



# MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI  
ISSN 2316-1663

VOLUME 9, NÚMERO 3 | JUL-SET 2020

## ENTRE VERSO E PROSA: UM ESTUDO DO LIVRO *A REVELAÇÃO DOS PERFUMES* DE GILKA MACHADO



### BETWEEN VERSE AND PROSE: A STUDY OF THE BOOK *A REVELAÇÃO DOS PERFUMES* BY GILKA MACHADO

Suzane Morais da Veiga Silveira  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, BRASIL

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR  
RECEBIDO EM 12/05/2020 • APROVADO EM 16/06/2020

---

#### Abstract

The prose poem, having Baudelaire's *Petits poèmes en prose* as its matrix, had a great influence on the writing of Brazilian belle époque authors, for being a hybrid genre of experimental character. Thus, this article aims to present a study on the book *A Revelação dos Perfumes* (1916) by the writer Gilka Machado, investigating the resonances of the prose poem in the referred work. The methodology employed consists on the production of a critical prospect about the presence of prose poem in national context, followed by a detailed survey of the elements of prose and verse and their interface in the gilkan text, based on the critical contribution of leading researchers in the field, such as Suzanne Bernard (1959), Tzvetan Todorov (1987), Fernando Paixão (2012/2013), Dominique Combe (1989) and Margueritte Murphy (1992). As analysis result, we found out that

the volume in question presents an innovative proposal of connecting the poetic discourse to the dissertative form of the academic conference.

---

### Resumo

---

O poema em prosa, tendo como matriz os *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, teve grande influência em autores da belle époque carioca, por ser híbrido e de caráter experimental. Desse modo, este artigo tem por objetivo apresentar um estudo sobre o livro **A Revelação dos Perfumes** (1916) da escritora Gilka Machado, investigando as ressonâncias do gênero na referida obra. A metodologia empregada consiste na realização de um panorama crítico da presença do poema em prosa em contexto nacional, seguido de um levantamento detalhado dos elementos próprios da prosa e do verso e sua interface no texto gilciano, a partir da contribuição teórica de pesquisadores de relevo na área, como Suzanne Bernard (1959), Tzvetan Todorov (1987), Fernando Paixão (2012/2013), Dominique Combe (1989) e Margueritte Murphy (1992). Como resultado da análise, averiguamos que o volume em questão apresenta uma proposta inovadora de se atrelar o discurso poético à forma dissertativa da conferência acadêmica.

---

### Entradas para indexação

---

**KEYWORDS:** Prose poem; Gilka Machado; A Revelação dos Perfumes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poema em prosa; Gilka Machado; A Revelação dos Perfumes.

---

### Texto integral

---

## INTRODUÇÃO

A segunda metade do século XIX é um período histórico marcado por intensas transformações tanto de ordem social quanto econômica. Os desdobramentos da Revolução Industrial nos países em que o capitalismo se estabeleceu como sistema de comércio e indústria provocaram uma modernização das cidades e a instauração de novas relações entre os indivíduos e o crescente espaço urbano gerando, como consequência, uma nova visão de mundo. Os versos “A rua ensurdecidora ao redor de mim agoniza./ Longa, delgada, em grande luto, dor majestosa” (p. 30) do poema “A uma passante” em **As Flores do Mal** (1857), do poeta francês Charles Baudelaire (2012), são evocativos de uma paisagem urbana comum a algumas metrópoles em processo de modernização entre as últimas décadas do século oitocentista e o início do XX – inclusive o Rio de Janeiro, cujo prefeito de então – Pereira Passos – , impulsionado pelo capital estrangeiro, implementava o seu projeto de reforma urbana, baseado na proposta urbanística de Paris.

A literatura também passa por mudanças nessa época, sendo o período em que, conforme nos aponta Émilie Yaouanq-*Tamby* (2011), em sua tese “*l’indétermination générique dans la prose poétique du symbolisme et du modernisme*”

(“A indeterminação genérica da prosa poética do simbolismo e do modernismo”), os sistemas de gênero literário são abalados, promovendo uma fusão formal que vê o desenvolvimento do verso livre e a expansão das fronteiras entre poesia e prosa, como manifestações de uma modernidade poética. Isso significa dizer que era preciso achar novos critérios para definir a poesia quando o formato fixo e a métrica já não eram mais ferramentas incontornáveis ou irrefutáveis. Dessa maneira, a relevância de se pensar a visualidade do poema passa a reger o trabalho poético opondo-se a uma tradição de elaboração da forma perfeita, do canto mais puro, conforme observa Suzanne Bernard (1959), no seu livro *Le Poème en prose – De Baudelaire jusqu’à nos jours (O poema em prosa – De Baudelaire até nossos dias)*. Em lugar de se adaptar às regras estritas de versificação, procurou-se novos meios de manifestar impressões ou imagens a serviço de uma “visão intrínseca ao texto” (p. 11-13). Essa mudança possibilitou um trabalho com o material linguístico que não remetesse necessariamente ao verso, dando vazão a novas formas de expressão poética em nome de uma liberdade criativa, como o poema em prosa.

*Dentro dessa proposta, temáticas como a noite, o sono, a insônia, a cidade e seus desdobramentos (lugares, pessoas e animais marginalizados, como em Baudelaire) surgem como forma de exprimir o devaneio, que se torna o símbolo fundador do gênero e metáfora de um estado contemplativo – sonho ou pesadelo. Não à toa, os títulos prévios dos poemas em prosa de Baudelaire em **Le Spleen de Paris** (1869), publicados esparsamente em periódicos, antes de se tornarem livro postumamente, oscilaram tanto entre signos que aludem à errância noturna na cidade como em **Poemas Noturnos** (1857); à imagem do insone como em “Poemas Licantropos” (1866); e mesmo à própria forma como no livro **Pequenos Poemas em Prosa** (1868) (PAIXÃO, 2012, p. 284-285). Isso remeteria ao fato de, segundo aponta Suzanne Bernard (1959), existir uma ausência de unidade temática nos poemas em prosa, uma vez que são, de natureza variada, os cenários e objetos que promovem a comoção do poeta desde “o olhar fascinado até à revelação ‘supernaturalista’ baudelaيرية, mas todos têm em comum serem relacionados à vista e à visão” (p. 11, tradução nossa)<sup>1</sup>*

Logo, há uma relação muito próxima entre o poema em prosa e as artes visuais – como a pintura, o desenho, a gravura, a fotografia, e, mais recentemente, o cinema – nos quais proliferam referências ao universo da imagem como captura de um instante. Conforme aponta Bernard (1959), o próprio texto se configura como uma espécie de “tableau” ou pintura que mostra a percepção da realidade a partir de uma visão de mundo, como uma câmera ou “*esquisse*” (p. 12), isto é, um croqui ou esboço sobre a vida. A característica de recorte de um momento e, assim, de provisoriedade ou incompletude é derivada dessa plasticidade do poema em prosa e sua capacidade de ser um gênero em constante devir. Sentido este que é retomado na contemporaneidade e que pode explicar a proliferação de escritores que o adotam como *modus operandi* de seus trabalhos, caracterizando o poema em prosa como uma escrita transitiva, não hermética. A pesquisadora francesa identifica esse aspecto ao apontar como se efetiva a reformulação da relação com o leitor, promovida pelo gênero, através de estratégias de composição e efeito:

É, por exemplo, o caso dos poemas históricos de Aloysius Bertrand, que cristalizam um momento captado no ato do seu acontecimento, e não sempre aquele em que a tensão dramática é mais forte, primeiro em função daquilo que ele carrega e sugere de emoção. A ambição do poeta será então de captar e de evocar o momento crucial, significativo, aquele que é demonstrativo, que “toca justo” e provocará a emoção do leitor<sup>2</sup> (BERNARD, 1959, p. 12, tradução nossa).

