permitindo-se registrar experimentações eróticas, território até então dominado apenas pelos homens.

Pesquisa referente à fortuna crítica da obra de Gilka Machado já tive ocasião de desenvolver em artigo anterior, aqui mencionado. Mas não posso deixar de revisitar aqui – pelo menos duas das críticas positivas que a sua obra recebeu. E que me parecem atuais. Segundo Humberto de Campos, Gilka Machado seria a “poetisa de imaginação ardente, transpirando paixão carnal nos seus nervos”, mas seria também – e retoma opinião de Henrique Pongetti – “a mais virtuosa das mulheres e a mais abnegada das mães.” (CAMPOS, 1945, p. 401)

Também Agrippino Grieco defende a artista Gilka Machado.

Grande artista, a sra. Gilka, com a sua deliciosa voz de contralto! [...] Nunca teve o medo do amor e das palavras que exprimem o amor, nunca os preconceitos a amordaçaram, nunca temeu o puritanismo dos “quakers” da estética. 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... Em vez de mortificações ascéticas, o prazer de atirar-se ao prazer, a todos os prazeres. (GRIECO, 1947, p. 93.)

Mas quanto à inversão dos papéis, ela dizendo o que se esperaria que o homem dissesse, o crítico afirma:

Isso é apenas nos domínios da arte e, em sua vida modesta e ativa, 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 gravatas e monóculo, fumando pelos botequins, quase indo ao extremo de andar travestidas pelas ruas, como fazia em Paris a quinquagenária Jane Dieulafoy. (GRIECO, 1947, p. 93)

Tais posicionamentos críticos contrastam com o depoimento que Gilka Machado concedeu a mim e a Ilma Ribeiro, em novembro de 1979, no seu

apartamento no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro. (Ela faleceria no ano seguinte, em 11 de dezembro de 1980.)

“Eu estou nos meus versos. Não existe nada que não esteja nos meus versos. Toda a 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.”

“As minhas colegas todas escreveram com o cérebro. Eu escrevi com o corpo e a alma. Se você pegar o livro delas, você não sabe nada da vida delas. A minha vida está nos meus versos.”

“Ninguém dizia o que sentia. A própria Cecília Meirelles não dizia o que sentia. A mulher não tinha coragem nenhuma. Não tinha coragem.”

“As mulheres reagem desse jeito [negativamente] porque pensavam que eu ia comer todos os homens. E os homens tinham curiosidade de saber como eu era na intimidade.”

E haveria mais a comentar sobre a atividade de Gilka: a sua consciência de classe, quando afirma, nesse mesmo depoimento, que as mulheres precisavam se unir, o que ela tentou, mas não conseguiu.

Havia, pois, em Gilka, não só a consciência da atividade literária, os seus riscos, num momento adverso, como a consciência profissional da atividade literária, sugerindo fundação de associações da classe que lhes dessem respaldo para o desempenho dessa atividade.

Além do preconceito evidente na suposta ‘defesa’ de Gilka Machado, para isso tendo de dividir a escritora em duas – a artista e a pessoa – essa escritora teve de enfrentar ainda mais um preconceito: o da classe social, já que vivia na pobreza, fornecendo pensão a escritores amigos seus, como Tasso da Silveira e Andrade Muricy, para poder criar os filhos após a morte do marido, falecido em 1923; e o da cor, considerada que foi por alguns como “crioula”, o que nos parece inadequado e que nos chega como sinal de vigoroso racismo.

Confesso que quando a visitei não notei sinais de negritude. E se faço essa observação, é porque num momento em que essa questão da afro-descendência vem à baila, trazendo para debate questões de tanta importância no sentido de identificar e denunciar pontos de preconceito que prejudicam a desejada condição de igualdades, julgo conveniente alertar para afirmações nem sempre pautadas em verificações comprobatórias, que podem recair em exageros, ainda que bem intencionados. No meu entender, essa questão da ascendência da escritora merece estudos mais precisos, para que se possa identificar com rigor intenções que não passam de manifestações racistas.

3 GILKA E EROS: COMO SEPARAR A VIDA DA ARTE? E PARA QUÊ?

No caso de Gilka Machado, torna-se difícil e até um equívoco, separar sua atividade de poesia erótica de uma vida sua, pessoal, que inclui uma linguagem alimentada por um intenso desejo erótico, que se manifesta corajosamente em linguagem arrojada para sua época.

