

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras
Departamento de Literatura

A LÍRICA GILKIANA:
Eros e suas representações sociais

Irene Lage de Britto

Brasília
2009

Irene Lage de Britto

**A LÍRICA GILKIANA:
Eros e suas representações sociais**

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Rita de Cassi Pereira dos Santos

**Brasília
2009**

FOLHA DE APROVAÇÃO

A LÍRICA GILKIANA: Eros e suas representações sociais

Dissertação de Mestrado defendida em 22 de dezembro de 2009, perante a banca abaixo qualificada:

Profa. Dra. Rita de Cassi Pereira dos Santos - Orientadora

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto - Membro

Profa. Dra. Ângela Maria de Oliveira Almeida - Membro

Prof. Dr. André Luís Gomes - Suplente

A minha mãe (*in memoriam*),
por todas as formas do antes;

A meus filhos e netos,
pelo exercício do depois.

Agradeço

A minha família, por sua crença em mim;

À orientadora, Profa. Dra. Rita de Cassi, pelas coordenadas objetivas e pacientes dos rumos do trabalho e de minha expectativa.

“Trata-se de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo
num combate incerto.”

Gilles Deleuze e Félix Guattari

RESUMO

A forma restrita como Eros foi representado desde a Antiguidade até cerca da década de 70 do século XX constituiu um elemento de repressão da mulher. Suas representações, ideologicamente tratadas, transformaram-se em instrumento de controle do pensamento, da palavra e do comportamento feminino, eximindo-se da relação analógica com o contexto religioso apenas a omissão (do desejo), objetivo do controle. Nessa perspectiva, a associação entre Literatura e Representações Sociais, com base nos pilares comuns que as sustentam, o simbólico e a linguagem, permitiu a operacionalização de leituras analíticas de Eros e do erótico na obra de Gilka Machado, poeta simbolista. O objetivo do trabalho foi identificar a representação de Eros e do erotismo na poesia giliana, com base na teoria das Representações Sociais. O estudo tornou-se possível porque, além de pilares comuns, essas áreas têm como foco de trabalho a relação entre o dado e o construído, na Literatura, e o tomado da realidade e o a ela devolvido, nas Representações Sociais, aspectos que, em última instância, são bastante próximos em sua gênese, já que advindos da sociedade em sua expressão e significação do momento. A pesquisa abrangeu a obra de Gilka Machado reunida no volume “Poesias completas”, que inclui todos os seus livros.

Palavras-chave: Eros; Literatura; Representações Sociais; Simbolismo.

ABSTRACT

The way Eros was represented since antiquity until about the 70s of the twentieth century was an element of repression of women. Its representations, ideologically treated, became an instrument of control of thought, word and female behavior, exempting from the analogical relation with the religious context only the act (of desire), the control objective. Accordingly, the association between Literature and Social Representations, based on the common pillars that sustain it, the symbolic and the language, allowed the operation of analytical readings of Eros and the erotic content in the work of Gilka Machado, a symbolist poet. The objective of this study was to identify the representation of Eros and eroticism in the poetry of Gilka Machado, based on the theory of Social Representations. The study was made possible because, in addition to common pillars, these areas focus the relationship between the data and built, in Literature, and the subject taken from reality and the subject returned to it, in the Social Representations, aspects that ultimately are very similar in its genesis, once they arise from society in its expression and significance of the moment. The study covered the work of Gilka Machado gathered in the volume "Complete Poems", which includes all her books.

Key-words: Eros; Literature; Social Representations; Symbolism

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 GILKA MACHADO: SUA POESIA E SEU TEMPO.....	15
1.1 Cronologia bioestética e crítica.....	16
1.2 Contexto político, social e cultural	21
1.3 Movimentos literários.....	31
2 DAS REPRESENTAÇÕES DE EROS E DO EROTISMO.....	37
2.1 Do mito à psicanálise.....	37
2.2 Erotismo e cultura.....	43
3 REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E LITERATURA EM INTERSECÇÃO.....	49
3.1 Contexto teórico das representações sociais.....	53
3.2 Estrutura das representações sociais.....	59
3.3 Representações Sociais e Literatura: correlatos e afins.....	66
3.4 O simbólico e a linguagem nas Representações Sociais e na Literatura.....	70
4 A LÍRICA GILKIANA E SUA REPRESENTAÇÃO DE EROS.....	76
4.1 O dado e o construído, o tomado e o devolvido à realidade no lugar e na cena giliana.....	78
CONCLUSÃO.....	108
Bibliografia.....	112
Apêndice.....	119
Anexos.....	122

INTRODUÇÃO

A poesia de Gilka Machado trouxe à luz, na época de sua escritura, questões relacionadas com a sociedade burguesa (como o papel da mulher), as quais comprovam não só a cristalização de representações antigas no imaginário social, isto é, da mulher como esposa e mãe devotada, como também demonstram a imutabilidade de sua influência nos comportamentos masculino e feminino, séculos mais tarde.

A mudança da ordem social burguesa, as inovações trazidas pela teoria psicanalítica freudiana, bem como a efervescência do desenvolvimento impulsionado pela segunda Revolução Industrial, além de fatores nacionais como proclamação da República e a libertação dos escravos, foram insuficientes para modificar o imaginário social, quanto às funções da mulher nesse novo cenário. De certa forma, ela continuava a ter, socialmente, um papel passivo, que lhe permitia mover-se apenas no espaço que reforçasse aquelas funções: o privado. Por isso, ações fora desse espaço, em qualquer esfera, representavam transgressão, principalmente quando envolviam temas considerados tabu, como o erotismo feminino.

E foi essa transgressão mediada pela poesia que Gilka vivenciou com sua escrita, o que lhe valeu dúvidas sobre sua vida pessoal, de que viveria um amor erótico. Porém, isso não a impediu de continuar pisando ousadamente terrenos nos quais não havia espaço para a mulher como sujeito de desejos e senhora de sua fala. Aprisionada pela poesia simbolista e de seus próprios elos - como a propriedade de escrever e a coragem de dizer -, ela publicou sete livros (alguns republicados) e, não obstante a crítica, chegou a ser premiada, merecendo até uma indicação para a Academia Brasileira de Letras.

Sua poesia, quase um século depois, é cada vez mais revisitada, por tudo o que expressou sobre a mulher como mulher, em esferas diferentes: a do desejo, a da poesia e a da sociedade.

Nesse enfoque, para este trabalho, partimos da seguinte questão/problema: como Gilka Machado representou o erotismo em sua poesia? A pesquisa fixa-se mais na forma como ela construiu o Eros da época em sua lírica e o que representou socialmente essa construção.

O estudo tem como objetivo geral identificar a representação do erotismo na poesia de Gilka Machado, com base na teoria das Representações Sociais. Não se desprezam, porém, contribuições interdisciplinares que possam clarificar mais a temática abordada. Especificamente, busca-se: caracterizar a poesia de Gilka e destacar seus traços em relação à poesia feminina da época; investigar a imagem de Eros na perspectiva mitológica, psicanalítica e cultu-

ral, como o “dado” para a construção poética giliana ao longo de sua produção, comparativamente à poesia de algumas escritoras contemporâneas da autora; descrever as bases conceituais e metodológicas da teoria das Representações Sociais e de outras teorias que complementam a abordagem da Literatura; analisar a poesia de Gilka à luz das Representações Sociais e das representações da Literatura.

Conforme demonstra a fortuna crítica consultada, a poesia “giliana” vem sendo mais estudada na perspectiva do gênero ou do discurso erótico como aquela que rompeu com os padrões “comportados” de uma sociedade repressora do corpo e da fala. Dessa forma, um estudo do erotismo poético de Gilka Machado, na perspectiva das Representações Sociais, constitui, por si só, um aspecto relevante de pesquisa, seja porque se inova, ao desfocá-lo das bases do gênero, ou porque se o enfoca sob um ângulo mais amplo. Esse engloba, além disso, um jogo no qual têm parte o caráter simbólico do erotismo nas Representações Sociais e o simbólico da poesia simbolista, num tipo de intersimbolismo (um símbolo remetendo a outro).

A opção por Gilka se deve ao fato de ela, ao inovar a poesia feminina de seu tempo (início do século XX), desmitificar o erotismo delineado por uma sociedade moralista, rompendo os padrões da época e trazendo à tona uma visão particular e mais ampla dele; tal visão é fluída em pequenas coisas do cotidiano, em gestos, e inserida em todos os mundos cabíveis em seus olhos, em sua sensibilidade e criatividade. No fragmento abaixo, o eu lírico se funde no espaço físico como espaço de seu prazer, como a buscar do erotismo em todos os elementos da vida, a iniciar pela natureza.

[...]

Quem me dera ter asas,

[...]

e saciar-me de espaço, e saciar-me de luz,
nestas manhãs liricamente azuis!

(Ânsia de azul. *CRISTAIS PARTIDOS*, 1915)

Por esse exemplo, entende-se que a pesquisa pode contribuir para a ampliação de estudos pluridisciplinares na área da Literatura, aproximando mais essa da Psicologia Social ou, em outras palavras, aproximando os estudos da arte dos estudos da alma.

Ao mesmo tempo, obras como as de Gilka Machado, analisadas na perspectiva teórica e crítica das Representações Sociais e da Literatura, podem certamente auxiliar o desenvolvimento de uma abordagem que permita o confronto recíproco de perspectivas teóricas, no que diz respeito, por exemplo, ao “tomado da realidade/reenviado a ela” e ao “dado/criado”, respectivamente.

A pesquisa em Representações Sociais envolve três níveis de discussão e análise: a) o fenomenológico, que tem nas Representações Sociais um objeto da realidade social; são saberes surgidos na conversação social e que nela se legitimam, visando à compreensão e ao controle dessa realidade; b) o teórico, embasado em definições conceituais e metodológicas, em construtos e em teorias sobre as Representações Sociais; c) o metateórico, cuja análise discute postulados e pressupostos da teoria, refutando-os e/ou aceitando-os em relação aos de outras teorias, conforme De Rosa (*apud* OLIVEIRA & WERBA, 2003).

A proposta deste trabalho abrange esses três níveis, desde que: o erotismo é um elemento da realidade compartilhado socialmente (fenomenológico); são utilizadas bases metodológicas e princípios da teoria das Representações Sociais, somados aos da Literatura, no estudo de poesias de Gilka Machado (teórico); a análise vai permitir a confirmação das bases representacionais do erotismo na poesia giliana do ponto de vista das Representações Sociais e da Literatura (metateórico).

Como procedimento de coleta de dados, nas Representações Sociais, as técnicas verbais (qualquer forma, oral ou escrita) são as que mais possibilitam o surgimento das representações, porque permitem a expressão espontânea do conteúdo representacional. Conforme Spink (2004; 2003), a interpretação do discurso, como um todo, pode ser feita pela análise do discurso, enquanto a interpretação de dados, segundo Wagner (2003), serve para analisar o conteúdo. No tocante à interpretação, consideram-se nas respostas individuais as manifestações de tendências do grupo de pertença (SPINK, 2003).

Neste trabalho, o procedimento de coleta foi o mais usado nas Representações Sociais, a técnica verbal, representada pela escrita poética de Gilka Machado. Essa é uma forma presumidamente “espontânea” de a poeta expressar seus conteúdos representacionais, porque está relacionada com o modo particular com que ela tratou o fenômeno do erotismo e com a forma pessoal do uso da língua, quando buscou recuperar a imagem do erótico distanciada da mimese original de Eros.

Em resumo, a poesia de Gilka, como material de coleta, permite comparar o que Alfredo Bosi (1977) chama de imagem primeira (o dado, sentido do erotismo socialmente difundido) com a imagem traduzida pelo discurso (o construído, sentido do erotismo traduzido por Gilka), o que justamente constitui a questão problema desta pesquisa: como Gilka Machado representou o erotismo em sua lírica? Ao nos fixarmos na forma como ela construiu o Eros da época em sua poesia, situamos nosso estudo no espaço que se coloca entre o dado e o

construído, espaço em que se interpõem as Representações Sociais de Eros, como imagens socialmente dominantes, e suas representações particulares desse mito.

Como fonte de análise, utilizamos o livro “Poesias Completas”, publicação que reúne sete de suas oito obras publicadas: “Cristais partidos”, de 1915; “Estados de alma”, de 1917; “Mulher nua”, de 1922; “Meu glorioso pecado”, de 1928; “O grande amor”, também de 1928; “Sublimação”, de 1938; “Velha poesia”, de 1965. Desses livros, foram selecionados poemas que representam amostras de cada publicação.

A análise dos poemas é feita na perspectiva de uma relação significante/significado, indicadora da significação oferecida pela mensagem e de realidades subjacentes às condições de produção do texto, respectivamente representadas pela concomitante análise do conteúdo e do discurso. Na primeira, são tomados como referência os pressupostos metodológicos de Laurence Bardin (1977), observando a categorização de palavras pela semântica (palavras temáticas como mitos, símbolos, valores), considerando sua recorrência (repetição em contextos diferentes) e sua ambivalência (colocações em situações de oposição); categorização pelo léxico, distinguindo as palavras plenas de sentido das que funcionam como índices e/ou representam alusões, entre outras categorias que os poemas possam oferecer. Na segunda, são utilizados os princípios de Dominique Maingueneau (1997; 2006), no que tange, respectivamente: ao sujeito e à pragmática como “lugar” e “cena”, quanto à criação de um espaço para si como enunciador, e ao modo particular de enunciar-se, segundo coordenadas pessoais, espaciais e temporais, representadas por fatores cujos elementos permitem identificar aspectos da conjuntura particular e social, na relação eu/tu, aqui/agora (dêixis).

O “lugar” da poesia de Gilka Machado é o da mulher sujeito de seu próprio discurso (ou da expressão de seu próprio erotismo), porta-voz de seu sentir, cujo objeto ela estende ao outro, abrindo a esse um espaço complementar, de reconhecimento de sua subjetividade. Mas como disse Maingueneau, a “tomada da palavra” (ou o uso do discurso), um ato de cena, termina sendo um ato de certa forma violento, porque põe o outro diante de um fato realizado, exigindo que ele o reconheça. No caso de Gilka, podemos dizer que a violência foi ainda maior, porque seu discurso poético exigiu, do outro, defrontar-se não só com a expressão erótica dela, mas com a sua mesmo (dele), tolhida pela restrição social.

Já a “cena” da poesia giliana é a própria forma como a poeta construiu a visão pessoal do erotismo em seu discurso, em condições sociais adversas. Essa cena poética corresponde, ainda que pelo avesso, ao pressuposto teórico de que a cena enunciativa prevê uma certa

expectativa do público e uma antecipação dessa para o autor. Podemos inferir que a expectativa e sua antecipação constituiriam um ponto de aproximação entre autor/discurso e o outro, fortalecendo o lugar/espço buscado por aquele no aqui/agora. Na cena giliana, se por um lado entendemos que houve essa expectativa, na medida em que os poemas foram publicados, por outro não se confirma a referida aproximação e sim o contrário, a rejeição poética. Em sua dêixis, Gilka se referiu a esse contexto pelo interdito: o desejo feminino.

Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada
para os gozos da vida; a liberdade e o amor;

[...]

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, e, oh! atroz, tantálica tristeza!
ficar na vida qual uma águia inerte, presa
nos pesados grilhões dos preceitos sociais!

(Ser mulher. *CRISTAIS PARTIDOS*, 1915)

Nesses versos, ela compara a repressão dos desejos mais fundamentais da mulher com a prisão de uma ave de grande porte esperta e de visão aguda; a ambas sobrar a inércia.

Em posições como essa, de questionamento da cena da mulher, foi que Gilka Machado fundamentou sua poética. Mas mesmo fora do cânon literário de seu tempo, justamente por essas razões, sua obra, embora combatida, não comprometeu seu lugar como sujeito de seu próprio discurso. Por outro lado, o espaço que ela estendeu ao outro, diferente de torná-lo reconhecedor de sua subjetividade, fez com que sua poesia e sua pessoa fossem execradas socialmente. Mas notamos uma valorização desse espaço concedido ao outro já nos últimos anos de sua vida e, principalmente, após sua morte, quando a cena social já era outra, e seu trabalho passou a ser analisado na perspectiva diacrônica.

Nesta pesquisa, retomamos aspectos sincrônicos da poesia e do contexto social da primeira metade do século XX – cenário da poesia giliana –, embora seu foco tenha emergido de uma visão diacrônica.

O trabalho encontra-se estruturado em quatro capítulos: no primeiro, apresentamos Gilka Machado, destacando aspectos de sua vida e obra, da respectiva crítica e da estética poética vagamente analisada à época. Também caracterizamos a conjuntura social de seu tempo,

para poder melhor visualizar o que sua poesia representou para a sociedade e dimensionar sua ousadia verbal. No segundo, tratamos de Eros numa abordagem espaço-temporal, buscando situar como esse mito se fixou no imaginário social e como era definido no período em que Gilka viveu e escreveu. No terceiro, conceituamos e caracterizamos as Representações Sociais e suas conexões com a Literatura, associando-as a outros fenômenos sociais intercorrentes e destacando os pilares comuns a ambas. O quarto capítulo foi dedicado à análise dos poemas gilkianos, segundo o objetivo proposto para o trabalho.

1 GILKA MACHADO: SUA POESIA E SEU TEMPO

Insurreição: com essa palavra podemos resumir o que a poesia de Gilka Machado representou para o cânon literário e para o *status* feminino da época. Enquanto viveu, em estreito paradoxo social, ela se dividiu entre as tarefas de mãe e de dona de casa e o tumultuado efeito de sua poesia que, ousada, chocou a crítica e pendeu seu peso para além dela (a poesia). De entremeio, sua irritação antiburguesa e a preocupação com o abandono de crianças e com a luta humilde dos trabalhadores foram os traços óbvios de um sentimento social maior, que sua poesia abrigou subliminarmente: uma denúncia reivindicatória contra as possessões culturais e ideológicas do corpo feminino.

Gilka desacatou o poder vigente sobre o corpo feminino, através de um autoerotismo literário concentrado em sensações táteis, olfativas e outras. Anunciava, já no início do século XX, algo que somente a partir dos anos 60 passaria a ser visto de forma diferente: o poder rígido sobre o corpo não era mais tão importante para o capitalismo, que buscou contentar-se com um poder mais tênue, como defendera Foucault.

Mesmo com a maciça crítica desfavorável a sua obra por parte da sociedade e dos literatas, ela se manteve firme nessa postura, na contramão do pensamento dominante. Seu trabalho só passou a ser reconhecido pouco antes de sua morte, quando o mundo abriu espaço para uma nova ética, e a voz da mulher começou a se insinuar, com Hilda Hilst emancipando “oficialmente” a nova fala erótica feminina. Iniciava-se, mesmo, o que Foucault (1979, p. 148) havia comprovado do ponto de vista da filosofia econômica: o controle sobre o corpo feminino começara a ser feito de outras formas. Como ele questionou, “restava saber de que corpo necessita a sociedade atual....”

Desde então, sua poesia vem sendo enfocada principalmente na perspectiva do gênero, possivelmente por seu papel desbravador à época.