Outro traço marcante do poema em prosa é o redimensionamento do valor da música nos poemas em prosa, procurando delinear-se “outras músicas”. Com a ausência da regularidade rítmica dos versos, buscou-se uma musicalidade que não fosse extraída da metrficação, sendo esta considerada muito artificial e rígida para o propósito de “pintar a vida moderna” proposto por Baudelaire em seu **Le Spleen de Paris** (PAIXÃO, 2013). As formas clássicas não mais comportavam o pensamento artístico que refletia sobre si em um mundo cercado pela pluralidade da cidade e do paradoxo da vida urbana. Era preciso criar uma escrita que abarcasse a dissonância, a descontinuidade, os sons perturbadores da modernidade, uma “poesia do ruído, do silêncio e do grito”<sup>3</sup> (BERNARD, 1959, p. 14, tradução nossa) que aproximasse os opostos e harmonizasse as contradições.

Escrever em prosa não é, pois, uma renúncia do ritmo e de seus efeitos sonoros. Pelo contrário, a música se tornou componente fundamental dessa nova escrita e um recurso bastante utilizado pelos escritores da época. Cada qual com seu estilo, ajudou a delinear uma concepção moderna de poesia, na qual o jogo rítmico derivado da complexidade dramática das imagens e/ou da narrativa seria privilegiado em detrimento da rima e da metrficação. Nesse sentido, autores como Baudelaire, Edgar Allan Poe (1808-1849), Arthur Rimbaud (1854-1891) e, sobretudo, Stéphane Mallarmé (1842-1898) buscaram uma música diferente, mais difusa e menos superficial, capaz de captar a multiplicidade do mundo moderno. Era preciso formular uma escrita à sua imagem, bastante flexível e bastante chocante, para tentar captar as nuances e exprimir o fugidio e o contraditório, por meio de um esforço intenso e agudo de revelar os movimentos da alma e do sonho face a um mundo que desorientava as referências (BERNARD, 1959, p. 14).

Dessa maneira, esses poetas enveredaram por uma investigação a fim de pensar o que é próprio da linguagem poética ou mesmo o que é o poético, ao mesmo tempo em que a palavra “música”, segundo observa Yaouanq Tamby (2011), abre possibilidades de criação em diversos sentidos: “a multiplicidade da palavra ‘música’ é perfeitamente adaptável àquela época que hesita ainda entre expressividade, sugestão e preeminência da forma”<sup>4</sup> (p. 09, tradução nossa). Numa carta a Arsène Houssaye, chefe de redação do jornal *La Presse*, Baudelaire, a quem é creditada a inauguração dos pequenos poemas em prosa ou pelo menos quem primeiro deu ao gênero esse nome, expressa esse desejo de produzir uma obra que conjugasse poesia e prosa na criação de um texto híbrido, musical e flexível:

Qual de nós, em seus dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante rica de contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? (BAUDELAIRE apud PAIXÃO, 2012, p. 273-274)

O milagre do poema em prosa surge, assim, através de uma ambição que perturbou as estruturas rígidas das formas poéticas clássicas. Em outro trecho da mesma carta, que viria, mais tarde, a se tornar prefácio do livro, o poeta francês confessa ter-se inspirado na obra de Aloysius Bertrand, **Gaspard de la nuit** (1842), para compor o seu **Spleen de Paris** no intuito de pintar a vida moderna e as figuras que a grande cidade exclui em sua decadência e esplendor (o *flâneur*, o bêbado, os velhos, os doentes, os pobres) – conforme Bertrand realizara em seu livro se reportando a um cenário longínquo e medieval.

É interessante observar que Baudelaire afirma não ter alcançado o seu objetivo, que era se aproximar do seu livro-modelo, produzindo algo diferente do original, observável talvez pela extensão dos textos ou pela densidade psicológica: “Mal comecei a tarefa, percebi não só que estava muito longe do meu misterioso e brilhante modelo, mas ainda que fazia alguma coisa (se isto pode chamar-se alguma coisa) de singularmente diverso” (BAUDELAIRE apud PAIXÃO, 2012, p. 273-274). Essa constatação parece revelar que, uma vez que o esteta parisiense tenha tido como referência uma obra extremamente heterogênea como a de Bertrand – composta por uma combinação de fragmentos de narrativas curtas (diríamos hoje mini-contos), diário íntimo, aforismos, tiradas anedóticas, descrições, anotações para futuros poemas, etc. – acaba por produzir uma forma que já tem o hibridismo como fundamento, ou o caráter de “indeterminação genérica”, termo proposto por Émilie Yaouanq-Tamby (2011)<sup>5</sup>, e previamente explorado por Suzanne Bernard (1959) sob o conceito de “polymorphisme”<sup>6</sup>.

No Brasil de fins do século XIX e início do XX, nós podemos notar as ressonâncias do experimentalismo formal de Baudelaire, e dos outros poetas mencionados, no trabalho de escritores que pretendiam ultrapassar as barreiras dos gêneros literários na composição de obras que lançassem mão tanto de aspectos da prosa quanto da poesia a fim de criar uma obra híbrida e original. É o caso do livro de Raul Pompeia **Canções sem metro**, publicadas a partir de 1883 no *Jornal do Comércio de São Paulo*, e em livro em 1900, ao qual é creditada a inauguração do poema em prosa em território nacional. Massaud Moisés (1967), no quarto volume de seu estudo sobre a literatura brasileira, aproxima o fazer poético de Pompeia ao de Aloysius Bertrand e Baudelaire, verificável em **Canções sem metro**, onde há o trabalho exaustivo de composição visual e/ou imagística na relação entre literatura e pintura e na veiculação da ideia do escritor como um pintor.

Cruz e Sousa (1861-1898) é exemplo de outro poeta brasileiro que investiu de forma consistente na elaboração de uma escrita derivada do verso e da prosa. Elaborou, assim, dois grandes livros em que experimentou as variadas possibilidades do gênero, legando uma obra volumosa em poema em prosa, são elas

**Missal** (1893) e **Evocações** (1898). Em “Intuições”, texto que compõe *Evocações*, o poeta catarinense apresenta a imagem de uma harpa exótica, cujas duas cordas vibrariam tanto para o verso quanto para a prosa – uma espécie de alegoria do funcionamento do novo gênero enquanto conjugação de qualidades de forma e estilo a fim de propor uma alternativa à mera repetição de modelos. Apresenta, assim, o hibridismo resultante desse encontro como uma terceira via para o fazer artístico, exibindo uma liberdade criativa vedada aos moldes das formas tradicionais de então.

Em outro poema intitulado **Umbra** em **Missal**, Cruz e Sousa trabalha com a imagem de um canteiro de obras para caracterizar as transformações da capital carioca em pleno processo de urbanização. Mostra, no entanto, o oposto do cartaz progressista do projeto de modernização do Rio de Janeiro, revelando as fissuras sociais e as contradições históricas do local, utilizando o texto para problematizar tanto o cenário que apresenta quanto a própria forma do poema em prosa. Segundo aponta Jefferson Agostini Mello (2014), em seu artigo **O poema em prosa no Brasil: ângulos de experimentação**, Cruz e Sousa soube utilizar as potencialidades críticas do gênero para criar uma obra cuja forma mimetizaria o conteúdo, mostrando ao mesmo tempo “as entranhas da cidade mutilada” e o “canteiro de obras” da composição do poema em prosa. Em última instância, questiona, ainda, a própria instância do poético:

Assim, voltando a “Umbra”, Cruz e Sousa sugere, num primeiro nível, uma correspondência do poema em prosa com esse duplo, que mostra as entranhas — “os formidáveis ventres abertos” — também do poético. Num segundo nível, apresenta outra homologia, do processo construtivo do poema em prosa com a cidade que se reforma e que, nesse movimento, exclui as suas partes indesejadas, para tentar se mostrar intacta (p. 05).

Essa perspectiva, já apresentada por Charles Baudelaire em seus **Petits poèmes em prose** (1869), expõe, entretanto, uma tensão entre o poema em prosa e os modelos anteriores em seu caráter de resistência e maleabilidade que caracteriza a própria indefinição do gênero e a dificuldade de dizê-lo como tal – fator que se tornará indissociável de sua utilização no século XX. A respeito desse escape a uma conceituação teórica mais precisa, o professor Fernando Paixão (2013), no texto “Poema em prosa: problemática (in)definição”, observa que o mesmo aspecto de negação, ou questionamento, que diferencia o poema em prosa enquanto gênero também o especifica como uma escrita da modernidade.