Mesmo porque na vida pessoal essa pulsão de liberdade manifesta-se até no nome que escolheu dar para sua filha: Eros Volússia, não por acaso também artista, que também causou furor no público por causa de uma dança considerada por muitos como imoral, dada a sua voluptuosidade.³



Eros Volússia em espetáculo de dança de 1941.

Mais que uma relação pessoal de parentesco próximo, as duas artistas se unem num propósito comum: a prática de uma arte ousada, mediante uso de ritmo, sons, movimento, sensações, desejos. É o que nos mostra o estudo comparado entre poesia da mãe e dança da filha elaborado por Soraia Maria Silva, intitulado *Poemadançando: Gilka Machado e Eros Volússia*, publicado pela editora da Universidade de Brasília em 2007.

³ Eros Volússia nasceu em 1º de junho de 1914 e faleceu em 1º de janeiro de 2004.

A pesquisadora e dançarina Soraia ressalta a recriação de ritmos brasileiros feita por Eros Volúcia, como o frevo, o samba, a congada, misturados à tradição da dança clássica e expressionista. Curiosamente, Eros dançava samba com sapatilha de ponta...esclarece a pesquisadora.

E foram vários os antecedentes familiares que podem ter influenciado a arte da dançarina Eros. Soraia relembra alguns:

o repentista baiano Francisco Moniz Barreto (1804-1868), o violinista Francisco Moniz Barreto Filho (1836-1900), a radioatriz Tereza Costa, o poeta Rosendo Moniz (1845-1897), o violinista português Pereira da Costa (1850-1890), seu avô materno. (SILVA, p. 44)

E acrescenta:

Suas primeiras composições coreográficas foram *Sertaneja* e *Iracema*, apresentadas no Teatro João Caetano no Rio de Janeiro em 11 de abril de 1931. No mesmo ano, em 6 de agosto, reconstituiu danças do Brasil colonial, ilustrando a palestra de Luís Edmundo na Escola de Belas-Artes do Rio. (SILVA, p. 45)

E foram vários os espetáculos exibidos por Eros Volúcia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1937. Até que em 1940 exibiu o balé bem brasileiro, composto de elementos nacionais, com a peça *Minas de prata*, na temporada oficial de operetas e com essa peça conquistou o primeiro prêmio, medalha de ouro, concedido pela Associação de Críticos Teatrais para a melhor realização coreográfica do ano.

Mas não só de espetáculos de dança se alimentou a sua atividade, marcada também por uma reflexão em torno dessa prática. Segundo ainda a pesquisadora Soraia Maria Silva, “nesses textos teóricos, a bailarina descreve sua proposta estética, compondo uma teoria, fundamentada na prática, sobre as danças populares brasileiras e sobre a arte do movimento.”(SILVA, p. 44) A reflexão se desenvolveu sob a forma de conferências, como a que proferiu no Teatro Ginástico do Rio de Janeiro, sobre *A criação do Bailado Brasileiro*, em 20 de julho de 1939, que seria seguida por outras, no exterior.

No Brasil, participou ainda de filmes produzidos pela Cinédia: *O samba da vida* (1937), *Caminho do céu* (1942), *Romance proibido* (1944). E participou do filme *Rio Rita*, produzido pela Metro-Goldwyn-Mayer, dançando *Tico-Tico no fubá*, em 1942. E participou da temporada oficial do Teatro do Rio de Janeiro em 1943.

O sucesso de sua arte foi bem divulgado ao ganhar até uma capa da revista *Life*, em 1941.

E a divulgação ganhou pulso com conferência sobre a dança proferida nos *Archives Internationales de la Danse de Paris*, em 1948, de importância ressaltada pela pesquisadora por ser “evento único na história da dança brasileira, pois até hoje nenhuma outra conferência foi realizada por dançarinos brasileiros nesse ‘templo intelectual’ da dança mundial.” (p. 43) E em 1949 publica um artigo, *Aspects of Brazilian Ethnic Dance*, na revista americana *Dance Magazine*.

Nesse mesmo ano participou de revistas musicais, entre elas *A borracha é nossa*, de Max Nunes e Silvino Neto, e *Posso de girafa*, de Luiz Iglezias, integrando também o elenco de *shows* em cassinos, como *Ostrêsébrios*, no cassino da Urca, ao lado de Grande Otelo, Luís Otávio e de Alvarenga e Ranchinho.

Foi aclamada por vários críticos no Brasil e em outros países, como Mário de Andrade, Vila-Lobos, Nelson Rodrigues, Raquel de Queiroz, Alfonso Reyes, José Vicente Payá e Pierre Tugal, diretor do Musée de la Danse e conservador dos Archives Internationales de la Danse de Paris.