Mas a dimensão da obra de Gilka Machado pode ser melhor visualizada quando se compara sua trajetória pessoal com as características sócio-política-econômicas e estéticas de seu tempo. Em outra perspectiva, essa visualização pode ocorrer, até mesmo, quando se a enfoca sob o pano de fundo de fenômenos que enredam o pensamento e a percepção do homem social no tempo e no espaço, como o imaginário, a ideologia, a estereotipização e o senso comum, mecanismos das Representações Sociais.

1.1 Cronologia bioestética e crítica

Filha e neta de artistas, Gilka da Costa de Melo Machado nasceu em 12 de março de 1893 (ano oficial do início do Simbolismo no Brasil) no Rio de Janeiro, e lá viveu até 1980, quando faleceu. Casou-se em 1910, com o poeta, jornalista e crítico de arte Rodolpho Machado, com quem teve os dois filhos, Heros e Helios. Também nesse ano, fundou, com outras mulheres, o Partido Republicano Feminino, já demonstrando uma veia autônoma, no sentido de organizar-se e buscar a voz e os direitos da mulher. Casada, trabalhou como diarista na Estrada de Ferro Central do Brasil, recebendo um parco salário, e tentava conciliar sua vida com a poesia. Ficou viúva em 1923 e não voltou a se casar.

Seus versos iniciais foram feitos ainda no tempo da escola e, já aos 13 anos, venceu um concurso de poesia realizado pelo jornal “A Imprensa”, obtendo os três primeiros lugares: um com seu próprio nome (o poema “Falando à lua”) e dois com pseudônimos (os poemas “Rosa” e “Sândalo”). Desde então, não parou de escrever.

Por volta de 1912, quando começou a publicar, duas escritoras se destacavam no cenário literário brasileiro: Francisca Júlia (1871-1920), poeta, e Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), romancista, autora de livros infantis e de ensaios voltados para a mulher. Elas foram consideradas precursoras da literatura feminina no Brasil, sendo incluídas no respectivo cânon literário (FERREIRA-PINTO, 1998). Gilka começaria, aí, a “destoar” nesse cenário, com uma poesia que contrariava o rumo do comportamento feminino e até da literatura brasileira feita por mulheres.

Ela iniciou publicando poemas esparsos na revista “A faceira” por volta de 1912, lançando em seguida (1915) seu primeiro livro de poesias, “Cristais partidos”. Depois vieram: “Estados de alma” (1917), poesias esparsas na revista “Souza Cruz”, “Poesias” (reunião de “Cristais partidos” e “Estados de alma”) e “Mulher nua” (1922). Também publicou poemas na revista “Festa” e lançou mais dois livros, “Meu glorioso pecado” e “Amores que mentiram, que passaram” (1928). Seu trabalho foi incluído no livro “*9 poetas nuevos del Brasil*”, publicado em Lima (Peru, 1930), junto com trabalhos de Guilherme de Almeida, de Mário de Andrade, de Manuel Bandeira, de Ronald de Carvalho e outros, e publicou “Carne e alma” (poemas escolhidos). Poemas extraídos de “Cristais partidos”, “Estados de alma”, “Mulher nua” e de “Meu glorioso pecado” foram publicados na Bolívia (1932), com tradução do então embaixador da Bolívia no Brasil, Gregorin Reynolds.

Depois, Gilka venceu um grande concurso de poesia promovido pela revista “O malho” (1933), sendo aclamada “poeta do Brasil” e viajando pelo interior do Brasil e para o exterior (Argentina, Estados Unidos e países da Europa). Publicou ainda: “Sublimação”, “Meu rosto” e “Velha poesia” (poemas escolhidos), já em 1965, continuando sua trajetória literária.

Na esteira da repercussão de seu trabalho, na década de 70, um movimento liderado por Jorge Amado propôs sua candidatura a uma cadeira na Academia Brasileira de Letras (ABL), por considerar que, “entre as escritoras brasileiras, nenhuma merece tanto quanto a cara amiga, pertencer aos quadros da Academia, devido à importância de sua obra poética, uma das mais belas da língua portuguesa” (*apud* MACHADO E., 1992, p. 8). Gilka Machado agradeceu, mas não aceitou o convite.

Com a publicação de “Poesias completas”, ela foi premiada pela ABL, no ano em que foi considerada representante da mulher brasileira (1979) e teve seu nome inscrito nos Anais da Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro. Nesse evento, foi lido seu poema “Meu menino”, dedicado a Helios, seu filho morto em 1976.

As homenagens recebidas a partir da década de 30 parecem indicar que as opiniões começavam a se dividir em relação à poética de Gilka, embora nem mesmo o prêmio concedido pela ABL tenha suscitado outra indicação para que ela ocupasse uma cadeira na Academia. Enquanto isso, houve um reconhecimento público de sua pessoa, possivelmente pela criação do Partido Republicano Feminino e por sua preocupação social com crianças abandonadas e humildes trabalhadores e suas lutas, sofrimentos e revolta, objeto de um foco talvez menos discutido de sua poesia.

Mas a despeito das acirradas críticas, podemos dizer que Gilka Machado teve uma trajetória poética relevante, possivelmente marcada pela curiosidade oriunda da contraposição entre sua fala e a conjuntura social. De certo modo, ela confirmou essa ideia, quando declarou a Gottlib (1995, p. 29), em uma entrevista de 1979, um ano antes de sua morte:

Quem tinha dinheiro editava. Eu editei fiado. Conforme fui vendendo o livro, ia pagando. Se (isso) me fez mal pelo resto da vida, naquele tempo foi (a) causa de o meu livro ser esgotado. Todo mundo queria conhecer o livro imoral.

Seu posicionamento poético foi confundido com sua própria pessoa e vida, o que poderia ter, de alguma forma, embotado senão a crítica, mas pelo menos a análise de sua linguagem aberta e ousada como fruto de uma escrita literária. Esse posicionamento também lhe rendeu difamações e uma *charge* publicada por um jornal carioca. Nela, a imagem de uma mulher com a saia levantada e, como texto, um verso do poema “Reflexões” de Gilka: “Eu sinto que

nasci para o pecado”. Gottlib explicou que não só o verso estava descontextualizado, como o segundo, que esclarecia o “pecado”, não foi incluído: “se é pecado, na Terra, amar o Amor”. Isso causou problemas a seus filhos, que chegaram a ouvir desaforos de colegas na escola.

Mas Gilka não se intimidou. Continuou seu caminho com segurança até então inusitada para quem, em condições de submissão instituída, erguia-se contra os mandamentos sociais. Tanto que declinou ofertas substanciais para uma crítica positiva a sua poesia, antevendo a rendição de sua genuinidade a uma concessão:

Ele (Olavo Bilac) quis fazer o prefácio do meu primeiro livro. E eu recusei. Ele me disse:

– Por que você recusa?

– Recuso porque eu quero aparecer sem defesa, sem escudo. E com um prefácio seu, todo mundo já está me achando ótima. (*Apud* GOTTLIB, 1995, p. 29)

Pronunciamentos públicos, em sua defesa ou não, bem como críticas a sua poesia, dominaram por muitos anos. Algumas dessas vozes foram recuperadas por Gottlib (1982; 1995) e Paixão (1991; 1995), como as abaixo citadas:

Leal de Sousa comparou a poesia de Gilka à de Francisca Júlia, exaltando as qualidades dessa e a rebeldia daquela. Segundo ele, os versos “ másculos ” de Francisca Júlia faziam com que, diante de Vênus, ela mantivesse um espírito de escritora cuja “ carne de mulher não pulsa (va) ”. Já a voz de Gilka Machado era “ cheia de imprevistos acentos nunca dantes escutados ”. E ela tinha consciência disso, tanto que, falando sobre suas condições e seus escritos frente aos das poetisas de sua época na citada entrevista de 1979, afirmou:

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 está nos meus versos.

Ninguém dizia o que sentia. A própria Cecília Meireles não dizia o que sentia. A mulher não tinha coragem nenhuma. (*Apud* GOTTLIB, 1995, p. 29).

Outras críticas surgiram: Medeiros e Albuquerque declarou que o livro “ Estados de alma ” não era notável, mas tinha traços de originalidade que faltavam à maioria dos versos femininos da época. Ainda assim, moralizou quanto à escrita giliana: “ Isso não é um fingimento literário ”, reconhecendo mais tarde que alguns versos não eram sinceros. Henrique Pongetti afirmou que os poemas de Gilka eram extraordinários e luxuriosos, porque nasciam, paradoxalmente, de uma poeta solitária, “ enamorada do espírito ” (GOTTLIB, 1982, p.39).

[...]

Por te trazer em mim moldei-me aos teus coleios;
minha íntima, nervosa e rúbida serpente.

Teu veneno letal torna-me o corpo langue,

numa circulação longa, lenta, macia,
a subir e a descer, no curso do meu sangue.

[...]

(Volúpias. *ESTADOS D'ALMA*, 1917)

Mesmo solitária na vida pessoal, Gilka, em muitos de seus poemas, utilizava a figura forte do outro que a envolvia carnal e espiritualmente. Havia sempre contextos de simbiose mais desejada pelo eu lírico.

Mário de Andrade (*apud* PAIXÃO, 1995, p. 66) declarou que “Na poesia, brilharam até agora, extraordinariamente, Gilka Machado e Cecília Meireles. Os poemas que publicaram são positivamente admiráveis a meu ver”.

Austregésilo de Athayde reconheceu as “qualidades incomuns” da imaginação de Gilka, mas foi mordaz ao classificar sua temática como “monótona” e de um “sensualismo precário. A repetição de seus motivos aborrece e fatiga”. Ainda lembrou que “Freud encontraria na sua obra um capítulo de sensação”.

Na década de 40, quando ainda havia interesse em torno da relação equivocada entre a temática e a vida pessoal de Gilka, uma revisão de suas primeiras publicações suscitou críticas diferentes: Jaime de Barros afirmou que ela ocupava o primeiro lugar da poesia feminina, principalmente após sua “poesia da mocidade”, quando já não havia as “vivas e primitivas cores rubras” em seus poemas; Mário Linhares destacou o imprevisto do ritmo, a liberdade ante os falsos preconceitos sociais, a ruptura com as mentiras convencionais e os “incontidos arroubos de sua imaginação ardente e caprichosa”. Humberto de Campos declarou: “poeta de imaginação ardente, transpirando paixão carnal nos seus nervos, a Sra. Gilka Machado é, contudo, [...] a mais virtuosa das mulheres e a mais abnegada das mães” (ela criou sozinha seus filhos). Agripino Grieco explicou que o problema da poesia de Gilka residia no (pouco) lugar da fala da mulher dentro dos papéis sociais e de admitir-se o lugar dessa fala só no território da linguagem e “não no território da vida”. (GOTTLIB, 1982, p. 33, 44) Gilka aludiu a essas referências na reportada entrevista de 1979, a Gottlib:

Eu tomei enjôo – da poesia não, mas do ambiente. A minha vida foi passada na cozinha. Os meus bons versos foram escritos na beira do fogão. Eu tive uma pensão para não morrer de fome.

Ele era inimigo, difamador. Ele não tinha razão nenhuma de me perseguir (Humberto de Campos, que a defendeu).

As mulheres reagem porque pensavam que eu ia... todos os homens. E os homens tinham curiosidade de saber como eu era na intimidade.

(Gilka cozinhava comida de pensão para poetas simbolistas como Tasso Silveira e Andrade Muricy, o que, em certa medida, a identifica com Cora Coralina, poeta goiana, sua contemporânea, que foi doceira e vivia despojadamente em seu ambiente simples, enquanto fazia versos.)

Mas vemos poucas referências aos aspectos estéticos da obra giliana, quer antes quer após essa revisão de sua obra, com praticamente todos os comentários se dividindo entre sua temática e seu vocabulário arrojado. A partir da segunda metade do século XX, as referências a sua produção se limitaram a alusões a seu nome em historiografias, antologias e dicionários de Literatura, sem qualquer intenção de análise. Só ao final dos anos 70, sua obra passou a servir a novas perspectivas de estudo, como será visto adiante.

No campo da estética, a poesia giliana foi considerada de forma ambígua no contexto da literatura brasileira: simbolista por alguns críticos, como Sônia Brayner e Fernando Py; neoparnasiana por outros, como Marie Pope Wallis; pré-modernista por poetas e críticos como Manuel Bandeira e Fernando Góes e, ainda, uma representante da “nova poesia”, conforme João Ribeiro.

Essa ambigüidade possivelmente pode ser respondida, por um lado, pelo uso do verso livre (como o observaram os pré-modernistas Manuel Bandeira e Alberto Ramos), pela liberdade sintática e vocabular, pelo ritmo crescente e diversidade vérsica e estrófica; por outro, pelas rimas e pelo insistente uso de figuras sinestésicas.

Não resta dúvida que essa ambigüidade estética da poesia giliana, em relação às referidas vertentes da literatura, por si só representaria um mote de pesquisa, haja vista a concomitância ou a falta de limites entre elas ou, ainda, a falta de rigidez desses limites. No entanto, a obra de Gilka vem sendo objeto de pesquisas, tanto acadêmicas quanto em eventos literários, há cerca de 20 anos, mais pelas questões femininas que desvela ou por sua temática mais insistente: o erotismo.

Ensaaios críticos diversos sobre a produção poética¹ de Gilka, quase todos de mulheres, surgiram a partir dos anos 80: Nádia Battella Gottlib (1982), em “Com dona Gilka Machado, Eros pede a palavra”, e Joyce Anne Carlson-Leavitt (1989), em “Gilka Machado e Adélia Prado: duas poetisas brasileiras, visão da experiência feminina”, entre outros. Nos anos 90: Sylvia Paixão (1991), em “A fala-a-menos”; Cristina Ferreira-Pinto (1998), em “A mulher e o

¹ A relação dos trabalhos encontrados no levantamento feito e dos consultados, bem como seus objetivos, encontra-se no Apêndice 1.

cânon político brasileiro: uma releitura de Gilka Machado”, por exemplo. Entre 2000 e 2007: Maristela Figueiredo Lima (2005), com o artigo “Sintonias poéticas do aquém e do além-mar: Gilka Machado e Florbela Espanca”, e Suzane Moraes da Veiga (2007), em “O erotismo decadente: influências baudelairianas em Gilka Machado”. Nesse período, no âmbito da academia, foram elaborados, entre outros: Marcela Roberta Ferraro Ferreira (dissertação, UniCAMP, 2003), “Os desdobramentos de Salomé: leitura da poesia erótica de Gilka Machado”; Soraia Maria Silva (tese, UnB, 2003), “O texto do bailarino: Eros Volússia e Gilka machado – a dança das palavras”; Juliano Carrupt do Nascimento (ensaio, s.d.), “A poética inovadora de Gilka Machado”.

Nesses vinte e poucos anos, pelos ensaios e pesquisas acadêmicas realizadas, vemos que a poesia de Gilka prestou-se bem mais à análise de questões femininas (como a fala da mulher) do que ao estudo da estética, tal como ocorreu à época de suas publicações. A exceção foi o ensaio de Cristina Ferreira-Pinto que, via cânon político, abordou a percepção de mundo da poeta, em comparação à percepção dominante. Entre os trabalhos consultados, possivelmente esse seja o que pode se aproximar mais da proposta desta pesquisa, porque ao falarmos das representações de Eros para Gilka e em sendo sua poesia o contraponto do contexto literário e social da época, abordamos, automaticamente, sua visão pessoal e a geral.

1.2 Contexto político, social e cultural

O período em que Gilka Machado viveu (1893 a 1980) foi marcado por grandes mudanças no mundo. Na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, destacaram-se: o fortalecimento das conquistas da Revolução Francesa e da II Revolução Industrial; a revolução da Rússia (1917 a 1919) e suas conseqüências político-sociais; a expansão do positivismo de Augusto Comte e a divulgação da teoria da relatividade de Einstein; a expansão das ideias psicanalíticas de Freud, entre outros eventos. Com isso, desenvolveu-se uma concepção científica e materialista das coisas, uma visão de mundo fundada na razão e uma reação da intuição contra a lógica e do subjetivismo contra o objetivismo.

No Brasil, especificamente, havia os efeitos da Abolição da Escravatura, da recente Proclamação da República e da dizimação do movimento de Canudos. A sociedade em geral teve de se reestruturar em torno de novos parâmetros políticos e sociais, como por exemplo, suprir a lacuna deixada pelos escravos e conviver com um novo tipo de governo.

No Rio de Janeiro dessa época, onde Gilka vivia, dois grupos sociais se sobressaíam: um superior, constituído pela nobreza e pelos senhores de terra - que cada vez migravam para a cidade com suas famílias -, e outro, representado pelos pequenos empregados, pelos operários e por subgrupos que não se enquadravam na classe dominante. Depois surgiu outro grupo na zona urbana, formado de pequenos comerciantes, por agentes de atividades burocráticas, jornalísticas, literárias e políticas. Gilka se enquadrava nesse terceiro grupo.

Nessa sociedade, a família tinha uma estrutura patriarcal, e o casamento geralmente era determinado pela confluência de interesses econômicos. Por isso, mantinha-se o velho hábito da época colonial, como o impulso sexual e a procriação ocorrendo mais fora do casamento do que em seu âmbito. Mas oficialmente, apenas se admitia a atividade sexual no casamento monogâmico. Havia uma dupla moral que pregava o puritanismo e estabelecia regras de comportamento diferentes para o homem e para a mulher, herança de séculos atrás. Como às mulheres da classe alta não se permitia a atividade sexual antes do casamento, os homens, antes de casar, mantinham relações com mulheres mais pobres. Enquanto a mulher tinha de preservar sua virgindade até o casamento e depois manter-se fiel ao marido, desse não se exigia abstinência sexual antes do casamento, nem fidelidade após.

Esse comportamento era considerado natural e não chamava a atenção das pessoas. Mantidas as aparências, lógico seria criticar, discriminar e condenar qualquer procedimento ou atitude que pudesse “desarrumar” essa rotina tão bem organizada socialmente. Mais ainda se tal procedimento partisse de mulheres e mesmo que fosse só no papel, como é o caso de Gilka Machado, com sua poesia de desnudado erotismo.

As literatas da época pareciam ter-se esquecido de que, como disse Pound (1977, p. 36), “A literatura não existe num vácuo. Os escritores, como tais, têm uma função social definida, exatamente proporcional a sua competência como escritores.” E uma das funções sociais do escritor pode ser mostrar sentimentos comuns a mulheres e homens, como Gilka o fez.

Quem és tu que me vens, trajando a fantasia
do meu sonho sonhado em vinte anos de dor?!
Quem és tu cujo olhar de chama desafia
todo o meu raciocínio e todo meu pudor?!

De tal modo teu corpo ao meu corpo se alia,
que chegamos agora a um só todo compor;
e em vão te olho do rosto a máscara sombria,
na ânsia de te sentir a verdade interior.

[...]