Essa ambivalência do poema em prosa provoca uma contraposição dos críticos, uma vez que parte deles, como salienta Paixão, prefere utilizar o termo “antigênero” ou “não-gênero” para ressaltar o seu aspecto vanguardista; enquanto outros estudiosos, preferem designá-lo como gênero por conter traços específicos passíveis de análise, sendo a segunda posição aquela que adotamos neste trabalho. Fato é que o desenvolvimento do poema em prosa se confunde com a própria ascensão da modernidade poética, ao longo dos anos XIX e XX, propondo uma forma

nova de escrita a fim de pensar a vida moderna e a sensibilidade urbana de seu tempo, conforme ambicionava Baudelaire.

Já no século XX, poetas brasileiros exercitaram o novo gênero – cada qual imprimindo marcas de originalidade à forma inaugurada por Raul Pompeia e incansavelmente trabalhada por Cruz e Sousa. Como exemplo, podemos citar o poeta Carlos Drummond de Andrade (que assinava apenas Carlos Drummond no início da carreira literária), o qual investe no caráter filosófico-teatral em seus poemas em prosa. Os diálogos presentes em seus textos lembram a composição cênica de um drama inglês: um “eu” incompreendido e subjugado por uma sociedade fútil e vã, denotando, sobretudo, um singular estar no mundo. Neles, há ainda o gosto pela ambientação dos poemas, pelo efeito de espanto diante da realidade e pela vaga caracterização de espaços urbanos cariocas, como o bar com piano e personagens da festa de carnaval. Já em Manuel Bandeira, é possível perceber a transição do poema em prosa brasileiro: de uma postura reflexiva para uma busca por um novo tipo de linguagem, em consonância com as aspirações modernistas de seu tempo, e em nome de uma efervescência urbana e social. Assim, o autor de *A Cinza das horas* apresenta poemas em prosa que mesclam características da crônica, do conto e da anedota, remetendo a excertos de jornal e a outros gêneros textuais.

Essa renovação estética do poema em prosa na primeira metade do século novecentista em muito exprime a procura pelo novo empreendida pelas vanguardas artísticas, cuja filosofia se confunde com o próprio gênero que é, por excelência, fundado na experimentação e no desafio a convenções e métodos. Segundo Suzanne Bernard (1959), essa “revolta metafísica” expressaria o *zeitgeist* da época: “é justamente em razão de sua plasticidade e da infinita variedade de meios que o poema em prosa aparece como o gênero em que melhor se pode exprimir a liberdade humana” (p. 768).

## A REVELAÇÃO DOS PERFUMES: ENTRE A VOCAÇÃO ANÁRQUICA DA POESIA E A FORÇA SINTÉTICA DA PROSA

No início do século XX, Gilka da Costa de Melo Machado (1893-1980), a partir da publicação de seu primeiro livro de poesia **Cristais Partidos** em 1915, tornara-se figura cada vez mais presente nos comentários das seções de literatura e crítica dos periódicos da época, não só no Rio de Janeiro, mas também nas publicações de outros estados. O ensaísta e também poeta Osório Duque-Estrada (1917) chegou a afirmar que se tratava da “maior de todas as poetisas que o Brasil tem possuído” (p. 02) devido à originalidade da temática erótica de seus versos, à sonoridade marcante de seu estilo e à capacidade de fazer transpor ou justapor impressões de diferentes órgãos sensoriais, convertendo “em manifestações do tato as da vista, da audição as do olfato, etc.” (*Ibidem*). É precisamente esse último aspecto, apontado pelo literato, um dos principais pontos abordados na conferência literária *A Revelação dos Perfumes* proferida por Gilka Machado em 12 de outubro de 1914 na Associação dos Empregados do Comércio do Rio de Janeiro e posteriormente, em 1916, publicada em livro com desenho de Miguel Capplonch.

Nessa palestra, a autora de **Cristais Partidos** desenvolve a ideia de que o perfume traduz os estados de alma daquele que a produz, colocando de modo horizontal a relação entre humanos, animais, plantas e minerais. Desse modo, articula uma argumentação na qual vislumbra uma linguagem do perfume presente de forma atávica na natureza, não diferenciando, pois, o odor que os corpos (humanos ou não) exalam – podem ser cheiros (relacionados a situações mundanas e/ou cotidianas) ou fragrâncias (tidas como nobres, de elevação espiritual), ambos comunicando uma característica específica ligada a sensações que podem ser convertidas em cor, som e sabor. No entanto, para além desse trabalho singular de estetização da sensação e de reflexão teórica, interessa-nos, sobretudo, analisar como a escritora constrói a forma do seu texto articulando uma expressiva carga poética na linguagem e o uso de recursos próprios do texto dissertativo-argumentativo. Integra, assim, um pensamento poético-filosófico digressivo a componentes textuais prosaicos utilizados para atribuir certa coesão e organização ao todo da conferência. O texto oscila, lembrando o conceito de Suzanne Bernard (1959) a respeito do poema em prosa, entre a vocação anárquica do devaneio lírico e a força organizacional da dissertação.

Pretendemos, pois, analisar a conferência literária de Gilka Machado investigando os mecanismos utilizados pela autora para compor uma obra híbrida em que poesia e prosa se misturam para criar uma obra original em que forma e conteúdo mantêm uma relação dialógica, defendendo a tese de que **A Revelação dos Perfumes** se trata de um poema em prosa e que nele a autora exercita muitos dos recursos poéticos que utiliza para compor, em verso, textos com a mesma temática nos volumes **Cristais Partidos** e **Estados de Alma** (1916). Entretanto, antes de passarmos à análise do texto verbal da obra é mister nos voltarmos para o texto visual composto pelo desenho que abre o livro, pois ele remete a ideias que serão trabalhadas no texto, dentro do pensamento simbolista que tem grande influência sobre a escrita de Gilka Machado.

A ilustração realizada pelo professor e pintor Miguel Capplonch retrata uma figura feminina, muito semelhante à aparência física da autora, metade humana e metade inseto portando longas asas e um par de antenas, igualmente compridas. A posição central da mulher híbrida e a expressão do seu rosto voltado para cima com os olhos fechados, bem como a de seu corpo com as pernas levemente cruzadas e os braços sobre o peito, colocam em dúvida se a figura está em repouso, sentada, ou levitando, prestes a voar. Nas mãos, carrega um conjunto indeterminado de elementos, que não conseguimos distinguir como flores, frutas ou mesmo favos de mel – se tomarmos a figura como meio abelha – e que lhe caem sobre o regaço. A indumentária dessa personagem remete a uma atmosfera greco-romana e ritualística, uma vez que a roupa da figura é formada por uma longa túnica, ou peça de roupa feminina inteiriça, modelada por um cinto grosso com uma grande fivela e um pano que cai dos ombros (que parece ser um tipo de estola), lembrando o vestuário das mulheres gregas e romanas.

Os punhos, pescoço e tornozelos são adornados com peças que também fazem parte de um imaginário romano, como braceletes em forma de serpente e os *double cuffs* nos tornozelos. O cenário também denuncia a associação a uma paisagem greco-romana com um jardim e dois turíbulos cujas aberturas exalam um



aroma ou perfume que forma o título do livro “A Revelação dos perfumes”, lembrando as pitonisas ou sacerdotisas de Apolo em Delfos (Grécia Antiga) que inalavam os vapores do *pneuma*. Abaixo do cartaz, vê-se escrito em numeração romana (mais uma referência) o ano de publicação do livro (MCMXVI = 1916). A figura parece inebriada pela fragrância exalada pelos incensórios ao mesmo tempo em que outros aromas também parecem ser liberados pelo vento que desfolha as ramagens logo atrás da personagem. Todos os elementos presentes no desenho aparecerão no texto relacionados ao perfume e a essa figura feminina híbrida que parece sintetizar e simbolizar a própria composição do texto – meio poesia e meio prosa, resultando num entre-lugar, que capta o inapreensível e flagra a sensação.