O repertório conta com muitos outros espetáculos, criações coreográficas de balés bem brasileiros ou de temática expressionista, como *Sinfonia das mãos* (O. Otaviano), *Última folha de outono* (J. Otaviano), *Batuque* (Nepomuceno), *Maracatu* (Capiba), *Cateretê*, (Francisco Mignone), *Oia o congo* (Benedito Lacerda), *Dança Indígena* (Carlos Gomes), *Tico-tico no fubá* (Zequinha de Abreu), *Frevo* (Severino Araújo), *Cascavelando* (Sebastião Barroso). E chegou a ser a principal figura da companhia Ferreira da Silva, atuando no Teatro Carlos Gomes, em 1951, com a revista *Balança, mas não cai*.

Foi também professora de balé no Serviço Nacional do Teatro (SNT), no Rio de Janeiro.

Era de se esperar que a poesia de Gilka Machado integrasse essa programação. De fato, inspirada na poesia da mãe, dançou *Ânsia de azul*, *Noturno*, *Agonia da saudade*, *Movimento*, *Última folha de outono*, *Oração*, *Cascavelando*.

Em 1956, o balé Eros Volúcia ou Cia. Eros Volúcia dançou em cidades como Salvador e Belo Horizonte, no Teatro Francisco Nunes. Fez excursões também por São Paulo, Belém, Salvador. Em Brasília, Eros Volúcia apresentou-se em 10 de outubro de 1958, no Brasília Palace Hotel, tendo sido o primeiro espetáculo de dança realizado nessa cidade (DUARTE, 1983, p. 56).

Em 1983 publica um livro autobiográfico, *Eu e a dança*.

E recebe homenagem na Universidade de Brasília em 26 de fevereiro de 2006.

Cascavelando. Serpejando. Movimentos, ritmos, sons, tanto na poesia de Gilka Machado, quanto na dança de Eros Volússia.

Interessante a observação da pesquisadora Soraia Maria Silva ao afirmar que a dançarina ganhou a admiração dos homens e o repúdio de mulheres, tendo em vista a liberdade com que conduziu sua vida profissional e artística. E eu completo: repetiu-se com a filha a experiência da mãe, cuja poesia gerou uma crítica que a defendia justamente separando – ou fatiando – de um lado, a vida pessoal e, de outro, a vida artística.

4 DE GILKA MACHADO A CLARICE LISPECTOR: ARTE E CRÍTICAS

A cisão entre mulher e artista parece persistir através dos anos. Tomo como exemplo trechos de cartas trocadas entre Clarice Lispector e o seu namorado emitidas no início dos anos 1940, que repercutem em carta que a então jovem Clarice escreve para sua irmã Tania, quando Clarice passava férias na fazenda Vila Rica, em Avelar, perto do Rio de Janeiro.

Depois de reclamar de ter recebido apenas duas cartas da irmã, Clarice Lispector dá notícias mais específicas sobre seu estado de espírito. E afirma:

“Não escrevi uma linha, o que me perturba o repouso. Eu vivo à espera de inspiração com uma avidez que não dá descanso. Cheguei mesmo à conclusão de que escrever é a coisa que mais desejo no mundo, mesmo mais que amor.”

Eis aí um testemunho de que, mal completara 21 anos, a moça não só tinha perfeita consciência do seu desejo – o de escrever –, mas também considerava essa atividade como sendo mais importante do que o amor. Estava aí praticamente definido o seu futuro de escritora.

Curiosamente, logo em seguida passa a falar do namorado, de quem recebera “cartas formidáveis”, e da briga que com ele tivera, por carta, e porque “ele interpretou como literária uma carta que eu mandei.” E explica: “Você bem sabe que isso é a coisa que mais pode me ofender. Eu quero uma vida – vida e é por isso que desejo fazer um bloco separado da literatura. E além do mais, eu tinha escrito a carta com uma espontaneidade integral.” (LISPECTOR, 2007, p. 23)

Quanto a separar literatura e vida, eis uma questão com a qual Clarice há de se deparar ao longo da vida toda, sem conseguir resolver esse dilema. Ao escrever crônicas para o *Jornal do Brasil*, atividade que manteve de 1967 a 1973, volta reiteradamente a esse assunto, ciente da dificuldade de separar esses dois territórios. Segundo a própria cronista, não conseguia deixar de ser pessoal.