(Soneto sem nome. *MEU GLORIOSO PECADO*, 1928)

Nesse fragmento e em vários poemas, o eu lírico se dirige ao outro da cena poética em condição de igualdade, mesmo em seus arrebatamentos ou entregas. Da mesma forma, ele procura compartilhar o prazer fora da reprodução.

Essa era uma visão bem diferente da realidade da época. A “arrumação” social terminava por constituir não só um modo de vida – baseado apenas no senso comum, independente de ser superficial e hipócrita –, como também era a partir e em torno dele que a própria cultura se desenvolvia. Nela, moldavam-se comportamentos e visões de mundo, como por exemplo, considerar o homem superior à mulher. Com isso, sustentava-se a ideia que predominava desde a Antigüidade, ou quem sabe, desde tempos ainda mais remotos.

Segundo Ferreira-Pinto (1990, p. 37), a ideologia que vigorava nos séculos anteriores era aquela “que exalta a maternidade e defende os limites da família como o palco onde a mulher vai desempenhar sua função social”. Esse preservado ideal de família tinha seu suporte no elemento feminino, mais precisamente na esposa, que deveria viver para o marido e os filhos e através deles. No final do XIX, incentivou-se a ideia de emancipação e de instrução da mulher, mas ainda restrita à finalidade de melhor servir à família e à sociedade; também lhe foi imputado um dever para com a pátria, exercido por meio de atividades profissionais distintas. Difundiu-se uma nova feição em seu papel social: ela não estaria destinada só ao lar, do mesmo modo que funções da vida pública não estariam destinadas só aos homens.

Podemos ver que, inicialmente, a ampliação da visão que se tinha da mulher e do papel que lhe era atribuído socialmente não advinha do reconhecimento de seus direitos individuais, nem de seus desejos pessoais, mas tão-somente de mais obrigações que ela deveria assumir perante essa sociedade. Na verdade, era como se ela estivesse sendo incluída nas demais atividades sociais por um imperativo do tempo. Desde a segunda metade do século XVI-II, com o crescimento do capitalismo na Inglaterra e as demandas liberais e democráticas que defenderam a igualdade entre os homens, as mulheres passaram a reivindicar para si os mesmos direitos postulados pela Revolução Francesa (liberdade, igualdade, fraternidade), começando a falar em igualdade de direitos. No século XIX, como dito acima, veio o direito à instrução e ao trabalho profissional, e no século XX, novos acontecimentos favoreceram as conquistas das mulheres, como a citada expansão das ideias de Freud, cuja teoria parte essencialmente do desejo e da repressão desse. O pensamento e/ou a expressão do desejo pela mulher poderia representar, para os homens, o maior “desacato”, haja vista demonstrar a perda de seu controle sobre ela. O desejo é, ao mesmo tempo, início e fim da autonomia da mulher, como o foi de sua repressão. Não é à toa que o erotismo feminino foi reprimido desde sempre.

Mas mesmo com esse avanço, permanecia a “redoma” em torno da mulher, não deixando espaço para que se pensasse o corpo como fonte de identidade e de desejos. Suas “realizações” vinham de instâncias externas a seu corpo, permanecendo esse como o lugar do sagrado, tal como os ideais da Virgem Maria (em sua santidade e papel de mãe) e de Eva (de submissão à costela de Adão).

A imagem que se delineou para a mulher nessa época seguia as diretrizes traçadas pela Igreja Católica, que dava muita importância à sociedade doméstica. A título de exemplo, citamos a recuperação do mito religioso de Maria no século XIX, destacando-se as virtudes da castidade e da sublimação, e a instalação do marianismo, que deixou marcas na produção literária brasileira, por escritores como Alphonsus de Guimarães.

Atrelada a essa recuperação, vinha a indissolubilidade do casamento, com a mulher devendo se subordinar ao homem, mesmo isso não sendo claramente dito. O papel principal de constituição da família era a procriação, e a mulher devia internar-se no mundo familiar, desenvolvendo uma ideia de inferioridade natural, a partir do que estabeleciam as regras e as decisões sobre o que lhe convinha ou não, sem qualquer fundamentação, sem sua aprovação (STEIN, 1984).

No final de século XIX e início do século XX, as mulheres viviam segundo o modelo feminino da perfeição virginal, tendo seu valor e dever moral avaliados, inclusive, pela vestimenta, pela forma de sociabilidade e pelos tipos de leitura (GIORGIO, 1991).

Essa era uma forma de controle exercido em todas os âmbitos de ação e da comunicação, a fim de alcançar o pensamento e a consciência da sociedade, modificando-os. Incluindo interditos, esse controle permeava ampla e decisivamente o imaginário social, criando representações simbólicas, enquanto o senso comum as estereotipava, reforçando a alienação “instituída” desde o início dos tempos. Era, portanto, o domínio da instituição sobre os desejos, sobre o viver da mulher, deixando a negação (e outros) como produto de tudo o que ultrapassasse o tipo feminino externamente moldado para elas.

Verificamos que os ideais da Revolução Francesa sucumbiram ante a repressão do desejo, significando que o discurso psicanalítico ainda não fora difundido o suficiente, a ponto de acrescentar valores novos (como o de a mulher ser ela mesma) aos costumes sociais e, conseqüentemente, abrir outros eixos às relações das mulheres consigo mesmas e com os homens.

Aliás, ao longo dos tempos, registros mostram que as mulheres sempre tiveram um papel determinado na sociedade, com expressões de sexualidade claramente estabelecidas pelas autoridades civis e religiosas, ou seja: um comportamento erótico “aceitável”, desempenhado na vida conjugal e visando à procriação, ou outro repreensível, governado pela paixão amorosa e pelo prazer sensual.

Por muitos séculos, a história das mulheres foi a história dos homens², considerados os “representantes da humanidade”. Porém, milhares de registros históricos não confirmaram essa supremacia, demonstrando, ao contrário, que as mulheres são atores históricos de pleno direito. E mesmo com a percepção positiva sobre elas no século XX, em oposição ao vitoriano, a história das mulheres foi concebida a partir de representações, de “descodificações das imagens e dos discursos que dizem da evolução do imaginário masculino e da norma social”. Mesmo que as ideias de Freud tenham contribuído para a descoberta da identidade sexual da mulher, o erotismo ainda se refletiu, durante muito tempo, como uma corrente social na qual a espécie feminina estaria a serviço do homem e da família. (THÉBAUD, 1991, p. 10).

Exemplos dessa concepção datam do século XIII, quando a legislação se voltava para o vestuário, os adornos, para os gestos, e a “repressão da sexualidade, a clausura do ameaçador corpo feminino, o enquadramento do que ele emite ou profere, o controle daquilo que nele manifesta a enganadora beleza estão no centro das representações e das admoestações tratadas nessa época” (KLAPISCH-ZUBER, 1991, p.17).

A repressão do erótico feminino desde a Antiguidade se enquadra exatamente aí, nesse tipo de controle. Em certa medida, confirmamos a noção de que a poesia erótica de Gilka Machado, além de “desobedecer” aos ditames sociais estabelecidos para a mulher, constituiu uma ameaça àquilo que o corpo feminino poderia expressar, diferente do modelo traçado. É como se a poesia, como a palavra que toca a sensibilidade, pudesse por sua leitura “desmantelar” aquilo que durante séculos foi construído e mantido intocável.

E nesse sentido, é de se destacar não só o papel do imaginário masculino na história das mulheres como o delas próprias, inversamente, a sustentar aquele, quando cumpriam com fidelidade o que determinadamente lhes era outorgado como função simbólica. Se os homens configuravam como elas deveriam ser, por sua vez, elas correspondiam, agindo em prol dos desejos deles e não dos delas próprias. As palavras destinadas à definição da mulher serviam

² A história descrita pelos homens. “O homem fala sobre a mulher, pensando falar por ela. [...] Descreve seus sentimentos, pensando descrever os dela. Imprime o seu discurso masculino sobre o silêncio feminino” (SANT’ANNA, 1993, p. 12).

apenas para evocar sua fraqueza física, a garantia de sua submissão ao homem e seu favorecimento à procriação. Era um modo de confirmar, por todos os meios, tudo o que se queria que a mulher representasse socialmente e o que ela mesma pensasse sobre si. Também era uma forma de não deixar lacunas que pudessem, de algum modo, servir de fuga ao estereótipo traçado.

Fica clara aí a noção de redoma a que nos referimos antes: porque limitava o espaço e porque aparentava falsa proteção. De certa forma, Gilka “delatou” a existência dessa redoma pelo oposto: declarou-se seduzida pelo vôo, enquanto o chão atrairia o corpo; ela se centrou em sua alma e na matéria, criando uma cena naturalmente erótica.

[...]

(o vôo me seduz)
voar até, finalmente,
num dia muito azul e ardente,
-alma- pairar do espaço à flux,
-matéria – despenhar-me de repente,
sobre a terra absorvente,
morta; morta de luz!

(Aspiração. *ESTADOS DE ALMA*, 1917)

Na continuidade da história, no século XIV, a indicação de uma mulher como poeta oficial da corte francesa foi registrada como o início de uma luta pela igualdade entre os sexos, o que lhe proporcionou espaço para o trabalho. Verifica-se que nessa época, Idade Média, foram divulgados meios de controle sobre a mulher, apresentados sob forma de estatuto da boa esposa, de normas sobre os deveres de mãe, sobre as relações familiares, sobre seu papel na família, o controle da Igreja sobre o casamento e, inclusive, aquilo que deveria constituir o universo feminino, quanto ao espaço e objetos da mulher. Também nessa época houve a perseguição à mulher, num movimento que se tornou conhecido como “caça às bruxas” (Europa e Américas), acompanhado da “maldição bíblica de Eva”.

Mas a posição da Igreja nesse tempo, segundo Branca Alves e Jacqueline Pitanguy (1985, p. 20), era contraditória, “oscilando entre as figuras de Maria, exaltada, e Eva, denegrida, o que prevalece na mentalidade eclesiástica da época é a formação e o triunfo do tabu sexual.” A responsabilidade de Eva, como provocadora do mal, se traduziu na perseguição ao corpo da mulher, considerado “fonte de malefícios”.

Vemos que a natureza instituída para a mulher, em sua diversidade, teve uma representação destinada a perdurar. Desde os séculos anteriores, foi criada uma linguagem e sistemas explicativos sobre ela, os quais impregnaram os espíritos e modelaram a imaginação dos

homens e das mulheres também. Lutar com isso representaria bem mais do que lutar pelos direitos delas: implicaria revolver o imaginário e elaborar representações da mulher nunca dantes supostas pelas impressões mentais e perceptuais, tanto deles como delas.

No século XVII, na América, teve início um movimento de mulheres religiosas encabeçado por Ann Hutchinson. Muito religiosa, ela pregava a igualdade do homem e da mulher perante Deus, em um movimento que cresceu e se organizou formalmente, reivindicando direitos iguais para homens e mulheres na terra. No século XIX, dois movimentos de mulheres se destacaram: a luta por melhores condições de trabalho e a luta pelos direitos de cidadania, como o de votar, por exemplo. Nos Estados Unidos, a consciência da mulher sobre a submissão do negro levou-a à consciência também sobre sua própria submissão (ALVES; PITANGUY, 1985).

Já o século XX foi, desde o início, marcado por uma tentativa de libertação que buscava outra definição para a relação entre o feminino e o maternal, algo que não fosse só sua limitação à função de mulher e mãe. As experiências femininas na Primeira Guerra Mundial passaram a ser mostradas, e sua mão-de-obra começou a crescer, podendo as mulheres, organizadas, assumir empregos em áreas diversas. Essa “valorização” do trabalho feminino concorria com a necessidade econômica do momento, já que a mão-de-obra masculina deveria ser liberada para os campos de batalha.

Independentemente das tentativas de controle e de descaracterização do movimento, ele cresceu ao mesmo tempo em que se fortaleciam as conquistas da Revolução Francesa. Vieram as lutas pelo direito à educação, depois pelo direito à profissão e, muito depois, pelo direito ao voto. Mas cada luta dessas tinha, como pano de fundo, o papel doméstico da mulher: o direito à educação tinha como finalidade melhor educar os filhos, mas como incluía a frequência à escola, veio a profissão. Já o voto representou a primeira estratégia formal para o ingresso da mulher na política. Os manifestos em prol desse direito foram muitos e em todo o mundo. No Brasil, foram menos acentuados.

Na cultura ocidental, foram relativamente poucas as vias para representar a mulher de modo positivo, haja vista as normas sobre a criação dos filhos e os discursos sobre as relações mãe-filhos (entre outros) reforçarem a imagem da mulher doméstica (THÉBAUD, 1991). Em ambos os casos, tratava-se do mesmo sema discursivo, a eliminar da mulher qualquer hipótese de ação diferente disso.

Esses discursos, repetidos ao longo dos séculos, certamente teriam como finalidade a criação de uma “verdade”, no sentido do que disse Rancière, ou seja, de que não só se inventa uma “verdade” sob algum pretexto, como se buscam fatos cuja interpretação sirva de sustentação para ela:

É preciso que sempre haja um acontecimento para que a máquina funcione. [...] (E) não basta noticiar. É preciso fornecer material à máquina interpretativa.[...] acontecimentos particulares que ocorrem num ponto qualquer da sociedade a pessoas comuns [...] que atraem uma interpretação, mas uma interpretação que já existia antes deles (RANCIÈRE, 2004, p. 3).

A Igreja deu um grande suporte a tais discursos. No cristianismo, a imagem de Maria sempre foi referência para o homem retratar a mulher virtuosa, principalmente em períodos considerados críticos à fé cristã, como por exemplo a época do avanço científico do século XIX. Também Eva é caracterizada como uma mãe protetora, que sofre pelos filhos, sendo sua imagem geralmente associada à de Maria: a mãe de todos os viventes e a mãe de Cristo, respectivamente.

Destacamos a forte influência do culto a Maria sobre as mulheres da religião católica, inclusive no Brasil, onde ele assumiu uma forma característica e secular entre os positivistas no final do século XIX e início do século XX. Os líderes do Apostolado Positivista Brasileiro adotaram as ideias de positivistas ortodoxos em relação às questões sociais, religiosas, à organização da sociedade e, principalmente, quanto à preponderância da família em relação à sociedade.

Os positivistas elevaram a mulher por meio do que poderia ser considerado a transfiguração do culto da Virgem. A feminilidade como um todo deveria ser adorada e colocada a salvo de um mundo perverso. [...] Ela formava o núcleo moral da sociedade, vivendo basicamente por meio de sentimentos, ao contrário do homem [...] (HAHNER, *apud* SANT’ANNA, 1993, p. 70).

E a mulher se sujeitava a isso, desempenhando no lar o papel estabelecido para ela, liberando o homem para outrem. E nesse contexto, a Literatura poderia se tornar um espaço para as confissões, no qual se exporia a ânsia de realização.

Gilka Machado se enquadraria nessa perspectiva: na vida cotidiana, correspondeu ao papel traçado para as mulheres, de mãe e de esposa, dedicando-se aos filhos e lutando por sua sobrevivência, após a morte do marido; na poesia, confessou-se sem pudor. Mas paradoxalmente, foi na vida cotidiana de repressões que ela encontrou estímulo para, primeiro, insurgir-se no panorama da poesia brasileira, dando vazão a um “eu” lírico insubordinado aos ditames da época; depois, para permanecer nele, como contraponto da poética feminina de seu tempo.

Essa atitude reflete o protagonismo de Gilka Machado que, ao fazer um trajeto certamente não igual ao dos homens, mas diferente do das mulheres e das poetisas de sua época, foi execrada pela sociedade e pela crítica literária. Assumindo seu “eu” feminino e poético, ela se pôs publicamente contra a sociedade e contra o cânon literário de seu tempo, no qual mesmo as poetisas reproduziam a mulher e seus sentimentos sob a ótica masculina.

E como no *bildungsroman*, diferente do herói que descobria sua vocação e a cumpria, “a protagonista feminina que tentasse o mesmo caminho tornava-se uma ameaça ao *status quo*, colocando-se em uma posição marginal” (FERREIRA-PINTO, 1990, p. 13).

Eu havia recebido de Gilka Machado pedido de um enxerto de obra minha, ou um trecho inédito, para um antologia que ela estava organizando. E davam-se o endereço. [...] Subi uma escadinha suja e escura e dei com uma porta fechando um corredor escuro. Bati e apareceu-me uma mulatinha escura, de chinelos, num vestido caseiro. Perguntei se era ali que morava D. Gilka Machado.

- Sim senhor, sou eu mesma – respondeu-me a mulatinha. O doutor faça o favor de entrar...

- Não entrei. Entreguei a carta, desculpando-me e saí [...] Eu não conheci a Gilka, senão de retrato: moça branca, vistosa..E fiquei penalizado de vê-la naquela alfurja, onde tudo respirava pobreza, quase miséria. (*Apud* PAIXÃO, 1991, p. 181)

No século XX, progressivamente as mulheres começaram a exercer controle sobre sua identidade visual, quebrando estereótipos e propondo vias de realização pessoal. No Brasil, na década de 20, a par dos movimentos organizados, a imprensa periódica feminina tornou pública a esfera íntima da mulher e seu papel na sociedade, promovendo o reconhecimento de sua função motriz nas eventuais mudanças da sociedade, seu papel no seio da família e como transmissora de ideologias às gerações que se sucediam. Exemplos da influência feminina na sociedade dessa época são Tarsila do Amaral e Pagu, entre outras que defenderam ardorosamente suas ideias e seus desejos por meio das artes e da política, respectivamente. Gilka, uma delas, escreveu sobre seus desejos, propondo uma simbiose do seu (desejo) para com o do outro. Os verbos “morrer” e “aniquilar” têm igual sentido nesta troca recíproca e reflexiva de corpos:

E, ó meu Amor, com que ternura
minha alma te procura!
Por ti tenho em meu ser a ânsia mansa do rio
a correr
e a tremer;
[...]
[...]
Quem me dera
morrer em ti, aniquilar-te em mim.!

(Estos da primavera. *MULHER NUA*, 1922)

Para esse tipo de expressividade feminina, não havia espaço aberto em revistas e/ou editoras. Daí a declaração de Gilka de que “editava fiado” e pagava à medida das vendas.

As revistas femininas que se apresentavam para mulheres como um espaço ideal, com um público fiel que mantinha frequente as respectivas ações, tinham como função informar a mulher, principalmente as de classe média, sobre questões femininas, moda, literatura, poesia, folhetins. Essas informações, de certa forma, facilitavam a convivência delas nesse novo espaço social. O que diferenciava as revistas femininas das demais era a abordagem pouco politizada, enfatizando as preocupações familiares e suas discussões, trazidas da esfera pública para a privada, de onde provinham as soluções.

A revalorização da sexualidade e da aceitação do desejo feminino são acompanhadas por uma pressão normativa em prol da conjugalidade e de modelos de aparência, inspirados em estrelas e manequins, moldados pelos concursos de beleza [...]. Simultaneamente, entre as definições visuais da feminilidade moderna, impõe-se a da dona de casa profissional, rainha do lar e consumidora. A publicidade vende-lhe objetos, mas também representações de si própria, muito próximas de modelos antigos (THEBAUD, 1991, p. 11).