Figura 1 – Mulher Híbrida. Fonte: MACHADO, 1916, p. 07

A conferência, pois, se inicia com a letra capitular ornada com flores que lembra os escritos medievais, detalhe que foi retomado por alguns poetas simbolistas (ARAÚJO, 2014). Introdução esta em que o “eu” do texto se desculpa por não conseguir traduzir em vocabulário humano a linguagem do perfume, que estaria grafada na natureza. O verbo “dissertar” logo aparece remetendo ao propósito da conferência, que seria o de veicular uma escrita prosaica, uma forma argumentativa e analítica: “Para dissertar de modo satisfatório...” (MACHADO, 1916, p. 09). No entanto, logo em seguida, surge a caracterização do perfume como um “poema bucólico e selvagem” (*Ibidem*) numa linguagem poética que o descreve

metaforicamente enquanto um elemento da natureza (escrita com letra maiúscula) aproximando de forma análoga o signo do perfume ao da poesia.

O texto segue se reportando ao leitor e convocando-o, de modo retórico, para que ele verifique o que está sendo exposto de modo a tirar as suas próprias conclusões a partir da exposição dos termos e procedimentos da análise. Contudo, o estudo feito pela voz do texto – das características emotivas e patológicas evidenciadas pelo perfume dos corpos – apresenta-se marcadamente subjetivo, disfarçando as suas divagações poéticas com pretensos dados históricos: “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. (...) Pelos dias de festa, os gregos faziam deslizar sobre a cidade artificiais arroios de perfume” (MACHADO, 1916, p. 11).

É curioso observar como são utilizados recursos textuais para se dirigir ao espectador de modo a convencê-lo da veracidade das informações apresentadas, como a utilização da apóstrofe, figura de linguagem usada, nas frases a seguir, a fim de interpelar o leitor: “Como não ignorais...”, “Como devem saber...” e “Tentarei dizer-vos”; construções que parecem semelhantes ao vocativo presente nos poemas.

Apesar do trabalho de construção dissertativa, algumas passagens expõem a inverossimilhança dos dados apresentados como a brincadeira com a etimologia da palavra perfume: “A palavra ‘perfume’, como sabeis, sendo composta da partícula superlativa ‘per’ e ‘fumo’ ou ‘humo’, que quer dizer exalação, odor, significa sempre muito cheiro, muito odor” (*Ibidem*, p. 10) ou a invenção da oposição entre *odor* e *olor* sem qualquer comprovação histórica ou linguística: “Não ignorais, certamente, que odor e olor foram palavras antônimas; odor dizia-se quando o cheiro era agradável e olor quando desagradável.” (*Ibidem*). Esses elementos evidenciam a gratuidade com que são utilizados os dados linguísticos e históricos no texto, uma vez que eles não se configuram como argumentos que embasam uma argumentação lógica, mas como elementos que evidenciam uma retórica poética que não tem compromisso com a verdade, mas com a verossimilhança (BERNARD, 1959).

Em seguida à apresentação dos variados usos do perfume em diferentes épocas, utilizando-se até mesmo dos cânticos de Salomão da Bíblia como uma das referências à presença dos odores na história da humanidade, o texto começa a ganhar elementos de um discurso médico-científico, por meio de citações de psicólogos, a fim de atestar que a exalação do cheiro seria um desprendimento da matéria da qual são compostos os corpos. Entretanto, essas passagens provocam surpresa, pois são conjugadas a conclusões duvidosas, provocando um efeito de estranhamento:

Afirma ainda o Dr. Monin que, nos suores localizados, melhor poderão ser notadas estas esquisitas anomalias osfresiológicas. Gamberine expõe o fato de um mancebo que, em seguida a uma desilusão amorosa, exalava um fétido medonho.... Ora, sendo o cheiro a manifestação de um estado patológico ou psíquico, provado está que a desilusão não tem bom cheiro... (MACHADO, 1916, p. 15)

O trecho acima ainda evidencia uma ambiguidade interpretativa que encerra uma clara ironia, proveniente de uma conclusão ilógica que escapa do crível, e que parece se basear no silogismo aristotélico: Se todo cheiro é manifestação de um estado psicológico/emocional e o mancebo desiludido tem um cheiro fétido; logo, a desilusão não tem bom cheiro.

O caráter farsesco por detrás da aparência *naive*, ingênua, da conclusão é aos poucos desvendado pelo leitor desconfiado, pois a obviedade da existência de outras explicações para o mau-cheiro do rapaz (puberdade, falta de banho, etc.) e a falta de sentido na ligação entre desilusão e mau cheiro expõem o efeito cômico da afirmação, talvez como provocação a um discurso científico. Esse aspecto de comicidade subentendida fica exposto no trecho seguinte em que, se reportando ao interlocutor/leitor, o “eu” pede aos amantes para que não briguem a fim de preservar o olfato alheio: “Jovens amantes, buscai sempre alentar as vossas esperanças, para não perturbarde as narinas alheias com o cheiro denunciante dos vossos infortúnios!” (MACHADO, 1916, p. 15).

O pesquisador Gilberto Araújo, em seu artigo denominado “Gilka Machado: corpo, verso e prosa”, indica o aspecto diferenciado de **A Revelação dos Perfumes** em relação ao formato de conferência do período, geralmente mais sisudo e formal, revelando uma nova tendência para esse tipo de palestra a fim de torná-la mais divertida e, para usar um termo de época, “espirituosa”: “Mesmo desses autores, Gilka se destaca pela comunicabilidade: além do constante diálogo com a plateia, cria momentos de humor, inesperados para a seriedade de que se revestiam certas conferências” (2014, p. 121).

Em outra passagem, o “eu” do texto afirma que seria possível atestar a insanidade de alguém apenas pelo cheiro que o seu corpo exala: “As alienações mentais desprendem um fétido igual ao do rato ou caça brava, (afirma Fèvre e Burows confirma, dizendo que esse cheiro é tão infalível que, se o sentisse em alguém, mesmo sem outra prova, não hesitaria em atestar a loucura de quem o possuísse)” (MACHADO, 1916, p. 16). Pode-se depreender desses exemplos que as citações dos especialistas em psicologia parecem estar destituídas do seu caráter de verdade científica. A linguagem médica surge como uma das várias formas de se interpretar a realidade, servindo ainda como recurso retórico para tentar exprimir verbalmente a essência do perfume, como mostra outro trecho em que a ciência atestaria o “perfume do êxtase” presente nos monges:

A Ciência já analisou, e haveis de ter observado o perfume singular que trazem os monges, os religiosos fanáticos, e que deles se desprende com mais intensidade nos momentos da abstração da prece. Esse cheiro brando e anestesiante, que empresta a tais criaturas algo de celestial, de místico, e que a medicina considera o manifesto patológico da afecção espiritual do enlevo religioso, é o perfume do êxtase (MACHADO, 1916, p. 16).

Assim, o discurso científico parece se configurar antes como adjetivação aos “estados de alma” provocados pelo perfume, ou evidenciados por ele, do que um método para demonstrar um axioma, remetendo ao conceito de “heteroglossia” de Murphy (1992), em que elementos de uma linguagem não-literária, como aquela proveniente do discursos médico-científicos, são incorporados à esfera do poético. Todo o raciocínio desenvolvido baseia-se primordialmente no apelo à experimentação sensorial: desde as partes mais líricas do texto até às mais argumentativas, configurando-se como um pensar com todos os sentidos (sendo a razão apenas um deles) e abolindo a separação clássica entre mente e corpo. Logo, para falar sobre o perfume seria necessário aguçar-se todos os sentidos para detectar a linguagem inerente a essa “forma vaporosa de expressão”, ou seja, não é a razão cartesiana a principal via de entendimento apresentada, mas um outro tipo de percepção é requerido, uma compreensão que passa pelo corpo, pelo poético:

Para que verificásseis o que exponho, este ambiente deveria estar impregnado de perfumes intensos; eles, então, incumbir-se-iam de falar-vos nesse idioma, e recitar-vos-iam o poema panteísta, que tantas vezes tenho escutado e que, por possuir, apenas, a absonância da expressão humana, sou ousada e fátua em querer transmitir-vos (MACHADO, 1916, p. 16).