Já quanto ao fato de a carta ser ou não ser “literária”, há aí dois pontos de vista. Seria literária, do ponto de vista do namorado Maury Gurgel Valente. Admitindo-se essa hipótese, se Clarice escrevera a carta com “espontaneidade integral”, conforme afirma Clarice, pode-se concluir que Clarice escrevera espontaneamente um texto de qualidade, ou seja, escrevera como escritora... Uma briga entre namorados acaba confirmando, assim, o seu talento de escritora.

Se o leitor estiver curioso e quiser comprovar a ‘literariedade’ ou não das tais cartas da namorada e o diálogo entre os dois, basta percorrer a série de quatro cartas de correspondência ativa (de Clarice para Maury) e passiva (de Maury para Clarice), todas de janeiro de 1942, e publicadas no volume *Correspondências*.⁴

De fato, logo no início da primeira carta, a namorada descreve, com tons literários, sua chegada à estação e o seu percurso, de carroça, até a fazenda. Eis o trecho:

Tudo muito poético. Uma chuva enorme me esperando na estação, um carro descoberto pra me conduzir à Fazenda (...). E os solavancos. E a sensação de perigo (quase nenhum, felizmente) ao atravessar o riozinho. Por um triz – uma aventura! Faltou justamente o carro virar e a donzela cair desmaiada sobre a terra, os loiros cabelos misturados à lama. (LISPECTOR, 2002, p. 17)

O trecho revela, sim, pendor literários, na descrição da cena ‘poética’ e já à moda de Clarice: passa do relato do fato (o percurso da estação à fazenda), para o que não aconteceu mas poderia ter acontecido (a aventura e a ocorrência de um acidente, imprevistamente.) Essa passagem de um campo mais factual para o do imaginário haverá de marcar muitas das suas crônicas, como, por exemplo, a intitulada *Esclarecimentos. Explicação de uma vez por todas*, publicada no *Jornal do Brasil* e, posteriormente, em *A descoberta do mundo*. Depois de

⁴ Tais cartas encontram-se publicadas em: Clarice Lispector, *Correspondências*. Org. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 17-31.

apresentar alguns dados biográficos, Clarice passa a indagar: o que seria ela se não tivesse sido quem foi? Mistério, conclui a cronista.⁵

A suposição desse ‘pendor literário’ não existe só no ponto de vista do Maury, pois a própria namorada indaga, logo depois: “Estou sendo literária? Juro, faço o possível para mergulhar bem fundo dentro de mim e retirar belas coisas simples.”

Mais um registro do seu procedimento de escritora ao traduzir o método da ‘pesca’ da matéria a ser escrita, extraída nas profundezas da sua intimidade, e flagrada aí em momento descontraído de uma simples carta de namorada.

Que o namorado, de certa forma, retribui, ao contrário, quando afirma, num *post scriptum* em carta de resposta à que lhe enviara a namorada:

“Aviso aos leitores. Perigo de vida – esta carta está cheia de má literatura.”

O namorado sente a diferença de linguagens e de procedimentos.

Mais adiante, a matéria das cartas de Clarice é novamente questionada pelo namorado, que, diga-se, escreve bem e com ironia. De fato, ele afirma, em carta de 7 de janeiro de 1942:

“Menina, não bula comigo. Eu sou um bom rapaz, sem sombra de intelectualismo. Detesto me definir.” E mais: “Então você pensa que me apanha numa definição? As definições são asfixiantes e eu gosto de liberdade.” Mas nas duas cartas seguintes, depois de se sentir pequeno em relação às questões universais propostas pela namorada, pois, segundo o namorado, “aquela carta não foi para mim, foi um panfleto dirigido a toda a HUMANIDADE”, o namorado se recompõe: confessa os seus sentimentos pela namorada e louva o fato de a moça haver assimilado “boa literatura”.⁶

E o casamento com a escritora Clarice acontecerá no início do ano seguinte: janeiro de 1943.

Se, por um lado, a crítica a essa fusão entre ser mulher e artista se manifesta no âmbito das relações afetivas, também se manifesta no campo da crítica profissional. É o caso da leitura que Álvaro Lins faz do primeiro romance de Clarice Lispector, intitulado *Perto do coração selvagem*.

Apresenta o livro como uma original manifestação do romance lírico na linha de um Joyce e, sobretudo, de uma Virginia Woolf. Faz uma consideração

⁵ Clarice Lispector, Esclarecimentos. Explicação uma vez por todas. *Jornal do Brasil*, 14 novembro 1970; *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 498-499.