Nesse ponto, vemos um movimento paralelo às referidas conquistas, buscando aprisionar o comportamento da mulher em outro contexto, agora o da modernidade, que segundo Otávio Paz (1994, p. 143), “dessaçralizou o corpo e a publicidade o utilizou como instrumento de propaganda.” Na concomitante perspectiva do capitalismo crescente, a publicidade entre como um dos fortes braços capitalistas, criando e divulgando estereótipos ou conduzindo de forma disfarçada o que até então era feito de modo ostensivo. Martine Joly (1996) afirmou que toda publicidade é ideológica, porque tenta induzir alguém a algo.

Mais uma vez, como ocorre desde os primórdios, é sobre a imagem que se define, ideologicamente, o comportamento da mulher, ora buscando-se referências positivas, ora criando-se negativas. E como a imagem implica uma aparência óptica, a de pessoas é associada ao corpo, na maioria dos casos.

A utilização de imagens instiga a interpretação e a decifração. Essa instigação chega a parecer ameaçadora, pelo fato de se viver um paradoxo: de um lado, as imagens são lidas com naturalidade, sem carecer de aprendizado específico; de outro, sofre-se, de forma inconsciente, a manipulação de seus conteúdos secretos (JOLY, 1996). Desde sempre, esses conteúdos foram determinados pelos homens, abordando comportamentos e sentimentos femininos.

Os homens tinham o direito não só de se referir ao sentimento amoroso em seu sentido abstrato, como descer às descrições minuciosas sobre ele. Os autores escreviam louvando as belezas femininas em pormenores, sem que isso causasse estranheza aos leitores.

Isso demonstra que a visão que se tinha da mulher não vinha delas, mas dos homens, fosse para manter o modelo estabelecido, fosse para romper com ele. Em outras palavras, ou se mantinha o estereótipo traçado socialmente, ou se partia para outro não aceito, mas igualmente descrito pelos homens e absorvido integralmente pela sociedade. Resumindo, não poderia haver qualquer comportamento diferente, inusitado, já que tudo era previsto por eles: saindo de um (considerado positivo), cair-se-ia inevitavelmente no outro (o negativo).

Em certa medida, preservava-se a distância que nos primórdios separou Eva da lendária Lilith. A primeira foi criada por Deus, de uma costela de Adão, que exclamou: “Esta sim é osso de meus ossos e carne de minha carne”; a segunda não era “um pedaço do homem, [...]”, mas foi criação independente de Deus. Como tal, brigava por sua igualdade, liberdade para agir, mover-se, [...] argumentando que, como Adão, ela fora criada do pó da terra “ (BRITTO, 1995, p. 14).

Esses dois mitos representavam visões diferentes da mulher: o primeiro, a submissão ideal ao longo da tradição religiosa, sempre lembrado pela Igreja Católica, desde a iniciação religiosa de crianças; o segundo, a consciência feminina sobre seu próprio ser, inibida inicialmente, mas com vozes, ainda que tímidas, ao longo dos séculos, como por exemplo: Safo de Lesbos, poeta do século VII a.C., que preparava jovens sob o signo de Afrodite, para se tornarem mulheres perfeitas, numa época dominada por homens.

Simbolicamente, a distância entre Eva e Lilith pode ser representada na perspectiva do sagrado e do profano, correspondendo às figuras da mulher ideal e da fora dos padrões, respectivamente. E os movimentos literários retratam essas figuras segundo o imaginário masculino, restando a elas virtudes ou o desvirtuamento total, serem anjos ou demônios. Essa falta de meio termo na visão masculina leva a uma cisão do feminino, causando um “desencontro”: ou a mulher pertence à categoria do instintivo/intuitivo – Lilith – ou à outra, da maternidade/submissão – Eva. Esses mitos e suas representações primordiais sobreviveram ao tempo e às características dos movimentos literários.

1.3 Movimentos literários

Do nascimento de Gilka (1893) até a década de 30, mais ou menos, época de suas primeiras publicações, no Brasil, a poesia convivia com fortes traços do: Parnasianismo, últimos 20 anos do século XIX e primeiros do século XX, a destacada poesia dentro do movimento realista/naturalista em oposição à temática e linguagem desse, que defendia a “arte pela arte”; Simbolismo, última década do século XIX, movimento poético anunciador do Modernismo,

no qual, segundo Andrade Muricy (1987), os poetas raramente faziam “arte pela arte”, que era mais próprio dos decadentes; Pré-Modernismo, primeiras décadas do século XX, transição para o movimento modernista, incluindo o que problematizava a realidade sociocultural do país.

Na confluência desses três movimentos, suas configurações temáticas e estéticas se mesclavam: temas universais, contenção de sentimentos e perfeição formal, vocabulário culto, rimas raras, objetivismo, ênfase no soneto, apego à tradição clássica, presença da mitologia e universalismo (Parnasianismo); linguagem vaga e fluida que sugere em vez de nomear, pessimismo e dor de existir, interesse pelo noturno e pelo mistério, misticismo e religiosidade, subjetivismo, abundância de figuras de linguagem (Simbolismo); ausência de angústia, busca de equilíbrio e harmonia, tensões políticas vindas de conquistas político-sociais como a extinção da escravidão, interesse pela realidade brasileira, linguagem simples e coloquial (Pré-Modernismo). Ainda havia um sentido de continuidade de características como: liberdade sintática e vocabular, ritmo crescente e diversidade versíca e estrófica iniciados pelos simbolistas foram confirmados pelos pré-modernistas e levados a outras consequências pelos modernistas. Essa confluência começou a dissipar-se em 1922 com a Semana de Arte Moderna e a introdução oficial do Modernismo no Brasil.

Era uma época de transição também em diferentes pontos da Europa, com diversas tendências nas artes plásticas, as “vanguardas européias”. Elas foram marcadas pelo desencanto e pela falência de ideais que permearam o período pós-guerra e caracterizadas pela destruição das convenções e dos elementos que estruturavam a ideologia burguesa.³

Era natural que, estética e tematicamente, a Literatura da época reproduzisse todas as mesclas, embora no que concerne ao foco deste trabalho, o tratamento poético do erotismo feminino tenha se mantido no interdito, pelo menos no Brasil. Por isso, reforçamos a ideia de que a poesia de Gilka Machado se sobressaiu pela temática e não pela estética (como refletiu a própria crítica da época), já que o momento comportava todas as tendências nesse sentido.

Tematicamente, o erotismo poético de Gilka contrariou o Parnasianismo, porque não conteve sentimentos, e o Simbolismo, porque nomeou em vez de sugerir, afinando-se mais com o Pré-Modernismo, pela ousadia, ainda que uma atitude individual. Só esteticamente ela se aproximou mais do Simbolismo. Possivelmente esse viés temático-estético tenha resultado

³ Tendências conhecidas pelo “ismo”: cubismo, futurismo, expressionismo, dadaísmo e surrealismo.

na ambiguidade que permeou a identificação de sua poesia como pré-modernista e simbolista, respectivamente.

Neste trabalho, enfocamos a enviesada poesia giliana na perspectiva do Simbolismo, por sua linguagem caracterizar-se fortemente por elementos desse movimento, como: sinestesia, profusão de figuras de linguagem, expressão do mundo interior e ainda resgate de valores românticos, como o amor.

O Simbolismo herdou do Parnasianismo a paixão pelo efeito estético, embora os simbolistas buscassem transcender os parnasianos para alcançar o sentimento de totalidade. Tal sentimento foi aparentemente perdido com o princípio da “arte pela arte”, pelo qual os parnasianos buscavam atingir a perfeição estética por meio de rimas, de métricas, de imagens e outras. Na cultura européia, o Simbolismo foi uma reação às correntes analíticas da ciência de meados do século XIX, demonstrando desgosto pelas soluções racionais e mecânicas dadas aos problemas. A segunda Revolução Industrial, de explícita natureza capitalista, trouxe outros correlatos ideológicos à época, como o cientificismo, o determinismo e o realismo impessoal que a marcaram. Buscava-se superar tais correlatos com atitudes profundas do espírito e sem exercícios dialéticos, isto é, sem o exercício de uma nova razão, mas trazendo as forças inconscientes da arte.

O Simbolismo promoveu o clima artístico que sucedeu tal situação, opondo-se fortemente à supremacia das coisas e dos fatos sobre o sujeito. Retomou valores transcendentais, como o Bem, o Belo, o Verdadeiro e o Sagrado, a partir de uma base comum de sustentação, fosse ela a Natureza, Deus, o Absoluto ou mesmo o Nada. E para unir as partes ao Todo universal, utilizou o símbolo, “categoria fundante da fala humana e originariamente preso a contextos religiosos.” O símbolo daria a cada parte seu sentido verdadeiro (BOSI, 2006, p. 263).

Ideologicamente, o Simbolismo foi caracterizado pelo subjetivismo, que imprimiu poeticamente uma nova dimensão interior do homem; pelo nacionalismo, que buscou o significado afetivo e moral da realidade humana, e pela angústia metafísica, que sobrepôs a intuição à filosofia e à ciência (AMORA, 1984).

A expressão do erotismo é uma dimensão do subjetivismo, haja vista estar associada à consciência, ao modo de pensar e à atribuição de valores e de um caráter pessoal à verdade circundante das coisas. A subjetividade de Gilka Machado ficou expressa em sua poesia, caracterizando uma das dimensões do movimento simbolista.

No Brasil, o movimento simbolista – que chegou importado da França e não de Portugal – foi quase completamente abafado pelo Parnasianismo, diferente da Europa, onde aquele se sobrepôs a esse. Aqui, o prestígio do Parnasianismo entre as camadas mais cultas da sociedade se estendeu até quase o primeiro quarto do século XX. E possivelmente foi esse caráter elitista do Parnasianismo o responsável por sua sobreposição ao Simbolismo, dada a sua associação ao racionalismo burguês, posteriormente muito criticado pelos modernistas.

Nas entrelinhas, também podemos inferir que esse domínio do Parnasianismo (com poesias tendendo à descrição, contenção de sentimentos e perfeição formal) não deixava de constituir um meio de manter “presa” a ideia dos escritores aos parâmetros ideológicos vigentes. Isso podemos ver refletido na exaltação também formal à poesia de Francisca Júlia, “parnasiana boa demais”, em oposição aos versos soltos de Gilka Machado; era uma forma a mais de combater a poesia giliana.

O Simbolismo (expressão de angústias e dores da existência) abriu portas a novas expressividades (como as tendências aos “ismos” a que já nos referimos), que poderiam suscitar demonstrações de insatisfação com a realidade, ainda que de forma vaga e genérica. Centrando o pessimismo e as angústias da existência básica e profundamente no sentido conotativo das palavras e dissociando-se de uma “arte pela arte”, o Simbolismo tinha na Literatura o elemento forte, demarcador de um novo tempo: a arte que tira o sujeito da realidade, senão para devolver-lhe a crítica, mas para demonstrar sua insatisfação com essa realidade, fugindo dela.

No Parnasianismo, a tendência da poesia descritiva não deixava de traçar linhas que influenciariam o imaginário, mas de suas minúcias e relações restava um menor espaço para digressões. Já o Simbolismo, que sugeria em vez de nomear, mexeria com o imaginário, podendo a cadeia fantasiosa causar senão transformações, mas desestabilizações, ainda que isoladas. O poder da Literatura nesse sentido é inquestionável.

Filosoficamente, ao analisar a diferença entre os dois movimentos (Parnasianismo e Simbolismo), Domício Proença Filho (1995) concluiu sobre algumas características dissonantes entre esses movimentos: os poetas parnasianos perseguiram a perfeição formal, em um ambiente marcado pela objetividade do cientificismo, certamente expresso na parcimônia no uso de imagens semânticas. Já os simbolistas foram influenciados pelo antiburguesismo de Flaubert e de Baudelaire, pelo idealismo de Hegel e pelo pessimismo de Schopenhauer. Desligados do catolicismo, muitos encontraram refúgio no ilusionismo, com ânsia do absoluto e do

eterno. Esteticamente, o verso livre foi recusado pelos primeiros poetas; a poesia foi marcada por um tímido uso da rima pobre e frequentes aliterações; a sintaxe era simples, com raras exceções.

A poesia do novo movimento se desenvolveu em grupos de gerações, começando por poetas contemporâneos de parnasianos (como Medeiros e Albuquerque, precursor do Simbolismo) ou vindos logo depois desses (como Cruz e Sousa) e outros de geração posterior (como Eduardo Cerqueira). Mas independentemente das gerações, todos viveram no mesmo contexto social dos parnasianos, ou seja, na juventude, combateram pela abolição da escravatura e se opuseram a padrões antiquados, como o racismo, por exemplo.

Por isso, muitas vezes passava-se do Parnasianismo para o Simbolismo ou voltava-se ao ponto de partida. E Bosi (2006) explica que, visto desse ângulo, a diferença entre o poeta parnasiano e o simbolista “é de apenas um grau de diferença”, o primeiro cultuando a forma e o segundo, o verbo.

Esse ir e vir da estética, compreensível pela afluência de movimentos literários concomitantes (como já dito), faz com que os poetas sejam identificados como seguidores de uma ou de outra escola pela característica daquela que mais se sobressai, como é o caso de Gilka Machado, para efeitos deste trabalho, uma poeta simbolista pela profusão de figuras de linguagem empregadas em seus versos.

Nesse enquadramento, demarcadamente simbolista, Gilka sobrepõe íntimas manifestações à padronagem poética da época. Mas não se pode deixar de reconhecer também, em sua ousadia temática, um traço igualmente forte de Pré-Modernismo (como citado), pelo rompimento com a formalidade social da época.

Tenho-te, do meu sangue alongada nos veios,
à tua sensação me alheio a todo o ambiente;
os meus versos estão completamente cheios
do teu veneno forte, invencível e fluente.

[...]

(Volúpias. *ESTADOS D'ALMA*, 1917)

Essa ousadia é representada por um erotismo platônico, associado àquilo que Francesco Alberoni (1997, p. 9) caracterizou como o que “se apresenta sob o signo da diferença” – “o imaginário feminino cria mitos, alimenta-se de outras imagens e de outros acontecimentos fantásticos” – e que se insurge contra o discurso da época, com o poder de “disfarce” de Mi-

chel Foucault (1996) – definido pela interdição, pelo não-falar de assuntos “proibidos” para mulheres, como sexualidade, política, entre outros.

Do ponto de vista estético, o fragmento acima denota uma composição “luminosa”, essa compreendida como um espelho no qual olha-se o eu lírico e vê-se o outro e vice versa. Gilka insere o eu no outro de forma tão intensa que se torna difícil, em determinados momentos, distinguir onde um começa ou termina o outro, tal é a sua imbricação.

O erotismo da poesia de Gilka é o traço que a distingue das poesias femininas de seu tempo. E se por um lado ela representa a própria expressão de Alberoni, quando se alimenta de imagens como frutas e aves, por outro nega as condições de disfarce definidas por Foucault, desconstruindo as representações ideológicas sobre a mulher e as representações de Eros.

Tua boca é um vôo...Quanta vez de ninho
 lhe serviu a minha [...]
 tua plúmea boca, nos meus lábios presa,
 ensaiava os surtos para outras bocas.

(Poema sem nome. *MEU GLORIOSO PECADO*, 1928)

[...]
 Amo do pessegueiro a pubescente poma,
 porque afagos de velo oferece e propina.

[...]

no rubor da sazão, sonho-a doce, divina!
 Gozo-a pela maciez cariciante, de coma,

[...]

(Particularidades. *ESTADOS D'ALMA*, 1917)

Historicamente, a visão sobre Eros é múltipla e ambígua, perpassando áreas diversas até chegar à cultura ocidental, com uma representação negativa para o desejo feminino.

2 DA REPRESENTAÇÃO DE EROS E DO EROTISMO

Eros, surgido da mitologia, é definido como o deus do amor e representa a ambigüidade do amor carnal e do amor espiritual, entre outras acepções. O trajeto desse mito e as vertentes de sua influência na representação do imaginário social deixam entrever essa ambigüidade mitológica, primeiramente absorvida pelos gregos, como se pode ver em “O Banquete”, de Platão. Muitos séculos depois, Sigmund Freud também a absorveu, quando tratou Eros como princípio da força de vida (em oposição a Tanatos, morte) e símbolo de desejo, nos domínios amplos da sexualidade. Tempos depois, a ambigüidade foi superada pela ideologia, que passou a considerar Eros apenas na perspectiva do amor carnal, reduzindo a esse ponto a própria visão freudiana de sexualidade.

De Eros deriva o erotismo, como resultado de “relações ligadas ao princípio do prazer ou decorrentes do princípio da realidade, de cujo inter-relacionamento se configurariam os lugares dos sujeitos.” Já esses lugares, marcados pela falta ou pela necessidade, são representados pelos espaços dos sujeitos, mediatizados e orientados para se viver o erótico como superação dessa necessidade, o que se dá por meio de suas atuações e de seus papéis no ‘espetáculo erótico.’ (DURIGAN, 1985, p. 31).

Na mediatização do erotismo, o texto erótico representaria uma forma de orientação para determinado prazer.

2.1 Do mito ao erotismo

Originariamente, pela Teogonia de Hesíodo (sec. VII a. C.), Eros representa uma das três entidades primordiais à formação do universo: primeiro foi o Abismo (Caos), depois a Terra (Gaia) e por fim o Amor (Eros). Os deuses do Olimpo surgiram dentro dessa tríade, com Eros representando a força necessária à reprodução, após gerações nascidas sem um elemento genitor. Seu poder foi associado à natureza e estendido aos homens.

Com a preocupação de configurar esse mito de representação indefinida, a imagem de Eros foi multiplicada em seis discursos feitos em sua honra, como referenciado em “O banquete” de Platão (por volta do século 384 a.C.): deus Amor que possibilitava a virtude e a felicidade entre os homens (Fedro); deus Amor duplo: popular e mais jovem, celestial e mais velho (Pausânias); deus Amor duplo transferido à natureza dos corpos, vivendo em harmonia (saúde) ou ofendendo (morbidez) (Erixímaco); deus Amor representando os três gêneros

complementares da humanidade: masculino (descendente do sol), feminino (descendente da terra) e andrógino (comum aos dois anteriores) (Aristófanes); deus Amor como o mais feliz, o mais belo, o mais jovem e fundamento da poesia (Agatão); Eros descendente de Poros (riqueza) e de Penia (pobreza), que não cometia nem sofria injustiça (Sócrates). Já a profetisa Diótima de Mantinéia, a quem Sócrates recorreu, definiu Eros como uma figura intermediária de deus-homem, que tinha o papel de interpretar e transmitir o que vinha dos homens para os deuses e o que vinha desses para os homens, completando assim uns e outros. Platão estabeleceu uma vinculação entre Eros e Lógos, entre o exercício erótico e o filosófico, cujos fundamentos vieram do discurso de Diótima, firmando articulações entre a busca erótica e o movimento dialético.