Esse aspecto parece transparecer quando, em algumas páginas seguintes, o “eu” do texto decide, de modo súbito, abandonar o discurso científico e utilizar, com autoridade superior, textos de escritores famosos e fragmentos de poemas, pois “A Poesia, melhor que a Ciência, sente estas questões osfresiológicas, analisando-as com particular beleza” (MACHADO, 1916, p. 16); para que não “se imprima na leveza da minha palestra a feição enfadonha e pesada de uma tese científica” (*Ibidem*). Esse corte repentino do fluxo de raciocínio compreende o que Suzanne Bernard (1959) diz a respeito da gratuidade do poema em prosa, cuja dinâmica implica o uso frequente de elipses e cortes bruscos. O que interessa, sobremaneira, é despertar um golpe de imaginação e não seguir a coerência e a coesão preconizadas pelo texto dissertativo, configurando-se como evidência de sua natureza como poema em prosa e não prosa poética. Além disso, a interrupção imprevista instaura um novo ritmo de pensamento, uma mudança de tom, que evidencia o seu caráter poético.

Nesse ponto, chama atenção a arbitrariedade com que a voz constrói a sua fala tecendo e desfazendo o percurso do livro ao seu bel prazer. É também mister ressaltar a tensão que se explicita entre discurso poético e discurso científico, cujas manifestações no texto traduzem diferentes pontos de vista sobre a realidade. Podemos dividir **A Revelação dos Perfumes** em três partes: a anterior à mudança de registro linguístico (de científico para literário), a segunda parte posterior à alteração e a terceira parte em que o tom é totalmente alterado (da qual falaremos mais adiante). Desse modo, na primeira parte, em todos os exemplos de falas de médicos citados, aparece a associação do estado psíquico alterado da mente como uma patologia; já na segunda parte, em que a voz detalha a contribuição de

escritores caracterizados como “bizarros” (como Baudelaire), a alteração do ânimo é vista como elemento *sui generis* para a criação literária. O poeta seria, assim, aquele que apresenta uma percepção aguçada do mundo em que vive e um comportamento, via de regra, considerado como desviante pelos médicos e pela sociedade.

Talvez fiqueis admirados, se alguém, tomando-vos o braço, convidar-vos para ir ao baile dos perfumes; porém, se fordes observadores e estetas (certa estou de que o sois), haveis de ter, como eu, passado muitas noites ao relento, no paradisíaco enlevo dessa festa noturna. E, às finas vibrações dos violinos do Vento, ao céu que assoma todo iluminado no fádico esplendor 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 impudícia, aqueles impertinentes e nervosos; alguns alegres e barulhentos como crianças, outros sisudos e lacônicos como anciãos. E, num vai-e-vem contínuo, ora os perfumes desaparecem, mergulham no ar em lânguidos requebros para, logo após, se estorcerem, se desenrolarem, espiralando... subindo... (MACHADO, 1916, p. 25).

Na passagem acima, pode-se perceber que há o início de uma longa digressão acerca das diferentes qualidades dos perfumes que se pode sentir à noite, como um baile em que há uma dança de aromas. Cada nota das fragrâncias faz lembrar uma característica humana, a ela relacionada: desde “indecorosos”, “alegres” até “impertinentes e nervosos”. Essa associação entre algo inanimado e um traço humano, bem como a aproximação estética entre diferentes elementos, vai ao encontro do conceito de inverossimilhança de Todorov (1987) sobre o poema em prosa, em que o emprego de frases indeterminadas ou alegóricas, com alto poder de surpresa, exploram sentidos próximos do inverossímil, da estranheza, recusando qualquer ilusão representativa, e experimentando ao máximo a intensidade das impressões causadas pela justaposição inesperada de componentes diversos e, por vezes, opostos.

O lirismo de **A Revelação dos Perfumes** parece ganhar força (atingindo o seu ápice na terceira parte do livro) na compreensão de que o corpo como um todo exala aromas e na referência literária ao cabelo no famoso poema de Baudelaire (2012), **A Cabeleira**, presente em **As Flores do Mal**. Gilka expõe, assim, um trecho de um poema de sua autoria (sem a revelar no texto), constante em **Estados de Alma** (2016), chamado **Cabelos Negros** que dedica a Rodolfo Machado, seu marido, no qual uma voz feminina sente um odor vegetal presente na cabeleira negra de seu amado.

De onde vem esse odor

com que ela me quebranta,  
Esse odor vegetal,  
De essência dormideira,  
Odor que delícia e que faz mal,  
Narcotizante odor de maléfica planta?

E, meditando, assim, no silêncio, com calma,  
Tiro uma conclusão da origem desse aroma:  
É a essência venenosa da tua alma  
Que anda a se evaporar por tua negra coma.  
(MACHADO, 1991, p. 118)

A última estrofe evidencia a “tese” que é largamente defendida no livro, que é a de que o cheiro que um corpo exala revela a sua essência. Podemos verificar esse aspecto na passagem em que o “eu” do texto afirma que, de todos os pareceres que tem lido sobre o perfume, aquele que mais lhe impressionou foi o de que ele seria o idioma dos vegetais. Conceito que rege todo o livro e que se estabelece na “comunicação” entre natureza e humanos através dos sentidos: “E, realmente; assim como as criaturas se exprimem pela palavra, os astros pela luz, as pedras pelo brilho, o oceano pelo marulho das suas ondas, os vegetais se manifestam pelo perfume” (MACHADO, 1916, p. 28).

Essa passagem evidencia a grande influência de Baudelaire sobre a escrita de **A Revelação dos Perfumes**, explicitada pelo trecho do poema supracitado, não só em relação à forma – em poema em prosa –, mas também ao conteúdo, uma vez que Gilka Machado parece pôr em prática a teoria da linguagem das correspondências presente no poema “Correspondências” de **As Flores do Mal**. Nesse soneto, Baudelaire faz menção a uma linguagem presente na natureza, cabendo ao homem interpretá-la, por meio dos símbolos que ela oferece à percepção dos sentidos, como se pode perceber no primeiro quarteto do poema: “A Natureza é um templo vivo em que os pilares/ Deixam filtrar não raro insólitos enredos;/ O homem o cruza em meio a um bosque de segredos/ Que ali o espreitam com seus olhos familiares” (BAUDELAIRE, 2012, p. 30).

O poeta francês, porém, vai mais além e instaura uma nova linguagem conjugando expressões de diferentes órgãos sensoriais, a fim de criar uma analogia entre cores, sons e cheiros em seu poema em verso, assim como o faz Gilka em **A Revelação dos Perfumes**, para criar uma linguagem sinestésica que pudesse traduzir o perfume.

Desse modo, podemos verificar que, ao longo do livro, cada aroma remete a um estado de êxtase específico, seguindo o ideal de sugestão de Baudelaire, recuperado pelo simbolismo brasileiro. Em trecho abaixo, retirado de **A Revelação dos Perfumes**, podemos notar esse processo. Cada fragrância corresponde a uma sensação, a uma cor, a um som e a um gesto. O sândalo carrega uma cor vermelha, um som estridente, representa o desejo e está ligado à guerra e ao sexo; já o incenso leva a cor azul, um som angelical, remetendo à religião e às coisas místicas e transportando a alma para o sonho. Como podemos notar, existe, na passagem, uma forte sinestesia que busca sensações raras por meio da confluência de diversas

linguagens, como a poesia, a música, a pintura, a dança (orgia) e o teatro (encenação da guerra), e mesmo da interpenetração dos sentidos, uma vez que o sândalo (olfato) é afrodisíaco (paladar) e o incenso (olfato), anestésico (tato).