⁶ Maury Gurgel Valente, carta a Clarice Lispector. [Rio de Janeiro] 12 de janeiro de 1942. Em: Clarice Lispector, *Correspondências*. Org. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 29.

interessante referente a uma fusão ou confusão no romance entre memória e imaginação. Mas... exige da autora cumprimento de obrigações: separar o que é pessoal do que é criação literária, ou seja, o crítico não aceita que tais territórios se confundam. Mais uma vez, o princípio da necessária separação entre a mulher e a artista.

Um romance, em si mesmo, deve ser visto como obra independente, esquecidas no momento todas as circunstâncias. Ora, neste caso, acima do próprio romance, o que mais se destaca no livro é a personalidade da sua autora. Um romance bem feminino, como se vê. Mas este caráter feminino não dispensa a obrigação que há, em todo autor, de transfigurar a sua individualidade na obra independente e íntegra em si mesma. Parece-me que, neste sentido, a Sra. Clarisse Lispector não atingiu todo o objetivo da criação literária. O leitor menos experiente confundirá com a obra criada aquilo que é apenas o esplendor de uma micante personalidade. Personalidade estranha, solitária e inadaptada, com uma visão particular e inconfundível. (LINS, 1963, p. 189)

Essas considerações permitem suscitar, pois, reflexão não só sobre o erotismo na poesia brasileira, a posição de rebeldia, de coragem, no enfrentamento das posições sociais conservadoras adversas, mas uma reflexão sobre as relações complexas, de limites imprecisos, talvez até indefiníveis, entre a experiência pessoal e sua manifestação sob a forma da literatura. E de como tais instrumentos de 'cisão' podem ser usados aparentemente a favor, mas efetivamente contra as livres manifestações artísticas das mulheres escritoras.

Tais considerações nos levam a uma última indagação. Como e para que delimitar territórios de 'pessoalidade' e de 'literariedade'?

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. Eros Volússia. O Estado de S. Paulo, ano IX, nº 142, set. 1939.
- CAMPOS, Humberto de. *Crítica*. 2ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson, 1945.
- DUARTE, Maria de Souza. *A educação pela arte*. Brasília: Thesaurus, 1983.
- GOTLIB, Nádia Battella. Com dona Gilka, Eros pede a palavra. São Paulo, Revista de Crítica e Criação. n. 4, 1982, p. 23-47.
- GOTLIB, Nádia Battella. Com Gilka Machado, Eros pede a palavra. Labrys. Etudes Feministes./Estudos feministas. Org. Norma Telles. Jan. Junho/2016. Tema: "Cartografias e rupturas: mulheres na arte/Cartographies et ruptures: les femmes dans les arts." Disponível em: www.labrys.net.br/labrys29/arte/nadia.htm
- GRIECO, Agrippino. As poetisas do Segundo Parnasianismo. Em: *Evolução da poesia brasileira*. 3ª ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

-
- LINS, Álvaro. Romance lírico. *Os mortos de sobrecasaca. Ensaios e estudos. (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. [Republicação de artigo publicado em: *Correio da Manhã*, 11 de fevereiro de 1944.]
- LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Org. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. *Minhas queridas*. Org. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- MACHADO, Gilka da Costa M. *A revelação dos perfumes*. Rio de Janeiro: Typ. da Revista dos Tribunaes, 1916.
- MACHADO, Gilka. Depoimento concedido a Ilma Ribeiro e Nádia Battella Gotlib. Rio de Janeiro, 1979. [Anotações digitalizadas.]
- MACHADO, Gilka. *Poesias. (1915-1917)*. Rio de Janeiro: Jacyntho Ribeiro dos Santos, 1918. [Inclui *Crystaes Partidos e Estados de Alma*].
- MACHADO, Gilka. *Poesia completa*. 3ª ed. Org. Jamyle Rkin. Introdução: “Gilka, a mulher proibida”: Maria Lúcia dal Farra. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2017.
- MACHADO, Gilka. *Poesia completa*. Prefácio: Fernando Py. Rio de Janeiro: editora Cátedra; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1978.
- MACHADO, Gilka. *Poesias completas*. 2 ed. Apresentação: Eros Volússia Machado. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda/ FUNARJ, 1991.
- MEDEIROS e ALBUQUERQUE, *Páginas de crítica*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1920.
- SILVA, Soraia Maria. *Poemadançando: Gilka Machado e Eros Volússia*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, s. d. Disponível em:
http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/19148/1/LIVRO_PoemadacandoGilkaMachado.pdf
- SOUSA, Leal de. *A mulher na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1918.
- VOLÚSSIA, Eros. *Eu e a dança*. Revista Continente Editorial: Rio de Janeiro, 1983.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 13/05/2018.

Aprovado em sistema duplo cego em: 14/06/2018.