Desde aí, vislumbramos separações nas tentativas de se representar Eros: um amor “popular”, mais jovem, e um amor celestial, mais velho; um amor sadio e um amor mórbido. De certo modo, essas formas de Amor foram reproduzidas em tipos de amar profanos e sagrados, saudáveis ou doentios, definindo um Eros que não se cingia aos sentimentos, mas alcançava também a mente e os comportamentos, possivelmente servindo de base àquilo que, reprimido, séculos depois Freud iria chamar de castração. As ideias de Sócrates, de base dialética, trouxeram materialidade a essa figura, denotando um Eros que exprime ao mesmo tempo carência e plenitude, uma certa passividade e a maior força, transitando sem limites entre o considerado inferior (amor carnal) e o sublime (amor virtuoso).

E os efeitos dessa figura dialética chegaram à realidade de civilizações bem posteriores, moldando a cisão (psicológica) do corpo da mulher (a que já nos referimos), separando-o de suas sensações de prazer. Se mitologicamente essa cisão pode ser amparada no polo da carência e da passividade de Eros, ideologicamente ela freia o “trânsito” da mulher do carnal para o sublime; não permite que o erótico, relativo ao princípio de vida, cumpra seu papel de intermediário entre esses dois aspectos que se complementam.

Podemos compreender esse “trânsito” nas palavras de Otávio Paz (1994, p. 28), que traduz o próprio movimento dialético do erotismo quando diz: “O erotismo é um ritmo: um de seus acordes é separação, o outro é regresso, volta à natureza reconciliada.” Sem dialética, não há a síntese do retorno reconciliado. A polarização castra, sendo o vazio preenchido com o culto à virtude e com representações de castidade, entrando-se na esfera da tradição inventada para se mantê-lo.

Mas não se deve confundir essa polarização com a proteção à sociedade contra os excessos de erotismo, os quais tendem à estereotipização, a representações caricaturadas e, facilmente, à pornografia. A proteção à sociedade se faz por meio de regras e de normas morais, do pudor público, dos tabus e das proibições, sem os quais a sociedade se desintegraria, a começar pela família. Por isso, Otávio Paz afirmou que o erotismo se desenha, equivocadamente, dentro da ambiguidade, sendo repressão e permissão, sublimação e perversão, sempre reproduzindo uma dialética, com representações dentro e além dela. E podemos constatar isso, quando vemos as representações ideológicas de Eva e de Lilith para as mulheres.

Nessa perspectiva, a expressão do erótico tanto é fator de conotações de juízos de valor no mínimo “diferentes”, quanto motivo de repressão total. E em termos de Representações Sociais, essa expressão gera um padrão de comportamento dos indivíduos que muda na presença dele (o erótico). No trecho poético abaixo, Gilka Machado simboliza o comportamento como molduras, numa referência breve ao que parece e ao que é. Entre esses, há o mundo interior que transpareceu em sua obra:

Não creias nos meus retratos,
nenhum deles me revela,
ai, não me julgues assim!

Minha cara verdadeira
fugiu às penas do corpo,
ficou isento da vida.

[...]

(Retrato fiel. *VELHA POESIA*, 1965)

A vida transparecida virtualmente no discurso não deixa de constituir outra vida, essa plena ou mais plena, porque pelo discurso se recupera algo. Alfredo Bosi (1977, p. 24, 29) afirmou que: “o discurso acha meios (...) o discurso recupera, no corpo da fala, o sabor da imagem”. E nós dizemos que a imagem nos preenche. O mesmo Bosi (p. 36) disse: “a realidade da imagem está no ícone. A verdade da imagem está no símbolo verbal”. Concluímos que o discurso é a verdade da imagem.

Sigmund Freud (1977) abordou indiretamente o poder do discurso, ao criticar o uso restrito de Eros para “camuflar” a sexualidade (função genital), enquanto ele defendia um Eros platônico, próximo às manifestações mais originais e a sua relação com o amor sexual. Por isso, na Psicanálise, os instintos eróticos são denominados sexuais. Mas essa denominação não foi aceita por homens cultos, que a viam como uma ofensa. E Freud criticou:

Aqueles que consideram a sexualidade algo vergonhoso e humilhante para a natureza humana podem servir-se do termo “Eros” e “erotismo” de forma distinta. Assim eu pudera fazer também desde o princípio, coisa que teria poupado de objeções. Porém, não o fiz porque não gosto de ceder à pusilanidade. Nunca se sabe aonde pode levar um tal caminho; se começa por ceder nas palavras e se acaba às vezes por ceder nas coisas. (FREUD, 1977, p. 2.577)

Isso Gilka não fez: ela não cedeu nas palavras, não deixou de falar no erotismo em sua obra poética, apesar do preconceito e da discriminação. Quanto a ceder na coisa (assunto que não é objeto deste trabalho), entre o discurso e a ação, há um hiato que pode ser preenchido por opções e por modos diversos de realizar o pensado e o sentimento. A Literatura é um desses modos, porque realiza quando provoca, explora e torna presentes imagens recônditas, sugestivas e virtuais. E o Eros mostrado por Gilka fogia ao controle da elite dominante, por não se limitar à mera sexualidade. Com isso, a Literatura cumpriu sua função de provocar.

Danças, e fico, a quando e quando,
presa de gozo singular,
e sonho que me estás acariciando,
e sinto em todo o corpo o teu gesto passar.

(Impressões do gesto. *MULHER NUA*, 1922)

Tendo a dança como motivo, o eu lírico encadeou seu movimento de gozo no gesto da dança, numa diferente expressão de Eros.

Eileen O’Neill (1997) afirmou que o erótico pode dar mais poder em outros lugares do que nas camas; pode energizar para o trabalho e para as lutas, demonstrando a busca da satisfação, de realização, numa ideia mais próxima da noção freudiana. E a Literatura erótica caminha nesse e em outros sentidos.

Mantendo seu ponto de vista de que Eros é uma das formas mais visíveis e acessíveis do conhecimento sobre os instintos, Freud (1977, p. 2.717) explicou que ele não só integra o instinto sexual propriamente dito, não limitado, como também os impulsos instintivos limitados em seu fim, e os derivados, como a sublimação e o instinto de preservação. Apoiado em bases biológicas sobre a noção de morte, no sentido de se trazer de volta o orgânico animado ao estado inanimado (Tanatos), Freud supôs a existência de um instinto contraposto a Eros e definiu esse como “aquele que tem como fim tornar a vida complexa e conservá-la assim, por meio de uma síntese cada vez mais ampla de substância viva, dividida em particular”.

A partir disso, o termo Eros passou a ser usado como pulsão de vida, para introduzir as teorias freudianas das pulsões na tradição filosófica e mítica, mais especificamente na cita-

da perspectiva de Aristófanes, em “O Banquete” de Platão (do masculino, do feminino e do andrógino). (LAPLANCHE & PONTALIS, 1995).

Para a Psicanálise, Eros designa pulsões de vida, tanto em relação aos temas sobre sexo, quanto aos de autoconservação, e tem como opositor Tanatos, que designa as pulsões de morte, traduzindo tendências à autodestruição, por meio das quais o indivíduo tenta evitar tensões para voltar ao estado inorgânico.

Em sendo Eros opositor de Tanatos, dizemos que as poetisas contemporâneas de Gilka Machado, por serem virtuosas, não teriam a presença de Eros em sua poesia, logo, em tese, teriam a de Tanatos. Um fragmento do poema “Resignação” de Narcisa Amália pode exemplificar:

Oh! Bendita esta dor que me acabrunha,
Que separa-me dos cânticos ruidosos,
De longe vejo as turbas que deliram,
E perdem-se em desvios tortuosos!...

Pela linha da contradição dialética, a sexualidade da mulher não pode ser “negada” ou obscurecida pela virtude, mas sim pela não-sexualidade. No mesmo foco, a ausência de demonstração da sexualidade (na poesia feminina ou de outra forma qualquer) não se deve à virtude das poetisas, das mulheres, mas a uma negação daquela (sexualidade) pelo silêncio ou pelo recalque, em razão de imposições externas. Sendo assim, em princípio, a diferença entre a poesia de Gilka e a das poetisas de seu tempo, com as quais foi comparada, está na forma de representar a sexualidade: por meio de palavras, pelo silêncio ou mesmo pela menção à morte, a exemplo dos fragmentos poéticos abaixo:

Quando o aspiro (o sândalo) a embriaguez em mim se manifesta,
e perco-me do amor na esplêndida floresta,
onde velha serpente aos meus olhos assoma

(GILKA. MACHADO. Sândalo. *CRISTAIS PARTIDOS*, 1915)

O que sou vale mais do que o meu canto.
Apenas em linguagem vou dizendo
caminhos invisíveis por onde ando.

(CECÍLIA MEIRELES. Soneto Antigo.)

[...] longe de mim está: sem vê-lo
trago a minha alma sepultada em gelo,
trago o meu coração envolto em crepe.

(JÚLIA CORTINES, *apud* PAIXÃO, Sylvia, 1991)

Retomando a ideia de Aristófanes (quanto aos gêneros de Eros), tem-se Eros e Tanatos convivendo em uma mesma natureza, aparentemente opostas, mas não menos complementares por isso. A complementariedade entre Eros e Tanatos faz sentido na própria contradição dialética: “os contraditórios não são dois positivos contrários ou opostos, mas dois predicados contraditórios do mesmo sujeito, que só existem um negando o outro” (CHAUÍ, 1995, p. 203). Tanatos não é o negativo de Eros, mas uma representação tão positiva quanto esse. O contrário de Eros é o não-Eros (ou não-erótico), e de Tanatos é o não-Tanatos, porque o advérbio nega os predicados implícitos no sujeito; é uma negação interna.

Ontologicamente, podemos compreender essa complementariedade nas palavras de Lúcia Castelo Branco (*apud* SOARES, 1998, p. 3):

Dos seres bipartidos de Aristófanes, a mulher foi aquele que conservou maior parentesco com sua situação anterior de androginia. Durante a gestação, a mulher revive, ainda que temporariamente, a totalidade que lhe foi roubada por Zeus: é completa e "redonda" como os seres originais de Aristófanes. Além disso, a gestação lhe permite o contato íntimo com a origem e, paradoxalmente, com a morte: é somente através da "morte" do óvulo e do espermatozóide que se origina nova vida; é somente através da "morte" de seu estado de completude que o filho pode nascer. A mulher carrega, portanto, a capacidade natural de experienciar a totalidade e a fusão com o universo e de viver temporariamente sob os desígnios de Eros.

Eros tece uma rede que liga o corpo aos estímulos; é uma ideia que atravessa possibilidades de manifestação da energia, dando sentido a vários tipos de acontecimento, inclusive os que dependem de sentimentos humanos, como o amor, a sexualidade e o carinho, entre outros. Isso pode ter contribuído para a associação de Eros à energia da libido, definida mais amplamente como uma expressão advinda da teoria da afetividade, considerada uma grandeza quantitativa das pulsões relativas a tudo o que podemos incluir sob o nome de amor. Freud terminou por afirmar que a toda energia de Eros devia se chamar libido, essa levada para o lado da pulsão sexual.

Herbert Marcuse (1999, p. 87) disse: “A vida é a fusão de Eros e instinto de morte; nessa fusão, Eros subjuguou o seu parceiro hostil”, isto é, Eros subjuga o impulso de morte, enquanto houver vida pulsante. A questão está em verificar o que manteria a vida pulsante, contra o insidioso instinto de morte. Uma resposta possível: a negação do erotismo (vida pulsante) abriria espaço para o outro, que se faz representar de várias formas, como o silêncio, a sublimação ou ainda a castração.

Neste trabalho, Eros é associado à libido, sendo essa entendida de forma ampla, ou seja, como determinante de qualquer atividade que proporcione um prazer que vai além da satisfação imediata de necessidades fisiológicas essenciais, tal como a definiu Freud no início de

seus estudos. Na perspectiva do objetivo aqui proposto, descrevemos abaixo o reflexo de Eros na cultura ocidental.

2.2 Erotismo e cultura

Segundo Georges Bataille (1987, p. 27), principalmente dois aspectos respondem à mudança pela qual o homem se desvincilhou da animalidade inicial: o trabalho, como meio de subsistência e princípio da evolução tecnológica, e a interdição sexual, que passou a limitar e a regular sua sexualidade. Ele escapou trabalhando e passando da sexualidade livre à sexualidade envergonhada, de onde nasceu o erotismo.” Esse erotismo era a atividade sexual humana distinta da atividade sexual animal, rudimentar; logo, a do homem implica sua vida interior. “O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão”.

Percebemos que o erotismo já nasceu atrelado a dois pontos fundamentais para o homem, sendo determinante deles – para diferenciá-lo do animal – e por eles determinado – quando baliza comportamentos. Esses pontos são: o cultural, que regula a sexualidade e, com ela, os comportamentos e o corpo; o religioso, que relacionou o erotismo à experiência interior, difundindo formas livres ou envergonhadas da prática erótica.

O homem, como se conhece atualmente, é determinado por esse conjunto mutável, mas ainda guarda consigo instintos de sua fase anterior de animalidade. Isso justificaria a aludida necessidade de proteção da sociedade contra as descargas eróticas dele, principalmente quando o processo civilizatório já estabeleceu pactos e tabus.

Mas não é só: com base na separação entre “sexualidade livre” e “sexualidade envergonhada”, um e outro pontos se tornaram fatores de ideologia, utilizada pela sociedade e pela Igreja, respectivamente. Enquanto o primeiro regula o erotismo segundo a moralidade e os interesses burgueses, mais que isso, o outro também o faz, classificando comportamentos a partir da moralidade cristã e ditando formas profanas e sagradas de atividades eróticas. Em resumo, o erotismo estaria “amarrado” a limitações na vida terrena e na espiritual, não restando espaço para ser expresso e aceito (socialmente) de forma distinta do molde preconcebido por arbítrios diversos.

Bem identificada na rotina cultural, podemos ver essa “amarração” na perspectiva do princípio do prazer e do princípio de realidade, os quais, segundo Freud, regem o funcionamento mental. O princípio do prazer deriva do princípio da constância, o qual, na realidade, é produzido pelos mesmos feitos que obrigam a aceitar o princípio da realidade. Há, na alma, uma forte tendência ao princípio do prazer; mas a essa se opõem outras forças ou estados de-

terminados, de tal forma que o resultado final não pode corresponder sempre a ela (a tendência). O princípio da realidade, sem abandonar o propósito final de consecução do prazer, exige e logra um retardamento da satisfação e de algumas possibilidades de alcançá-la, forçando a aceitação paciente do desprazer. (FREUD, 1977)

Paralelos, enquanto o princípio do prazer busca evitar o desprazer, esse se impõe sobre o outro como elemento regulador, fazendo com que a busca do prazer não percorra caminhos curtos ou diretos, mas efetue desvios, adiando o resultado final. O princípio de realidade representa uma espécie de intervenção da realidade na energia pulsional, que estaria mais a serviço da satisfação do ego. A sobreposição do princípio de realidade sobre o do prazer termina por deformar a percepção interna, passando a consciência a admitir determinadas representações e excluir outras, coincidindo aqui com o início da formação das Representações Sociais.

O erotismo é encarado pela inteligência como “um objeto monstruoso”, situado no plano das coisas (não no plano interior), pois tem algo de pesado e de sinistro na materialidade dos corpos; esse “algo” se localiza entre a paixão e a violência do desejo. E o erotismo é tão mais situado naquele plano externo quanto mais se rende ao que se estabelece como proibido e como interdito, ainda que inconscientemente. Esses se contrapõem ao desejo, elemento que dota o erotismo de profundidade e o transforma em uma experiência interior particular. É essa experiência que Bataille chama de religiosa, não no sentido que comumente se atribui à religião, mas “fora das religiões definidas” ou instituídas, como o Cristianismo.

Na perspectiva jungiana, Robert Stein, citado por Jesus Antonio Duringan (1985, p. 31), explicou que é com base no ponto de vista cristão que o caminho para a internalização de Eros se abre e se torna pleno quando a “alma se torna capaz de suportar o calor e a paixão do amor erótico.” Essa espécie de experiência particular interior, comparada ao religioso pelo léxico (etimologicamente, *religare*), teria o sentido do sublime, do terno, elementos que, do ponto de vista psicanalítico, podem explicar a busca de continuidade por um ser originalmente descontínuo⁴, desde que único, em seu constitutivo biológico e psíquico. E na medida em que o descontínuo procura a continuidade, ressurge a noção de Aristófanes sobre o mito dos gêneros de Eros, que explica a busca de união (continuidade) da natureza dividida (descontinuidade). O erotismo (que vem de Eros, mais o sufixo grego “ismo”, designador de qualidade e de atividade) se colocaria aí como o elemento mediador desse processo.

⁴ “A reprodução coloca em jogo seres descontínuos. [...] Cada ser é distinto de todos os outros. [...] Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade” (BATAILLE, 1987, p. 12).

A vida cotidiana desconsidera a experiência interior do erótico, e a comunicação sobre ele passa a ser associada a elementos objetivos, mantendo-se o crivo histórico. Em outras palavras, a visão do erotismo introduzida por Bataille, utilizada ideologicamente, é comprovada fortemente na história das mulheres desde os tempos antigos até cerca dos anos 70 do século XX, sempre na perspectiva do poder masculino. O controle do erotismo centrado apenas na mulher pode ter também como resposta o patriarcado, com a ideia de vida organizada a partir da figura hierárquica do pai e efetivada por sua dominação.

Na perspectiva psicanalítica, com a ideia de Eros associada à noção freudiana de que “a história do homem é a história da sua repressão”, a cultura passou a coagir fortemente a estrutura instintiva do homem, como pré-condição para o progresso. Essa estrutura seria incompatível com qualquer associação e preservação duradoura, porque destrói tudo o que a ela se associa, na medida em que se luta por uma satisfação que a cultura não pode dar. Instintos não controlados são tão funestos quanto o próprio Tanatos. Por isso, Marcuse (1999, p. 33) afirmou que “A civilização começa quando o objetivo primário – ou satisfação integral das necessidades – é abandonado.” No abandono, os instintos animais são convertidos em impulsos humanos, influenciados pela realidade externa; embora sua localização original no organismo e sua direção continuem, seus objetivos e suas manifestações sofrem transformação.

A questão está em como esses impulsos são transformados, como eles são “socializados” ou, em outras palavras, como são adestrados pela sociedade. Se os impulsos, inclusive os sexuais, habitam o corpo, é fácil compreender por que esse é o objeto-mor de repressão.

O corpo é uma realidade biopolítica. O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que antes de tudo investiu a sociedade capitalista (FOUCAULT, 1979, p. 80)

Também se torna fácil entender suas explosões, seja sob a forma de violência, seja como uma ruptura com o *status quo*, para dar vazão ao que não se consegue mais conter. Se em nome da civilização, os instintos primeiros (podem ser os sexuais) são transformados, Gilka pode ter transformado os seus em impulsos linguísticos, representados em sua poética.

Os impulsos humanos, principalmente os alimentados pela sexualidade (como as relações afetivas), são “sustados” por meio da renúncia interna, para a qual o indivíduo contribui, primeiramente pela pressão externa; depois, internamente, pelo hábito ou pela compulsão. Essa renúncia se aproxima da sublimação, porque de alguma forma produz algum tipo de prazer; mas não é sublimação, porque a finalidade dos impulsos permanece (MARCUSE, 1999).