Nas primitivas ‘missas negras’, o sândalo era, dentre outros perfumes, usado nos templos pagãos como um estímulo para a orgia; o incenso, ainda hoje, é queimado nos templos cristãos como um incentivo para o sonho. O sândalo é um afrodisíaco para os sentidos; o incenso é dos sentidos o anestésico. O sândalo é um perfume vermelho, um perfume infernal; o incenso é um perfume azul, um perfume celeste. Há no sândalo o estrídulo rumor das trombetas de guerra; há no incenso o som solene e religioso dos órgãos. O incenso fala-nos à alma, falam-nos de todas as coisas vagas e místicas; o sândalo fala-nos ao instinto, acorda-nos a volúpia (MACHADO, 1916, p. 29).

Essa combinação de múltiplas percepções sensoriais se aproxima ainda do conceito de “*Gesamtkunstwerk*” (Arte total) formulado pelo compositor alemão do século XIX Wilhelm Richard Wagner (2003), na obra intitulada **Das Kunstwerk der Zukunft** ou **A Obra de Arte do Futuro**. Em sua teoria global das artes, ele propunha a convergência das linguagens artísticas promovendo um espetáculo completo, indo de encontro à produção da ópera de seu tempo que privilegiava a música em detrimento das outras artes. Wagner acreditava que na antiga tragédia grega os elementos de todas as artes estavam unidos e, em algum momento, separaram-se. Em **A Revelação dos Perfumes** o ideal wagneriano de “síntese das artes” ou de “arte total” está presente, o qual vê as expressões artísticas como componentes de um todo, um corpo ligado à ideia de performatividade. Gilka Machado utilizou esse mesmo pensamento para compor, em **Cristais Partidos**, dois poemas intitulados **Sândalo** e **Incenso**.

Quente, esdrúxulo, ativo, emocional, intenso,  
O sândalo espirala, o espaço ganha, berra!  
E eu, que sôfrega o sorvo em longos haustos, penso  
Que há nele a emanção da volúpia da terra.

Odor que o sangue inflama e que um desejo imenso  
De prazeres sensuais em nossas almas ferra,  
Quer o perfume o brancor do rendilhado lenço  
Quer percorra a cantar as planícies, a serra.

Quando o aspiro a embriaguez em se manifesta,  
E perco-me do amor na esplêndida floresta,  
Onde velha serpente aos meus ouvidos assoma.

Há rumores marciais, agressivos rumores,

De trompas, de clarins, cornetas e tambores,  
Na forte exalação deste infernal aroma.

### **Incenso**

*A Olavo Bilac*

Quando, dentro de um templo, a corola de prata  
Do turíbulo oscila e todo o ambiente incensa,  
Fica pairando no ar, intangível e densa,  
Uma escala espiral que aos poucos se desata.

Enquanto bamboleia essa escada e suspensa  
Paira, uma ânsia de céus o meu ser arrebatada,  
E por ela a subir numa fuga insensata,  
Vai minha alma ganhando o rumo azul da crença.

O turíbulo é uma ave a esvoaçar, quando em quando  
Arde o incenso... um rumor ondula, no ar espalma,  
Sinto no meu olfato asas brancas roçando.

E, sempre que de um templo o largo umbral transponho,  
Logo o incenso me eleva e transporta minha alma  
À presença de Deus na atmosfera do sonho.  
(MACHADO, 1991, p. 31-32)

Ao realizarmos a análise do trecho destacado de **A Revelação dos Perfumes**, em comparação com os poemas de mesma temática em verso em **Cristais Partidos**, podemos perceber que ambos possuem apelos rítmicos, imagéticos e musicais parecidos que expõem a linguagem lírica utilizada, apesar das particularidades de cada forma. Nos poemas em verso, podemos notar uma profusa descrição adjetivada do sândalo e do incenso relacionada ao seu formato e ao seu efeito, respectivamente: “Quente, esdrúxulo, ativo, emocional, intenso” e “intangível e densa”, ao passo que, no trecho em prosa, a caracterização é condensada em um único adjetivo (substantivado, já que é ao mesmo tempo qualidade e agente modificador) que sintetiza todas as sensações. Assim, a ideia vinculada pelos adjetivos do sândalo “Quente, esdrúxulo, ativo, emocional, intenso”, que é de efeito lúbrico e exótico, é concentrado na palavra “afrodisíaco” e a noção narcotizante do incenso em “intangível e densa” é substituída por “anestésico”.

A cor vermelha, relacionada ao sândalo, aparece somente no trecho em prosa, mas já prefigurava no poema em verso, como podemos ver na passagem: “Odor que o sangue inflama e que um desejo imenso” (MACHADO, 1991, p. 31-32). O desejo e o sangue inflamado se transformam em “perfume vermelho”, enquanto que no poema em verso do incenso já aparece a cor azul que é retomada no trecho em prosa: “Vai minha alma ganhando o rumo azul da crença” (MACHADO, 1916, p. 28).

Podemos perceber o efeito de concisão das imagens no trecho em prosa que aparecem no poema do Sândalo, em que uma estrofe é resumida em uma frase, onde “Há rumores marciais, agressivos rumores,/ De trompas, de clarins, cornetas e



tambores,/ Na forte exalação deste infernal aroma” (MACHADO, 1991, p. 31-32) se transforma em “Há no sândalo o estrídulo rumor das trombetas de guerra” (MACHADO, 1916, p. 28). A palavra “trombetas” reúne todos os instrumentos descritos no verso “De trompas, de clarins, cornetas e tambores” (MACHADO, 1991, p. 31-32) e a palavra “guerra” resume o verso “Há rumores marciais, agressivos rumores” (MACHADO, 1916, p. 28).

Podemos depreender, com essa análise, que o impulso descritivo, por vezes prolixo, do poema em verso é substituído pelo poder de concisão visual presente no poema em prosa, que consegue sintetizar uma gama variada de imagens em poucas palavras. Sendo o poema em prosa, sobretudo, ritmo e imagem, a parte musical do trecho destacado também apresenta notoriedade. Podemos notar esse efeito uma vez que ele é praticamente todo composto de paralelismo anafórico, em que palavras e até mesmo estruturas sintáticas se repetem, o que confere ritmo e musicalidade ao texto, como vemos na passagem: “O sândalo é um perfume vermelho, um perfume infernal; o incenso é um perfume azul, um perfume celeste. Há no sândalo o estrídulo rumor das trombetas de guerra; há no incenso o som solene e religioso dos órgãos” (*Ibidem*). Nela, percebemos duplas de frases com estruturas sintáticas idênticas: O \_\_\_\_\_ é um perfume \_\_\_\_\_, um perfume \_\_\_\_\_ e Há no \_\_\_\_\_ o \_\_\_\_\_ de/dos \_\_\_\_\_.

A repetição funciona também como recurso musical dentro das frases, como no trecho: “Nas primitivas «missas negras», o sândalo era, dentre outros perfumes, usado nos templos pagãos como um estímulo para a orgia; o incenso, ainda hoje, é queimado nos templos cristãos como um incentivo para o sonho” (MACHADO, 1916, p. 28). Nele, notamos palavras que se repetem e conferem sonoridade ao texto como “nos templos” “como um” e “para a/o”; além disso, podemos perceber um esquema rítmico interno e imprevisto, baseado em assonância das vogais /a/, /i/, /e/ e /ão/, que são abertas e médias: “Nas primitivas ‘missas negras’, o sândalo era, dentre outros perfumes, usado nos templos pagãos como um estímulo para a orgia; o incenso, ainda hoje, é queimado nos templos cristãos como um incentivo para o sonho” (MACHADO, 1916, p. 28, grifos nossos). A aliteração das consoantes /r/ e a repetição da sibilante [s] também aparecem no mesmo trecho: “Nas primitivas ‘missas negras’, o sândalo era, dentre outros perfumes, usado nos templos pagãos como um estímulo para a orgia; o incenso, ainda hoje, é queimado nos templos cristãos como um incentivo para o sonho” (*Ibidem*, grifos nossos). Há ainda um paralelismo semântico entre “sândalo” e “incenso” e entre “orgia” e “sonho”; e outra figura de linguagem, a inversão, que confere fluidez e musicalidade à escrita em prosa: “O sândalo é um afrodisíaco para os sentidos; o incenso é *dos sentidos* o anestésico” (*Ibidem*, grifo nosso).

Podemos notar uma relação íntima entre som e significado no trecho destacado, como nas frases: “O sândalo é um perfume vermelho, um perfume infernal; o incenso é um perfume azul, um perfume celeste” (*Ibidem*). Nele, para caracterizar o sândalo, que foi identificado previamente no texto com o corporal e o mundano, é utilizada uma tonicidade de som grave, fechado, na penúltima sílaba das palavras paroxítonas “perfume vermelho” e “perfume infernal”, como se a sonoridade dessas palavras puxasse para baixo, remetendo ao sentido da última palavra “infernal”. O interessante é que a palavra “infernal” não é paroxítona, mas

oxítone, porém na pronúncia da frase, por uma questão de paralelismo e musicalidade, a tonicidade é deslocada da última sílaba para a penúltima, o que indica o grau de “poeticidade” na passagem escrita em prosa.

Já na frase que caracteriza o incenso, identificado previamente como vaporoso e celestial, existe uma formação sonora diferente em que a musicalidade das palavras parece apontar para o percurso do incenso, que é o de ascender ao céu (ou de transportar a pessoa que o sente). Assim: “o incenso é um perfume azul, um perfume celeste” (*Ibidem*), a tonicidade fechada da sílaba paroxítona de “perfume” não rima com a tonicidade aguda de “azul”; o mesmo acontece a seguir “perfume celeste”, em que a tonicidade aguda de “celeste” se diferencia da de “perfume”. Conjugadas essas palavras, podemos perceber que o trajeto da sonoridade grave para uma aguda remete à própria ascensão do incenso ou do transporte espiritual, gerando uma parábola (↗). Podemos interpretar também como a saída de uma posição terrena para uma elevação espiritual, enquanto que, no sândalo, ocorre o contrário, ele transporta para o mundano, o corporal e o “baixo” (o desejo, o sexo, o ventre). (↘)

Fenômeno semelhante ocorre na passagem: “Há no sândalo o estrídulo rumor das trombetas de guerra; há no incenso o som solene e religioso dos órgãos” (*Ibidem*). Para se referir ao sândalo e ao ruído intenso e terrível da guerra é utilizada a aliteração da consoante vibrante /r/ em várias palavras da primeira frase, o que produz no leitor uma sensação desconfortável e incômoda ao ouvido e à fala: “Há no sândalo o estrídulo rumor das trombetas de guerra” (*Ibidem*, grifos nossos). O encontro consonantal **tr** parece mimetizar sonoramente o estridente da palavra “estrídulo”. Antiteticamente, para se referir ao incenso e à sonoridade calma (de órgãos), podemos perceber o uso, no texto em prosa, da aliteração do som fricativo e sibilante de [s] e [z] em “há no incenso o som solene e religioso dos órgãos” (*Ibidem*, grifos nossos). Há ainda, nessa passagem, uma assonância que produz fluidez na leitura e na fala, em contraste com o som truncado dos encontros consonantais da frase referente ao sândalo: “há no incenso o som solene e religioso dos órgãos” (*Ibidem*, grifos nossos).

Acompanhando o ritmo da estrofe-parágrafo selecionada de *A Revelação dos Perfumes*, podemos perceber que algumas frases se comportam, efetivamente, como versos bárbaros de dezesseis sílabas poéticas cada, cuja escansão das sílabas poéticas revela o impressionante fato de que elas se parecem com versos homéricos, ou seja, hexâmetros dáctilos (contendo seis pés em forma de dáctilo – duas sílabas tônicas e uma átona): “O/ sândalo é/ um/ perfume/ ver/me/lho/, um/ perfume in/fernal;” (o último pé é um troqueu) ou “Há/ no/ sândalo o es/trí/du/lo/ ru/mor/ das/ trom/be/tas/ de/ gue/rra;” e “há/ no/ in/cen/so o/ som/ so/le/ne e/ re/li/gi/o/so/ dos/ ór/gãos” (o último pé é um troqueu) (MACHADO, 1916, p. 28). Essa análise funciona como mais um exemplo de versificação da prosa, presente no texto de Gilka Machado, que expande as fronteiras entre as duas formas.

Da página 32 até à página 40, a última do livro, o texto de **A Revelação dos Perfumes** é marcado por um outro tom, narrativo e sombrio, que caracteriza a terceira parte do livro. O caráter dissertativo é abandonado, como que vencido pelo impulso poético, e o leitor é convocado a adentrar a floresta de símbolos da noite e

confrontar a linguagem da natureza, comparada a um templo, referência nítida a Baudelaire.

Mas... caminhemos à noite. A Lua como uma flor exótica da treva, nos etéreos jardins, abre a corola fria. Dormem as cousas, dormem as criaturas. Há por tudo a expressão íntima do silêncio. O luar, qual um frouxel largo e longo, se desprende do céu e tomba pelo solo (MACHADO, 1916, p. 32).

A construção imagética remete a um devaneio em que existe a narração de uma andança por uma mata densa, recheada de animais, cheiros e sensações, da madrugada até ao amanhecer, seguido pelo mesmo movimento, posteriormente, na estetização do nascer do sol e, com ele, o dia. Há referências a vários elementos simbolistas, como a lua, etéreos jardins, nevoeiros, remetendo igualmente a um cenário gótico. A descrição detalhada e sinestésica parece ter o intuito de conferir uma presença ao texto para que, na leitura, haja a percepção de que se está vivendo as sensações provocadas pelas palavras. Além disso, tem-se a impressão de que se descortinam imagens do inconsciente em meio a uma caracterização soturna e vaporosa.

Prossigamos... parece-nos que alguém geme...há talvez, o «arquejar de uma alma fatigada enchendo de pulsações o espaço adormecido... São os manacás que se lamentam; na voz do seu perfume, qual na surdina triste de um violino, afigura-se-nos que vibra uma alma viúva, uma alma que, por singular metempsicose, chora, do imo da planta, uma ilusão frustrada noutra vida. Penetremos a floresta. A Natureza se conserva parada, presa de um narcotismo estranho. Os perfumes, nas suas múltiplas expressões, chegam coletivamente ao nosso olfato sem que possamos quase distingui-los; ora coleantes e subtis como gatos, ora brandos e ligeiros como colibris, ora impetuosos e agressivos como feras! (*Ibidem*, p. 34).

O “eu” do texto é tomado pela profusão de aromas e cheiros que o embriagam e o guiam pela mata, sendo todo o seu corpo um nariz de olfato aguçado. A atmosfera do lugar é pesada e cada criatura exala uma fragrância diferente. Há o perfume das flores, das árvores, dos animais, das frutas e até do vapor aromal das águas, como numa dança de cheiros. O texto termina com uma espécie de louvação e invocação exasperante ao perfume e seus encantos de prazer e loucura, sonho e delírio.

Ativo ou manso, benéfico ou maligno, sê bendito. Perfume, sê bendito! Ó tu que pairas sobre o estagno da vida, dando às cousas

que te possuem o teu animismo divino! Ó 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 delícia do teu mal, propina-me, com teu veneno, as alucinações fantásticas do Sonho! (*Ibidem*, p. 35).