Freud afirmou que a sublimação⁵ é uma das principais esferas da civilização e envolve a dessexualização, advinda de uma energia neutra deslocada e proveniente de um Eros dessexualizado, ou seja, resultante de uma reserva narcísica da libido. A civilização depende de relações interpessoais duradouras, e essas pressupõem a inibição do instinto sexual em seus fins. As relações duradouras exigidas pelo amor são baseadas no afeto; mas a união depende de um longo processo histórico de “domesticação” dos impulsos. É novamente o princípio de realidade subjugando o princípio de prazer, Eros. E embora se reconheça e se defenda o lugar desse na vida do homem, um ser que deseja, Nabor Nunes Filho (1994) afirmou que a quase totalidade dos pensadores admite que o desejo é empecilho à razão; logo, precisa ser controlado ou abafado, para o homem alcançar o equilíbrio.

Torna-se óbvio, nessa perspectiva, não só o subjugo do erotismo feminino à moral burguesa, como também o espaço que deu lugar ao surgimento de outros derivativos que alardeiam a posição do homem, como o mais racional e o de mais poder, entre outros. José Veríssimo, crítico da cultura e da Literatura brasileira, escreveu em uma análise sobre a Educação Nacional no período de 1891 a 1904:

Para que uma mulher não ignore algumas das noções que nenhum homem de média cultura não deve ignorar, – as principais leis gerais das ciências, os grandes fatos de que elas decorrem –, não é preciso que ela se aprofunde e se especialize em qualquer delas; e muito menos em todas elas, para o que sua inteligência, que eu continuo a reputar inferior à do homem, por acaso a tornaria incapaz. (COELHO, 2001, p. 3)

O homem até rogou a si o direito de falar da mulher e de escrever sobre ela, criando representações femininas unilaterais. Possivelmente, isso contribuiu, direta ou indiretamente, para o quase banimento da presença feminina nas artes, ainda mais se ela se colocasse como sujeito dela mesma, diferente do modelo objeto com que foi representada.

Jurandyr Freire Costa (2008, p. 2) explicou que, “Na cultura da sobrevivência ou do ‘mínimo eu’, os compromissos morais com redes sociais mais amplas aparecem como coerção, intrusão ou violência contra a realização individual.”

Insurgir-se contra isso na poesia foi o exemplo de Gilka Machado que, violando o pensamento social, possibilitou a leitura de um erótico que transformou a visão de corpo biológico em corpo-prazer ou de corpo anatômico em corpo erógeno.

Na cultura ocidental, a figura de Eros foi estereotipada, adaptada à inspiração dos tempos e de autores e transformada em motivo de interpretações diversas. Mas estereotipada

⁵ Sublimação: processo de transformação das pulsões sexuais, trocando-se a meta originária por outra não sexual, psiquicamente semelhante a ela (LAPLANCHE; PONTALIS, 1995).

ou não, essa figura passou a representar o erotismo como paixão amorosa, lubricidade, e o erótico como sensual, lúbrico, lascivo. Conotativamente, tais configurações foram afastadas do comportamento “ideal” da mulher, conforme constatamos na história das mulheres desde a Antigüidade.

Na Literatura ocidental, desde a poesia alexandrina, Eros representou o amor e suas alegorias dialéticas, assumindo particularidades diversas e adaptando-se às exigências e aos sentimentos dos poetas, como disse Lévy (1997).

Durigan (1985) esclareceu que um texto erótico tem representações que dependem da época, dos valores, dos grupos sociais, das características culturais e de especialidades do escritor. O texto erótico visa a uma realidade erótica na qual os instintos vivem uma gratificação sem repressão.

Na Literatura brasileira, há exemplos de utilização de frutas como eufemismos, metáforas ou metonímias do erotismo, numa simbolização que permitia a relação da poeta com o corpo, com os anseios, com os desejos e com a opressão masculina que “concebia” a sexualidade feminina apenas para a perpetuação da espécie. Teresa Cabañas (2005) cita Paula Tavares e Gilka Machado como nomes que exerciam uma cumplicidade entre frutas e erotismo.

É verdade que encontramos em Gilka (respectivamente) o erótico representado metaforicamente por frutas, porém não só com essas: também por elementos da natureza, pelos sentidos (principalmente o olfato), além do erotismo escancarado centralizado em sua própria pessoa e até do erotismo no sentido do *religare*, correspondendo à ideia de Bataille, quando o considerou uma experiência religiosa.

Toco-a, palpo-a, acarinho o seu carnal contorno,
saboreio-o num beijo, evitando um ressabio,
como num lento olhar te osculo o lábio morno.

(Particularidades. *ESTADOS DE ALMA*, 1917)

À langorosa luz que cai da Lua cheia,
como que a despertar, se vai esprequiçando
na pelúcia da noite, um rumor lento e brando,
que se torce, se estorce, alonga, serpenteia.

(Sem título. *ESTADOS DE ALMA*, 1917)

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.

(Sensual. *CRISTAIS PARTIDOS*)

A par de suas autoimagens do erótico, os poemas de Gilka instigam aspectos relacionados com elas, como por exemplo, como se formam as Representações Sociais e que elementos dão suporte a elas, determinando os limites da vida em sociedade, moldando pensamentos, sobrepondo-se a percepções e influenciando comportamentos. A textura do poema erótico constitui-se de relações que caracterizam Eros cultural e singularmente, entremeando-se com outros fenômenos sociais e expressando-se na Literatura.

3 REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E LITERATURA EM INTERSECÇÃO

Como já dissemos, o problema proposto nesta pesquisa pode ser observado como uma imbricação de duas óticas: a da Literatura – definida como “a linguagem carregada de significado” (POUND, 1977, p. 32) – e a das Representações Sociais – conceituadas como entidades quase tangíveis, que “circulam, cruzam-se e se cristalizam incessantemente através de uma fala, um gesto, um encontro, em nosso universo cotidiano” (MOSCOVICI, 1978, p. 39).

Na ótica da primeira, este trabalho passa pela imagem e pelo discurso, especificamente no sentido do que Alfredo Bosi (1977) chamou de “dado e construído” que são, respectivamente, a matéria e o modo como essa matéria se constrói no sujeito para o outro (ou leitor). É nessa construção do sujeito do discurso que o escritor determina seu lugar na cena comunicativa. No caso deste estudo, o “dado” é a imagem de Eros fornecida pela sociedade da época, e o “construído” é o resultado da organização perceptiva dessa imagem, isto é, o modo como ela foi organizada por Gilka, a partir de sua percepção do “dado”.

Na Literatura, a organização da imagem é traduzida pelo código verbal (significante) e pela articulação da palavra em função da parecença com o objeto original. A parecença é sempre o resultado do encadeamento de relações, no qual a mimese inicial da imagem já não é reconhecida. Na poesia de Gilka, a parecença é nítida, quando ela dissocia a imagem do Eros (não a original, platônica, mas a vigente) do erótico sexual e a estende ao cotidiano das pequenas coisas, à natureza mesmo, ao objeto de seu carinho mais próximo.

[...]

A tua cabeleira é uma negra urdidura
 onde reteve o adejo,
 e tomada ficou por lúbrica tontura,
 a mariposa do meu desejo.
 Fujo de vê-la, mas em tudo a vejo,
 Ela me segue e me circunda,
 Ela, dentro do dia, é uma noite profunda

[...]

(Cabelos negros. *ESTADOS D'ALMA*, 1917)

Na época de Gilka, havia uma realidade condicionante “real”, ideologicamente criada e interpretada (da qual já falamos), que seu produto poético não esqueceu e sim afrontou, ilustrando e demarcando sua individualidade de poeta. Por isso, dissemos que ela criou um lugar como sujeito de seu discurso e forçou sua permanência nele, a ponto de seu produto, tão representativo disso, ter praticamente tornado seus aspectos estilísticos menos destacados pelos críticos da época. E esse foi seu diferencial literário: um “eu” lírico que se sobressaiu hereti-

camente, não se enquadrando em qualquer perspectiva metonímica de representatividade social do todo ou da parte. Sem representar um nem outra, ela permaneceu solitária na cena de sua época.

Eu fiz o meu trabalho sozinha. Mas abri caminho para outras mulheres. [...] O que vocês mulheres têm de fazer é o que eu não pude fazer [...] Eu não pude, porque não tinha quem viesse comigo. Elas não se uniam a mim. E “uma andorinha só não faz verão.” (MACHADO, *apud* GOTTLIB, 1995, p. 29)

Para seu tempo, na prática, é como se Gilka se apartasse das condições sociais nas quais nasceu e se criou, estabelecendo uma relação dicotômica eu X nós, analogicamente comparável à relação literária forma X conteúdo, antes considerados opostos e hoje, inseparáveis. Mais claramente, é como se Gilka não traduzisse em seus poemas um conteúdo de sua época, ainda que fosse um conteúdo negado. E nele se encontram as Representações Sociais, pois seu teor permeava o imaginário da sociedade, principalmente o masculino. Portanto, as representações estão atreladas à Literatura, tanto quanto o conteúdo está atrelado à forma. E negar, canonicamente, os poemas de Gilka seria negar as próprias Representações Sociais do tempo.

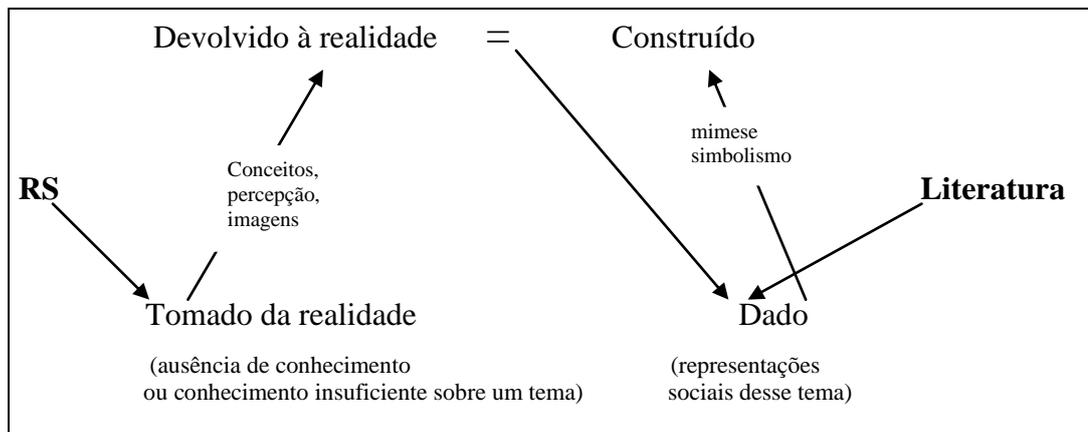
Na ótica da segunda, as Representações Sociais (outro elemento da imbricação), esta pesquisa aborda seu processo, responsável por significativas transformações entre o conteúdo “tomado do real” e o que é a ele “devolvido”⁶, deixando claro que a representação de um objeto é diferente desse objeto. Representar um objeto ou uma coisa não é simplesmente desdobrá-lo ou reproduzi-lo, mas sim reconstituí-lo, modificando seu texto (MOSCOVICI, 1978).

Na familiaridade conceitual entre Bosi (o dado e o construído) e Moscovici (o tomado e o devolvido), vemos uma sobreposição das perspectivas da Literatura e das Representações Sociais, respectivamente, a qual leva não só a reprodução da realidade pela escrita da arte, como a se dotar de “realismo” criações que visam explicar essa realidade. Um exemplo dessa sobreposição nessas perspectivas e efeitos criativos é a poesia de Gilka Machado, que tanto reproduz a realidade (silenciosa) do erotismo como a explica.

Na escrita artística, Literatura, as representações são molduras múltiplas nas quais a sociedade se encaixa e são apreendidas no simples contato ou no “comércio” com os membros do grupo de pertença. Elas são uma ponte que liga a realidade ao texto, como disse Luiz Costa Lima (1981). Para a Psicologia, as Representações Sociais vêm da necessidade de se fazer “uma passarela entre os mundos individual e social, de associá-la, em seguida, à pers-

⁶ Que correspondem ao dado e o construído da Literatura.

pectiva de uma sociedade em transformação”, conforme Serge Moscovici (2001, p. 62). Costa Lima (1981, p. 1) afirmou que as Representações Sociais são um caso particular da mimesis, porque essa (a mimesis), ao operar a representação (da Literatura) de representações (a realidade, incluindo o simbólico), estabelece uma distância entre essas representações e sua cena própria. Essa distância é que torna as RS “passíveis de serem apreciadas, conhecidas e/ou questionadas.” Nessa perspectiva, configuramos a intersecção entre Representações Sociais e Literatura:



Entendemos que a visualização do erotismo na poesia de Gilka envolve tanto a representação como moldura do coletivo, como os aspectos perceptivo e conceitual do comportamento social. Como percepção, o erotismo – busca de sensações prazerosas – é um sentimento ou estado presente nas pessoas, ainda que não manifestado; como conceito, tem um significado criado externamente a ele (o fenômeno) e dotado de conotações várias, até pejorativas. Esse significado reprime aquele sentimento ainda *in natura*, tornando-o presente por um avesso, emergindo daí a representação social do erótico.

Teoricamente, um conceito pode ser aplicado a um objeto não presente, concebendo-o, dando um sentido a ele e simbolizando-o. Nesse caso, as representações são vistas como o processo que une de modo intercambiável o conceito e a percepção, que passam a engendrar-se reciprocamente. O resultado é que o conceito, no processo das Representações Sociais, passa a ser tido como a própria percepção, sem que realmente se “perceba” o objeto do conceito e seu fundamento.

Nas Representações Sociais, como os conceitos vêm de fora e tendem a ser tomados como percepção, essa deixa de ser individual e subjetiva e ganha *status* de percepção coletiva. Há uma inibição da percepção subjetiva pela coletiva, que conta com o apoio da sociedade. A percepção coletiva não deixa espaço para o estranhamento em relação aos fenômenos e chega

à consciência sem reflexão, mantendo-se graças ao compartilhamento social do conceito. É o compartilhamento que permite a identificação do sujeito com seu grupo social de pertença.

Gilka Machado se distanciou de seu grupo de pertença e fugiu à percepção coletiva de Eros, quando o caracterizou de forma particular, pessoal:

[..]

E que gozo sentir-me em plena liberdade,
longe do julgo atroz dos homens e da ronda
da velha Sociedade
- a messalina hedionda

[...]

(Ânsia de azul. *CRISTAIS PARTIDOS*, 1915)

Na crítica explícita, enquanto ela encontra Eros na liberdade, faz da crítica à sociedade um produto desse estado. Ela inverte os pejorativos com que a sociedade qualifica a mulher que deseja e considera a natureza de “seu” crime. Por isso, a importância de sua poesia a partir de um Eros “tomado” da realidade social (concebido pela sociedade) e da forma como ele é “reenviado” (como ela o desvendou) a essa mesma realidade se revela maior, porque se insere num espaço apócrifo, do ponto de vista da Literatura, e na esquiwa ao “regramento” social identitário, do ponto de vista das Representações Sociais. Na intersecção entre conceito e percepção e no espaço entre “tomada” e “reenvio”, encontra-se a construção giliana, a criatividade da poeta desvelada na linguagem simbolista, marcada pela abundância de símbolos, de imagens e de sinestésias. Sem nenhuma preocupação, Gilka representou literariamente aspectos de seu mundo interior, intuitivo e antilógico (foi de encontro à lógica da sociedade), dentro de suas próprias regras sociais.

Gilka não se submeteu às representações dominantes do erótico, nem às de um Eros dominante, valendo-se das primeiras para recriar as outras. Às representações múltiplas de Eros – voltadas para o princípio mitológico e/ou psicanalítico, como deus do Amor e conjunto das pulsões de vida, respectivamente –, ela estendeu imagens da natureza, fazendo-o, novo, surgir de um silêncio imagístico.

[...]

Apuizeiro,
apuizeiro,
dei-te meu corpo,
dei-te minha alma,
fiquei um vácuo
de ti repleta,
a custo a fronte mantenho no ar.

[...]

(Para meu amor. *SUBLIMAÇÃO*, 1938)

Também com a natureza Gilka realiza “trocas” de eu/tu, corporificando o elemento da cena poética. No caso, o apuizeiro, mesmo sendo o único representante da natureza primordial, é significativo da ânsia de absoluto da poeta, absoluto esse para o qual ela se volta, sem entretanto esquecer de sua realidade, quando diz “a custo a fronte mantenho do ar.”

Neste trecho, Gilka não se pronunciou erótica, mas enunciou um Eros particular (emergido do azul absoluto e da inversão representacional da água e da terra), ao qual se submete integralmente. Como disse Hamburger (1975, p. 28), na criação literária, não há objeto da enunciação que desapareça ante a subjetividade do enunciado, pois o sujeito da enunciação não pode enunciar sem um objeto, que permanece sempre visível, “por mais subjetiva que seja a formulação do enunciado”. No trecho acima, a visibilidade de Eros encontra-se na estrutura poética dos versos referentes à terra e à água, representação subjetiva do erótico poético em Gilka.

A forma como as Representações Sociais são criadas e se expressam na Literatura deve ser compreendida para se visualizar o exílio social e literário de Gilka Machado.

3.1 Contexto teórico das Representações Sociais

As interações humanas, entre duas pessoas ou entre grupos, pressupõem representações construídas no processo de comunicação e de cooperação. Essas representações, “uma vez criadas, [...] adquirem vida própria, circulam, se encontram, se atraem e se repelem e dão oportunidade ao nascimento de novas representações, enquanto velhas representações morrem”. Para se compreender as novas, volta-se para aquela que as originou. E como sua origem e sua convenção são esquecidos, elas se tornam fossilizadas, deixando de ser efêmeras, mutáveis e mortais (MOSCOVICI, 2007, p. 41).

Um exemplo desse retorno à origem é o lugar reservado à mulher na sociedade desde o início dos tempos. A distância, que nos primórdios separou Eva de Lilith (já citadas), banuiu a imagem dessa do imaginário da humanidade, apesar da explícita referência a sua existência encontrada em Isaías (34.14), que também lhe destinou um lugar de castigo, e de entidades semelhantes identificadas em livros da cabala judaica, como o Zohar, do século XIII.

O banimento de imagens e/ou eventos do imaginário é um processo natural, caso eles não sejam reavivados na memória coletiva para criar a tradição.⁷ Do mesmo modo que pretex-

⁷ Fanon (*apud* BHABHA, 2005, p. 215) explica que há “[...] há um momento em que as temporalidades diferenciais de histórias culturais se fundem em um presente imediatamente legível.”

tos lembram fatos e põem a “máquina” para funcionar no sentido dos interesses dominantes (como dissemos), a não lembrança faz o papel inverso, relegando fatos e/ou pessoas ao esquecimento ou mesmo ao desconhecimento. Isso explica o sumiço de Lilith da memória coletiva, o que levou, junto com a imagem, suas características de autonomia, de independência e de sensualidade.

Mas, se por um lado, o banimento do inconsciente coletivo não deixou espaço para se elaborar uma memória sobre Lilith, por outro, isso não parece ter sido suficiente: foi necessário criar uma tradição de mulher-mãe-esposa-dona de casa – tradição inventada – para controlar o que a natureza humana nem sempre consegue: a pulsão de vida.

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (HOBBS-BAWN, 2002, p. 9).

Assim, na prática, o comportamento da mulher fora da tradição inventada foi e é sempre interpretado na perspectiva das representações associadas à imagem lilithiana, o que configura sua fossilização. Geralmente, a representação de Lilith é centrada no erotismo (era considerada “devoradora de homens”) e na autonomia (brigava por sua liberdade de agir e de decidir, porque era igual a Adão).

Gilka Machado, com sua poesia, encarnou essa fossilização do mito de Lilith nos dois aspectos: centrou-se no erotismo absoluto – variando do amor espiritual ao amor carnal; do pleno ao efêmero – e não abriu mão de sua autonomia.

Amei intensamente meus filhos, minha mãe, minha família. Amei a Deus, o homem, a natureza, a beleza [...] Amei tanto a todos e a tudo que não sobrou amor para mim mesma. (Dados biográficos. *Apud* BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 101)

[...]

Por ti flutua no ar dos perfumes a leva,
é o verbo de Deus, o poder dos poderes [...]
És o sêmen do Sol, que a Mãe-Terra fecunda

[...]

(Luz. *CRISTAIS PARTIDOS*, 1915.)

[...]

Ó fulgor que de vós se precipita
perturba minha vida de eremita,
açora-me os sentidos
na narcose do tédio amortecidos
[...]
desejos de cantar, de vibrar, de gozar!

[...]

(Ânsia de azul. *CRISTAIS PARTIDOS*, 1915)

A representação de uma Lilith erótica e autônoma, diante de suas ainda poucas referências históricas na Literatura ocidental⁸, pode ser justificada: sumida a imagem original, nada resta a ser abstraído, e a representação pode tornar-se tão mais alheia ao cerne do objeto/imagem, quanto maior for a fecundidade e a liberdade das referências sobre ele.

Na relação entre imagem e abstração, as Representações Sociais se inserem entre o ausente (instância intelectual) e o estranho (instância sensorial), constituindo uma terceira categoria, misto das anteriores. Suas propriedades possibilitam a transição de conteúdos da área sensorial-motora para a cognitiva, trazendo o objeto vagamente percebido para a consciência. Elas se enquadram entre as novas formas de conhecimento trazidas pela modernidade, em oposição aos modelos feudais de centralização e de regulação do saber exercidos pela Igreja e pelo Estado. São vistas como um meio pelo qual a vida coletiva pode adaptar-se às condições descentralizadas do conhecimento e legitimá-lo. (MOSCOVICI, 1978; 2007)

Empiricamente, a maioria das Representações Sociais surge entre conflitos duradouros da própria cultura, e as lutas para a resolução desses conflitos implicam novas representações de suas causas, resultando outras representações do conflito. Elas ainda podem emergir de fenômenos ameaçadores súbitos, para os quais ainda não há explicação ou quando essa é insuficiente ao entendimento do fenômeno.

Como representação social originada de fenômenos ameaçadores, o erotismo não apareceu subitamente, nem as explicações sobre ele eram insuficientes a seu entendimento ou à elaboração de imagens associadas ao mito original; os conteúdos do erótico permanecem. Como representação surgida da solução para questões culturais, o conflito não estaria no conteúdo do erotismo em si, por ser ele inerente à natureza humana. Ele resultaria da expressão do erotismo feminino, que poderia constituir uma perspectiva ameaçadora, segundo a visão dominante. Mas modificar seu conteúdo para neutralizar a ameaça afetaria também o sexo masculino. A solução deveria ser outra: controlar o erotismo da mulher. Como ele nasce com o ser humano, inferimos que a origem dessa ameaça tenha suas raízes na própria história de Eva, reforçada pela negação bíblica à existência de Lilith no Gênesis e pelo banimento dessa do imaginário coletivo.

⁸As referências a Lilith se tornaram mais conhecidas na década de 80, pelo menos no Brasil, com publicações que associavam a Psicologia ao mito: “O livro de Lilith”, de Barbara B. Koltuv (Ed. Cultrix); “Lilith, a lua negra”, de Roberto Sicuteri (Ed. Paz e Terra); “Evas, Marias, Lilith...as voltas do feminino”, de Vera Paiva (Ed. Brasiliense).

A mulher seria o elemento causador do conflito cultural e necessitaria de uma representação positiva que afastasse a ameaça, entrando aí a Igreja, com o culto à Maria (já abordado). E reforçando esse culto, em contraponto, veio a representação negativa do erótico, tirando da mulher qualquer espaço de trânsito que não fosse em direção aos ditames religiosos e à ética social. Devido a essas Representações Sociais polarizadas, a mulher passou a ser caracterizada ou como Eva (redimida pelo poder do homem sobre ela) ou como Lilith, conforme seu comportamento se aproximasse mais de um ou de outro mito. Nesse sentido, Moscovici (2007, p. 216) relacionou as Representações Sociais a valores e crenças:

As Representações Sociais são sempre complexas e necessariamente inscritas dentro de um 'referencial de um pensamento preexistente'; sempre dependentes, por conseguinte, de sistemas de crença ancorado em valores, tradições e imagens do mundo e da existência.

As Representações Sociais do erotismo na época de Gilka têm como referencial a moral cristã, a dominação masculina, a estrutura familiar patriarcal, a sujeição da mulher e a associação de sua função sexual apenas à maternidade. Como valores, os religiosos; como tradição, a da mulher mãe e dona de casa, e como imagens, a de Eva.

Por envolverem valores, tradição e imagens, elas são definidas por Jodelet (2001, p.22) como “uma forma de conhecimento socialmente elaborada e partilhada, tendo uma visão prática e concorrendo para a construção de uma realidade comum a um conjunto social”; elas organizam as relações simbólicas entre grupos.

O conceito das Representações Sociais⁹ advém das representações coletivas de Durkheim (1895), para quem a vida social era uma condição do pensamento organizado. As representações coletivas englobam conhecimentos científicos, mitos e categorias de tempo e espaço, formando um novo conhecimento; têm como principal função a transmissão da herança coletiva dos antepassados. Segundo Jodelet (2001, p. 34), Durkheim sublinhou: “O que as representações coletivas traduzem é o modo como o grupo se pensa em suas relações com os objetos que o afetam”. O fragmento do soneto de Cecília Meireles traduz o modo comum de se pensar a mulher à época de Gilka e de elas mesmas se retratarem.

Tudo é secreto e de remoto exemplo.
Todos ouvimos, longe, o apelo do Anjo.
E todos somos pura flor de vento.

(Cecília Meireles. *SONETO ANTIGO*)

⁹ As Representações Sociais sempre existiram nas sociedades, como forma de reproduzir o mundo de forma significativa. Porém, ficavam “encapadas” pelas representações coletivas, sem estudos sobre sua estrutura e dinâmica. Como tema de estudo, elas só foram introduzidas na Psicologia Social na década de 70 do século XX.

Já as representações de Moscovici são sociais porque têm um suporte individual ou grupal e, principalmente, porque são elaboradas em processos de interação e de troca. Trata-se de destacar não a tradição, mas sim a inovação; não uma vida social pronta, mas sim uma vida em construção. Sua teoria foi desenvolvida com base no senso comum, e sua função é manter a identidade social e o equilíbrio sociocognitivo associado a ela.

[...]

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

[...]

(Sem nome. *MEU GLORIOSO PECADO*, 1928)

Como em outros poemas, o eu lírico gilckiano se entrega ao desejo mas sem perder sua autonomia perante o outro. Rende-se ao desejo, mas não é rendida.

As Representações Sociais protegem a sociedade da ameaça externa, tendo um papel duplo: internamente representam o modelo que regula essa sociedade, situando-a entre limites. As Representações Sociais do erotismo são “algo pecaminoso” e visam livrar as mulheres das perturbações provocadas pelo verso erótico (externa). Internamente, as representações fundam seu discurso erótico no sexo baseado na moralidade cristã (sob o crivo religioso da Igreja) e burguesa (diferente do praticado com ex-escravas e empregadas domésticas, pelo menos no Brasil).

Denise Jodelet, citada por Wilse da Costa e Ângela Maria de Oliveira (2004, p. 10), afirmou que as Representações Sociais não se inscrevem em uma tábua rasa, ou seja, elas não se situam num vácuo; “há sempre um sistema de [...] algo já pensado, latente ou manifesto, que em contato com outros sistemas de pensamento sofre seus efeitos mudando seu conteúdo e suas percepções.”

Esse “algo já pensado” tem origem na socialização elementar do sujeito e se desenvolve quando ele adquire a linguagem e cresce com ela. Encontra-se em seu saber consciente, marcado pela interiorização inconsciente de atitudes significativas para o grupo de convívio imediato e de papéis a serem desempenhados. Ele forma sua consciência com base em vivências objetivas e em generalidades, como, “não se deve fazer isso, não se devenão...”, ainda

que isso venha totalmente de fora e não se saiba o porquê. Ambas influenciam o modo de ele pensar e ver a realidade e servem de substrato para conhecimentos supervenientes, como os advindos das Representações Sociais, que se entranham na consciência e interferem nela.

As Representações Sociais se instalam fertilmente na consciência do homem, e o conhecimento cristalizado, adquirido juntamente com o desenvolvimento da linguagem, vai intervir no léxico do grupo; é o caso do erotismo como “pecado”. A obra literária nasce sob o signo desse conhecimento e desse léxico, dando ou não continuidade a eles. É quando entra em jogo a necessidade de identificar-se com a realidade ou de contrariá-la.

A palavra cristaliza em si todo o excesso condenável: [...] duplica-se a si própria com uma gestualidade abusiva, excede qualquer fronteira, escapa ao controle. Contrariamente ao excesso narcísico da aparência, é tanto mais pernicioso, aos olhos dos homens, quanto surge do silêncio, imprevisível. (REGNIER-BOHLER, 1991, p. 521)

Aí está outra explicação para a força das palavras de Gilka, marcando duplamente sua poesia: por se inserir numa área de “pecado” e por surgir do imprevisível, que era a alma feminina controlada por uma pretensa *gestalt* do religioso sagrado, em oposição ao libertino. O fundamento dessa *gestalt* estaria na estimulação perceptual externa, promovida pelas forças que organizavam as representações da castidade da mulher, como centro do equilíbrio social. Já para uma *gestalt* promovida pelas forças internas, faltaria principalmente a gravidez, como a qualidade que permitiria à mulher criar, segregar, unificar e aproximar-se das imagens segundo sua própria percepção.

Moscovici (1978, p.120) afirmou que o esquema das Representações Sociais se reveste de gravidez, ou seja, “corresponde de maneira impressionante à dinâmica da pessoa, tal como se desprende da experiência cotidiana.” A gravidez na *gestalt* associada à representação do erotismo só restaria se houvesse, em seu processo, uma conformação particular dos respectivos símbolos e imagens.

A poética giliana é exemplo dessa ausência de gravidez gestaltica, diferente da de suas contemporâneas. Gilka era discreta em sua vida pessoal e até cozinhava comida de pensão para outros poetas, mas escreveu:.

[...]

O meu amor por ti é uma noite de lua,
em que há quanto prazer, em que há tortura quanta,
em que a alegria chora, em que a tristeza canta,
em que, sem te possuir, sou toda tua...

[...]

(Sem nome. *MEU GLORIOSO PECADO*)

Diferentemente, verifica-se pregnância neste fragmento do poema “Mudez”, de Francisca Júlia, definida como pessoa de “impassibilidade litúrgica”, segundo Andrade Muricy (1987):

[...]

Torna-se o vento cada vez mais doce....
 Silêncio... Ouve-se apenas o gemido
 De um pequenino pássaro perdido
 Que ainda espaneja as suas asas no ar.

[...]

Na Literatura, Bosi citou a *gestalt* (teoria da forma) para explicar que a imagem (percebida) pode representar uma quase matéria, desde que pode se fixar no imaginário. Ela constitui o dado que serve de provocação mental e que, após imaginado, transforma-se no construído, como resultado da organização perceptual desenvolvida desde a primeira infância.

Pelo que vimos, as Representações Sociais estruturam-se sobre pilares, desenvolvem-se em forma de processo e utilizam-se de mecanismos para manter sua função externa e interna. Essa função é representada muito bem na Literatura: no caso do erotismo, os escritores escreviam sobre as mulheres, fazendo a vez de armadura (função externa); internamente, as próprias escritoras deram sustentação ao discurso masculino sobre elas, com bem poucas exceções.

3.2 Estrutura das Representações Sociais

As Representações Sociais têm um *status* simbólico que afeta as relações que uma sociedade cria e mantém e são associadas a tudo o que produz efeitos, principalmente em termos de poder. Relacionam-se com todas as formas de interação transmitidas por meio de filtros das linguagens, por meio de imagens e de uma lógica natural. E através dessas interações, têm como finalidade construir mentalidades e crenças que regem comportamentos (MOSCOVICI, 2007).

Analisemos primeiramente o *status* simbólico das Representações Sociais a partir do poder, esse destacado como um dos fatores que mais produz efeitos sociais. Foucault disse que se o poder tivesse como função somente reprimir e se agisse apenas através da censura, da exclusão e do impedimento como um grande super-ego, ele seria frágil, porque se revelaria só de forma negativa. (FOUCAULT, 1979). Mas o poder tem efeitos positivos, porque produz saberes, ainda que em diagonal ; o poder sobre o corpo, baseado na disciplina militar, proporcionou o conhecimento fisiológico e orgânico sobre ele.

A questão do poder relacionado com o *status* das Representações Sociais do erotismo está nas funções de censura e de recalçamento que ele exerce sobre o corpo, já que não se trata de um corpo pétreo, imóvel. Na verdade, o poder não age sobre o corpo, mas através dele, entranhando-se na forma de pensar e nas vivências do cotidiano e refletindo-se nos comportamentos, nas escolhas e no modo de julgar a realidade. Ele interfere naquilo que se chama de “afeto”, definido por Laplanche e Pontalis (1995) como o elemento das pulsões relativo à manifestação dessa energia em direção a um objetivo. O outro elemento, a representação, é o conteúdo da pulsão; cada representação é ligada a um quantitativo de afetos, e ambos se organizam na busca da satisfação pulsional. Quando o poder recalca e censura o erotismo, ele dissocia seu conteúdo (a representação) de sua manifestação (o afeto), e cada um sofre alterações isoladamente. O afeto pode se inalterado, ser suprimido, transformar-se em outro tipo ou pode se ligar a outra representação.

Por esse movimento da organização psíquica, entendemos como a censura externa (poder) agiu sobre o erotismo feminino (força pulsional) ao longo dos séculos, interferindo nas manifestações eróticas por parte da mulher. O poder tratou de cindir não só o masculino e o feminino, mantendo o que o discurso bíblico determinou no início dos tempos; cindiu também a noção de propriedade da mulher sobre seu corpo, promovendo a separação entre a consciência de sua estrutura biológica e a respectiva imagem.

Roland Barthes (2003, p. 93) se referiu a essa cisão (que chamou de fragmentação), representada linguisticamente pela separação entre corpo feminino e desejo e suas multiplicações:

Seu corpo estava dividido: de um lado, seu corpo propriamente dito – sua pele, seus olhos –, terno, caloroso, e, de outro, sua voz, breve, contida, sujeita a acessos de distanciamento, sua voz que não dava o que seu corpo dava.

Gilka também representou poeticamente seu corpo cindido:

[...]

Esta alma que carrego amarrada, tolhida,
num corpo exausto e abjeto,
há tanto acostumado a pertencer à vida
como um traste qualquer, como um simples objeto
sem gozo, sem conforto,
e indiferente como um corpo morto.

[...]

(Ânsia de azul. *CRISTAIS PARTIDOS*, 1915)

Com essa separação, o esquema corporal passa a interpretar não seu ritmo biofisiológico, mas a atuar sob o estímulo de símbolos externos estranhos (porque desconforme de seu natural) e estrangeiros (porque não havia memória para tal).

Na Literatura feminina de todas as épocas, essa interferência explica a anulação da mulher como sujeito e objeto de seu próprio discurso, cabendo-lhe tão somente o papel de objeto do discurso do sujeito masculino. Por isso, dizemos que a poética de Gilka voltou não a um tempo inédito, mas a representações bastante esparsas da subjetividade feminina, principalmente quando elas giravam em torno de Eros e de todo o emaranhado comportamental enredado a partir dele.

O enraizamento e as dificuldades que se enfrenta para se desprender dele (o poder) vêm de todos os tipos de vínculos. É por isso que a noção de repressão, à qual geralmente se reduzem os mecanismos do poder, me parece muito insuficiente, e talvez até perigosa (FOUCAULT, 1979, p. 149).

Isso ocorre porque, não necessariamente, esse poder age de modo concentrado. Geralmente é diluído em micropoderes, exercidos no cotidiano de forma quase imperceptível. Assim ocorreu com o erotismo feminino, que foi capturado por mecanismos religiosos em nome da moralidade e reduzido ao meramente erótico-sexual, ou seja, não tomado como erótico-prazer, estendido para além do sexo. E essa captura não foi difícil, porque o sexo é um dos emblemas da sociedade, já que a moral cristã sempre negou o prazer físico e a sexualidade feminina desde o paganismo antigo. A negação foi tanta que o tema “sexo” tornou-se tabu nos discursos familiares e sociais, o que foi propício ao controle da sexualidade feminina.

Esse tabu foi reforçado pelas representações coletivas e depois, pelas sociais, que o mantiveram. E isso fez com que, pelo menos no Brasil, o tema fosse abordado de forma bissexta por escritoras do século XIX, como: Ildefonsa Laura César – primeira poeta a falar do amor em tom erótico, referindo-se ao prazer sexual; Adelaide de Alves Castro Guimarães (irmã de Castro Alves) – com poesias de traços eróticos; Carmen Dolores e Délia (pseudônimo de Maria Benedita Bormann) – que sugeriram sutilmente o comportamento erótico da mulher.

Enquanto isso, Júlia Lopes de Almeida, “dona Júlia”, considerada impecável como mulher e mãe, escrevia:

Ser mãe é renunciar todos os prazeres mundanos, os requintes do luxo e da elegância, é deixar de aparecer nos bailes em que a vigília se prolonga, o espírito se excita e o corpo se cansa no goso das valsas [...].(sic)

Nesse discurso, a negação à expressão de qualquer sentimento prazeroso pela mulher sustenta o modelo instituído socialmente, contrapondo qualquer prazer ao direito de ser mãe, como se tivesse de haver uma opção. Ela não nega sentimentos de prazer e sim enfatiza a renúncia a eles, como condição para a maternidade e até para aceitação social.