## CONCLUSÃO

A ousadia estética de **A Revelação dos Perfumes** parece configurar uma verve de experimentação de Gilka Machado para travar contato com outras possibilidades do poético. Pelos tópicos apontados e pela circularidade do texto, que apresenta uma divagação reflexiva espiralada, – palavra essa que aparece bastante ao longo do texto em referência à essência do perfume – a conferência parece ir ao encontro das características, que caracterizariam um poema em prosa, principalmente no que tange os princípios da gratuidade, segundo Bernard (1959); inverossimilhança e antítese de Todorov (1959) que permitem ao texto justapor qualidades e ações contrárias; caráter apresentativo (TODOROV, 1959), pois busca criar uma realidade própria centrada no poder dissonante das imagens e do ritmo; a recusa do princípio dissertativo (COMBE, 1989) que em **A Revelação dos Perfumes** significa a rejeição da ordem linear e progressiva do pensamento científico/lógico em favor de um raciocínio inscrito na instância do poético e do devaneio.

Ao conjugar forma, sentido e linguagem, Gilka produz um texto original e vibrante que mistura verso e prosa para criar uma obra híbrida de elementos próprios da lírica e componentes do texto dissertativo-argumentativo que a embasam. A tese de que a conferência literária **A Revelação dos Perfumes** se configura como um poema em prosa, e não uma prosa poética, se justifica fundamentalmente no fato de que a faceta prosaica do texto é comprometida e subvertida em detrimento de um impulso poético incontrolável, conforme afirma Murphy (1992) ao apontar como “os mais bem-sucedidos poemas em prosa usam e deformam modos discursivos arraigados, convenções e gêneros” (p. 08).

Um dos itens que mais evidencia esse projeto estético da autora se fundamenta na descaracterização do texto dissertativo-argumentativo em sua noção mais elementar que é a objetividade. Nesse tipo de texto o emissor é suprimido em favor da objetiva expressão das ideias, sendo a linguagem explorada a denotativa. Já em **A Revelação dos Perfumes** o “eu” não só é marcado como também expõe impressões particulares sobre o tema. Ademais, a linguagem utilizada na conferência é predominantemente conotativa, atribuindo-se às palavras sentidos mais gerais e abstratos do que a sua significação usual, sendo as reflexões produzidas, em sua maioria, de ordem subjetiva. Apesar de apresentar argumentos que parecem sustentar a tese do título do livro: a revelação de que os perfumes estão estritamente ligados aos estados psíquicos de seres vivos (humanos, vegetais, minerais, etc.), o texto parece menos interessado em convencer o leitor/interlocutor disso e mais preocupado em produzir uma fenomenologia de perfumes e cheiros.

Propõe-se, nesse sentido, ao final do livro, uma viagem poética pelos meandros dos aromas da noite através dos sentidos e em pleno contato com a natureza, recuperando a imagem do desenho da mulher híbrida do início do texto e a noção baudelairiana de correspondência entre os órgãos sensoriais e os elementos naturais. As tensões entre objetividade e subjetividade, universal e singular, verso e prosa, e mesmo lirismo e dissertação marcam a tônica da conferência literária que pende finalmente para o impulso anárquico do devaneio poético em detrimento da vontade organizadora do texto dissertativo. Essas duas forças empreendem um embate dentro do livro e se caracterizam como o cerne da antítese do poema em prosa de **A Revelação dos Perfumes**.

## Notas

- 1 *“le regard amusé jusqu’à la revelation ‘supernaturaliste’ baudelairienne, mais toutes en commun d’être liées à vue, à la vision”* (BERTRAND, 1959, p. 11).
- 2 *“C’est, par exemple, l’ecas des poèmes historiques d’Aloysius Bertrand, qui cristallisent un moment saisi au vol, et pas toujours celui où la tension dramatique est la plus forte, d’abord en fonction de ce qu’il porte et sugere d’émotion. L’ambition du poète sera alors de saisir et d’évoquer le moment crucial, significatif, celui qui est parlant, qui touche juste et provoquera l’émotion du lecteur”* (BERNARD, 1959, p. 12).
- 3 *“une poésie du bruit, du silence et du cri”* (BERNARD, 1959, p. 14).
- 4 *“(…) la multiplicité des acceptions du mot « musique » est parfaitement adaptée à cette époque qui hésite encore entre expressivité, suggestion et prééminence”* (YAOUANQ-TAMBY, 2011, p. 09).
- 5 Por indeterminação genérica ou hibridismo, Émilie Yaouanq Tamby tratará, especialmente na primeira parte de sua tese, sobre a oposição do poema em prosa a uma estética que pregava o conceito de poesia pura, autorreferencial, e que, por isso, deveria excluir a narrativa, a anedota, a descrição e o comentário – consideradas formas prosaicas. Escritores como Baudelaire, Poe e Mallarmé combateram essa visão de poesia homogênea, que remete à escola parnasiana de meados do século XIX, redefinindo as noções de poesia, poema e poético (YAOUANQ-TAMBY, 2011, p. 31).
- 6 Por polimorfismo, Suzanne Bernard faz referência ao intuito dos escritores do final do século XIX de expandir a noção de poesia, que equivalia basicamente à fórmula da forma fixa, buscando uma escrita mais livre e variada que exprimisse o “ritmo do pensamento” e não apenas ordenasse as frases para obter uma beleza formal. Chamavam-se, assim, “musicistas das palavras”; Mallarmé chegou a dizer que o poema com a prosa, tornava-se um “poema crítico”. Com isso, lançavam mão de todas as direções que a prosa lhes oferecia, promovendo um efeito de osmose entre poesia e prosa, sendo este movimento, como a autora chega a indicar, marca distintiva da poesia moderna. (BERNARD, 1959, p. 512-513).

---

## Referências

ARAÚJO, Gilberto. Gilka Machado: corpo, verso e prosa. **Revista Brasileira da Academia Brasileira de Letras**, Rio de Janeiro, p. 115-128, 2014.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. Apresentação Marcelo Jacques; tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BERNARD, Suzanne. **Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris: Nizet, 1959.

COMBE, Dominique. **Poésie et récit: une rhétorique des genres**. Paris: José Corti, 1989.

DUQUE-ESTRADA, Joaquim Osório. Estados de Alma- versos de Gilka Machado. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, edição 01557, p. 02, jun. 1917.

MACHADO, Gilka. **A Revelação dos Perfumes**. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunais, 1916.

\_\_\_\_\_. **Alto Madeira**, Roraima, edição 00212, p. 05, mar. 1919.

\_\_\_\_\_. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial: FUNARJ, 1991.

MELLO, Jefferson Agostini. O poema em prosa no Brasil: ângulos de experimentação. **Teresa – Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, USP, n° 14, p. 95-110, 2014.

MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira**. Volume IV: o simbolismo (1893-1902). 2ª edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1967.

MURPHY, Murphy. **A tradition of subversion: the prose poem in English from Wilde to Ashbery**. Amherst: University of Massachusetts, 1992.

PAIXÃO, Fernando. Poema em prosa: arte da pequena reflexão. **Estudos Avançados**, São Paulo, USP, v. 26, n. 76, p. 273- 286, 2012.

\_\_\_\_\_. Poema em prosa: problemática (in)definição. **Revista Brasileira n° 75 da Academia Brasileira de Letras**, Rio de Janeiro, p. 151-162, 2013.

TODOROV, Tzvetan. La poésie sans vers. In: **La notion de littérature et autres essais**. Paris: Éditions Du Sueil, 1987, p. 66-84.

WAGNER, Wilhelm Richard. **A obra de arte do futuro**. Tradução José M. Justo. Portugal: Editora Antígona, 2003.

YAOUANQ-TAMBY, Émilie. **L'indétermination générique dans la prose poétique du symbolisme et du modernisme** (Domaine francophone et hispanophone, 1885-1914). Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Universidade de Paris, Sorbonne, 2011.

---

#### **Para citar este artigo**

---

SILVEIRA, S. M. da V. Entre verso e prosa: um estudo do livro *A revelação* dos perfumes de Gilka Machado. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 9., n. 3., 2020, p. 406-428.

---

#### **A Autora**

---

SUZANE MORAIS DA VEIGA SILVEIRA é doutoranda em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na Linha de Pesquisa "Razão poética e política da imaginação na literatura brasileira de autoria feminina". Bolsista CNPq, desenvolve pesquisa sobre a obra de Gilka Machado, sob a orientação da Professora Doutora Anélia Pietrani.