Fica clara a operacionalização do poder através das Representações Sociais, no reforço da imagem materna por um metamodelo: a “dama exemplar” definindo o papel exemplar da

mulher (um modelo falando de modelo). É o tipo do argumento que convence, porque não é feito só de palavras, mas de um pretense exemplo e de reconhecimento social. Por outro lado, se a Literatura, como toda arte, era considerada sagrada e se distanciava de aspectos rotineiros da vida, nesse exemplo, ela sacralizou o papel do cotidiano feminino, numa fala em que sujeito, objeto e tema se confundem.

A operacionalização é resultado da interação das Representações Sociais com mecanismos correntes, interpenetrados pelos fatores: filtro da linguagem ou crivo das informações provenientes do ambiente, com a finalidade de manipular o pensamento e a realidade, direcionar o agir dos indivíduos e seu comportamento; imagens, que são as produções mentais baseadas em informações advindas de experiências visuais anteriores. Envolve a percepção e, muitas vezes, distorções subjetivas da realidade objetiva; lógica natural, decorrente do saber cotidiano, especificamente de características do senso comum, como a generalização (o que vale para um da mesma espécie vale para todos). Com esses mecanismos, as Representações Sociais são criadas em uma relação causa-efeito entre coisas e fatos, com base em premissas como “Não existe fumaça sem fogo”, como afirmou Moscovici.

A poesia de Gilka foi a fumaça que gerou difamação contra sua pessoa. E a própria crítica, para não demonstrar a fuga da poeta ao controle repressor da época (ou a derrota do poder controlador sobre ela), passou a separar a mulher que escrevia da mulher que sentia. Mas independentemente de sua conduta recatada, pensava-se e condenava-se-a:

Será que aquela (na poesia) era mesmo aquela (na vida) Gilka?

Será que eles acreditavam mesmo que ela não era mesmo aquela? (perguntas da sociedade, *apud* GLOTTLIEB, 1995, p. 29)

Padece (Gilka Machado), é certo, da tara da família; mas é reconhecendo isso que ela tem horror ao nome do pai. (LINDOLFO GOMES, *apud* PAIXÃO, 1991, p. 180)

O questionamento e a condenação demonstram que o efeito do ditado fumaça/fogo era maior que todas as evidências de recato da vida de Gilka. Isso porque o processo de criação das Representações Sociais põe em funcionamento dois mecanismos fortes, ágeis e complementares: a forma como o social se transforma em representação, e como essa representação transforma o social, num movimento de retroalimentação. Os mecanismos são, respectivamente, objetivação e ancoragem.

Objetivar, para Moscovici (2007, p. 71), é “descobrir a qualidade icônica de uma ideia ou ser impreciso” e traduzir essa ideia em imagem. A nova imagem pode surgir da integração da nova a outras vigentes, passando ambas a funcionar no complexo imagístico. A objetivação se utiliza da memória, para criar o esquema figurativo, e da linguagem, para naturalizar as

imagens novas. Na prática, o indivíduo transforma a nova imagem em algo coerente com seu referencial; elabora uma imagem do objeto segundo sua visão de mundo e materializa-a com base no senso-comum. Com isso, a nova imagem adquire significado conforme sua capacidade de compreensão, como explicaram Costa e Almeida (2004).

Já ancorar significa integrar cognitivamente as novas imagens ao pensamento preexistente, tornando familiar o não-familiar. Elas são classificadas, nomeadas e comparadas com as de uma mesma categoria temática do paradigma vigente, estabelecendo com essas relações positivas ou negativas. E à medida que a conversa coletiva progride, elas vão sendo incorporadas ao cotidiano, os comportamentos vão se ordenando em torno delas, os respectivos valores vão sendo localizados (MOSCOVICI, 2007 ; 1978) e o imaginário social é ampliado.

Denise Jodelet, citada por Wilse Costa e Ângela Almeida (2004), esclareceu que só a objetivação não garante a inserção de novas ideias/imagens/conhecimento no organismo social. Isso porque nessa etapa está-se lidando só com ícones, o que não permite a fluidez da comunicação. A ancoragem (segundo processo) vem em complemento para fixá-las, porque aí as imagens (ícones) já encontraram um suporte cognitivo e representações familiares, que tornam possível a expressão da nova ideia por comparação, por aproximação, por analogia ou outra forma.

A ancoragem garante a objetivação por meio de três formas de representar a realidade: a cognitiva (integra a significação da novidade); a de interpretação da realidade (associa novas imagens às relações sociais) e a de orientação das condutas e relações sociais (compreende os comportamentos, baseado na relação entre sujeito e novas imagens). A ancoragem é um mecanismo fundamental da representação social; é a “domesticação do estranho”.

Traduzindo os dois processos na prática, na criação das Representações Sociais do erotismo, a objetivação fundou-se na aceitação de um Eros, senão estranha mas ambígua, desde a Antiguidade. Basta vermos no discurso de Diotima de Mantinéia a Sócrates, como ela o apresentou:

Eros não é um deus nem um homem: é um demônio, um espírito que vive entre os deuses e os mortais.[...] Sua missão é comunicar e unir os seres vivos [...] É filho da Pobreza e da Abundância, e isso explica sua natureza de intermediário: comunica a luz com a sombra, o mundo sensível com as ideias. (*Apud PAZ, 1994, p. 42*)

Essa descrição acolhe qualquer imagem de Eros, inclusive a que o reduziu ao sentido meramente erótico/sexual, ancorada no princípio bíblico do pecado original e do domínio da mulher pelo homem. Segundo o livro do Gênesis, 3-16, o homem, após comer do fruto proi-

bido, denunciou a mulher por isso. Deus então a castigou: “Multiplicarei as dores de tua gravidez, na dor darás à luz filhos. Teu desejo te impelirá ao teu marido e ele te dominará.”

Isso explicaria o que Moscovici afirmou sobre as Representações Sociais, que elas não são causa e sim, o efeito de uma causa. Mesmo diante de uma linguagem metafórica, a verdade é que foi grande a influência religiosa de sua significação na clivagem real do erótico feminino em sagrado e profano.

Mas se analisarmos o erotismo para além do contexto bíblico, vemos que as Representações Sociais desse erótico seriam o efeito não só de uma causa bíblica *stricto sensu*. Ainda vemos, nos dias atuais, o sentido forte do pudico feminino em religiões não baseadas no Velho Testamento, como o Islamismo. Significa que a figura de Eva não responde pela imagem negativa do erótico feminino. Talvez esse papel caiba mais a Lilith, pois em tradições primevas, encontramos seu mito com a mesma conotação de “demônio da noite, ardente”.¹⁰ Então, ficaria Eva com o modelo da submissão feminina, pois “Esta sim é osso de meus ossos e carne de minha carne !” (Gênesis 2:18). E chamou-a Eva, “porque era mãe de todos os que vivem” (Gênesis 3:20).

Os mecanismos de criação das representações do erotismo talvez se aproximem mais do cerne das representações coletivas de Durkheim, que têm um caráter impositivo . Ele contrapôs as representações coletivas às individuais, representadas pela consciência de cada um e pela subjetividade, consideradas flutuantes e perigosas à ordem social. A compreensão determinista das representações coletivas tem como finalidade integrar a sociedade através da obrigação, característica que empresta àquelas um aspecto sagrado, do que recorre seu caráter estático, a conformidade e a submissão da sociedade.

Mas apesar de esses traços das representações coletivas serem plenamente observados na noção corrente do erotismo até os anos 70 (séc. XX), na poesia giliana, as representações do erotismo não são coletivas, porque a poeta, mesmo integrando a sociedade, destacou singularmente suas ideias do conhecimento social que partilhava. Nada impede que os indivíduos deem a suas representações um toque singular, advindo de seu entendimento e das experiências particulares com o objeto, os quais proporcionam percepções e apreensões diferentes des-

¹⁰ Mitos identificados pela raiz Lil. Na mitologia assírio-babilônica, essa raiz é formadora do nome de espíritos malignos, Enlil, Ninhil, Anhil; na liturgia acadiana e mesopotâmica, há preces e encantamentos endereçados a Lilitu, Lilitu, que representam figuras malignas; na mitologia grega, a Empusa significa literalmente “aquela que se introduz à força”, o demônio feminino que obedece à noite. Mitologicamente, é semelhante à Lilith hebraica. Essas tradições constam de testemunhos orais, compilados em textos de sabedoria rabínica, predecessores da versão bíblica dos sacerdotes, conforme Sicuteri (*apud* BRITTO, 1997).

se objeto em relação à da sociedade. Assim, no caso de Gilka, enquanto a sociedade associava a imagem de Eros ao pecado, ela dizia:

[...]

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

[...]

(Sândalo. *CRISTAIS PARTIDOS*, 1915)

Em sua estruturação poética, Gilka “objetivou” novas representações do erótico, associando sua qualidade icônica a imagens sensoriais e da natureza; misturou-as a representações tabus do erótico como prazer carnal, ideia à qual ele foi reduzido pelo senso comum. Ancorou metaforicamente os novos ícones em palavras representativas de ações corriqueiras da sociedade, classificando o desejo e o prazer sensual como perfume e canto. Com isso, as novas imagens do erótico passariam a ser tratadas na perspectiva das categorias sensoriais e da natureza, revestindo-se de seus valores.

Comprovamos que o posicionamento autônomo do sujeito é o principal fundamento das Representações Sociais, decisivamente esclarecido por Moscovici (2007, p. 55) em relação às representações coletivas, impositivas e estáticas:

Aceitar e compreender o que é familiar, crescer acostumado a isso e construir um hábito a partir disso é uma coisa; mas é outra coisa completamente diferente preferir isso como um padrão de referência e medir tudo o que acontece e tudo o que é percebido, em relação a isso.

Esse é um processo típico das sociedades modernas, caracterizadas pelo pluralismo cultural decorrente das rápidas mudanças econômicas e políticas. Esse quadro condiz totalmente com o contexto sociopolítico vivido por Gilka (efeitos da visão racional e da reestruturação da sociedade após a escravatura e outros), cujos fundamentos convergiram para a simultaneidade de movimentos literários distintos (Parnasianismo, Simbolismo e Pré-Modernismo). Assim, afirmamos que, na época de Gilka, imperavam representações coletivas do erotismo, e sua poesia contribuiu para a introdução das Representações Sociais dele.

As Representações Sociais não revogam as coletivas e sim, dão-lhes novas roupagens, a partir das transformações conjunturais com as quais o sujeito interage autonomamente. Farr (2003, p. 45) esclareceu que “há, na atualidade, [...] representações que são verdadeiramente coletivas”. O erotismo, até a década de 70 (século XX), era uma delas.

Mas se nas Representações Sociais há espaço para participações contrárias à visão da sociedade, a questão está em vencer o costume da submissão às expressões do poder dominante. E isso não deixa de ser uma atitude desafiadora, pois em relação à mulher, houve todo um “investimento” em sua educação para a castidade, o que a afastou, opressivamente, da construção saudável de sua subjetividade. Além disso, as Representações Sociais, em sua criação e manutenção, concorrem com outros fenômenos populares que apoiam seus núcleos figurativos e classificações categoriais, enquanto condicionam o indivíduo.

Se, por um lado, o costume leva à acomodação do pensamento e, conseqüentemente das ações, por outro, a repressão embutida nessa acomodação pode erupcionar. E isso ocorre tanto na perspectiva do pensamento, como na prática cotidiana e na própria arte.

Se a possibilidade da (*sic*) transgressão falhar, abre-se a da profanação [...] Se o interdito deixa de agir, se não cremos mais no interdito, a transgressão torna-se impossível, mas um sentimento de transgressão é mantido, se for preciso, na aberração. (BATAILLE, 1987, p. 131)

Maria Rita Kehl (1996) afirmou que, intimamente, as mulheres gostam da ideia de possuir uma sexualidade insubmissa, desorganizadora do pacto civilizatório, tornando-se portadoras da transgressão. Por outro lado, a transgressão não representa a negação do interdito, mas sim sua superação, como disse Bataille (1987).

Para Miriam Chnaiderman, sem violação não há arte, e “o erótico é aquilo que sempre traz possibilidades múltiplas, desordenando lugares de ser.”

Isso justifica por que a poesia giliana surpreendeu pelo duplo imprevisto: “desacomodou” o pensamento social, e ela foi a própria porta-voz de sua sexualidade. Também explica que Gilka não deixou de reconhecer o erotismo feminino como um interdito social (como demonstrado em vários pontos de sua obra), mas sim que sua fantasia poética ultrapassou-o, ao propor novas representações para ele, outra realidade.

3.3 Representações Sociais e Literatura: correlatos e afins

Moscovici (*apud* SANTOS, 1994) considerava o homem uma máquina que processa informações; ele deixa de ser um animal racional e se torna uma máquina pensante. Porém, essa máquina tem problemas: como ele processa informações que recebe de fora, as teorias que ele elabora sobre o outro são ingênuas, sem profundidade, e ele termina percebendo e apreendendo apenas os elementos que confirmam sua teoria.

Em conjunto, o efeito desse fenômeno se multiplica e se fortalece. As pessoas que participam dessa forma de conhecimento comum limitam-se a ele; não raciocinam nem analisam seu conteúdo a distância, para observá-lo melhor. Não há uma observação sem implicações pessoais, o que leva o estado desse conhecimento a permanecer quase igual ou dentro de variações que não incluem grandes mudanças. E vários fenômenos da vida cotidiana, centrados nesse tipo de conhecimento, contribuem para que as representações originadas dele continuem em seu papel.

As Representações Sociais necessitam associar-se a outras categorias da realidade cotidiana para se fixar, resistir e permanecerem fortes. Mas a despeito da proximidade, as Representações Sociais não se confundem com tais categorias no nível simbólico. Elas são diferentes, porque nascem do cotidiano, que é considerado “realidade por excelência”, por se impor à consciência dos sujeitos.

Elas atuam em interface com fenômenos concorrentes, como: senso comum, imaginário, mito, opinião pública e ideologia, entre outros. O senso comum é um conjunto fragmentado de concepções sobre o mundo, contraditórias ou não, generalizadoras, envolvendo significados, valores, conceitos e explicações. Esse conjunto penetra nas mentes e na afetividade, interferindo no modo de agir e na prática diária das pessoas de forma tão intensa, que não se questionam possibilidades de outras explicações para os fenômenos cotidianos. (LUCKESI, 1994)

O olhar acostumado do senso comum reduz a percepção de mundo, criando preconceitos e estereótipos. É um conhecimento adquirido pelo fato de se viver em conjunto, nas mesmas condições sociais, de crença e de valores. Como nasce naturalmente, ao mesmo tempo que a gramática da língua materna, a relação entre esses é estreita e justifica tanto a fluidez de novas ideias como a manutenção das velhas. Para o senso comum, o erotismo é algo que perturba a ordem simbólica, organizada segundo proibições e repreensões de uma sociedade moralista que trata o sexo ora de forma idealizada, como segredo, ora como libertinagem, pecado. Daí as Representações Sociais do erótico na Literatura feminina também estabelecerem, de certa forma, uma relação negativa com a imagem de Eros: ou porque havia silêncio (como o das poetisas contemporâneas de Gilka) ou porque foi expressamente dito (como Gilka o fez em seus poemas). Esse silêncio encontra eco nas mesmas questões religiosas e de poder que revestem a abordagem do erótico e que George Steiner (1988, p. 31) confirma:

A primazia da palavra, daquilo que pode ser falado e comunicado no discurso, era característica do gênio grego e judaico e foi trazida para o cristianismo. O sentimen-

to do mundo clássico e cristão esforça-se por ordenar a realidade no interior do domínio da linguagem.

Nesse conetexto, a Literatura (como outras artes) representa um dos empenhos de circunscrição da experiência humana aos limites do discurso racional lógico e contido, servindo-se da união entre representação e mimesis. A Literatura reproduz abstratamente imagens, tanto de uma realidade social e psicológica reconhecida, as quais existem antes mesmo de serem representadas, quanto de uma realidade ideal e mítica. Ela reproduz traços e características dessas realidades, num contexto diverso do que é estritamente literário, ou seja, da Literatura como resumo de sintaxe, versificação, rima e outros.

O estereótipo, produzido pelo senso comum, é mais uma representação coletiva “da qual existem muitas cópias, cópias idênticas da representação”, segundo Pedrinho Guareschi (2003, p. 196). As Representações Sociais têm em conta a articulação do psiquismo do sujeito singular com sua posição na sociedade da qual é membro. Há, então, formações intermediárias, organizadas socioculturalmente de modo mais preciso, como disse Lane (2004).

O imaginário também faz parte da representação como um tipo de tradução mental da realidade percebida. Seu processo ultrapassa o mental, indo além da representação intelectual ou cognitiva. As produções simbólicas sempre decorrem de práticas sociais, conforme Laplantine & Trindade (1997). O imaginário sustenta-se no simbólico, numa relação profunda e imediata: aquele se utiliza desse para se expressar ou mesmo para existir, passando do virtual para algo mais próximo do real, como disse Castoriadis (2000), a partir dos movimentos dessa realidade.

As representações, ainda imagens, encontram no imaginário a rede simbólica institucionalizada de que necessitam para se tornar Representações Sociais. Socialmente sancionada, essa rede combina o componente simbólico com diversas variáveis temáticas e se materializa na realidade por meio do pensamento, das opiniões e do comportamento, entre outros. O imaginário é o campo também da ficção literária, e a aliança entre eles, segundo Costa Lima (*apud* FERNANDES, 1999, p. 2), “cria um espaço de tensão entre o objeto real e a cópia, porque o imaginário, ao reproduzir o real, desdobra-o e não só o repete.” Mas seja desdobramento, seja repetição, o imaginário é expresso tal como se constitui: em forma de imagens, de símbolos.

Quanto ao mito – “fundador da vida e da ação do homem e da sociedade”, segundo a perspectiva antropológica de Laplantine (1988, p.115), – Moscovici (1978) diferencia sua relação com as Representações Sociais, explicando que ele tende a gerar inércia e submissão,

principalmente diante da cultura dominante. Essa passividade é mais condizente com as representações coletivas, tanto que Guareschi (2003), citando Jahoda, afirmou ser o mito é mais identificado com as representações coletivas, devido a sua pouca dinamicidade.

Confirmamos isso nos longos séculos de império masculino, sustentado pelo mito de Maria (a inércia feminina ante a busca da castidade) e de Eva (a submissão pelo pecado original). Na Literatura, outros mitos, em sentido lato, podem ser associados às representações coletivas: o de Francisca Júlia, encarnando a “parnasiana boa demais”, e o de Júlia Lopes de Almeida, poeta, “impecável mulher e mãe”.

As Representações Sociais não imobilizam; atuam a partir de observações, de análise dessas observações e das formas da linguagem de que se valem para se difundir e se reforçar. Elas constituem vias de apreensão do mundo concreto e circunscrito, desde os alicerces até as consequências. Guareschi (2003) explicou que, nas sociedades modernas (típica das Representações Sociais), os mitos representacionais espalham-se rapidamente nas sociedades, mas têm um período curto de vida, por serem logo substituídos; são comparáveis aos modismos.

Outro fenômeno que pode ser associado às Representações Sociais é a opinião pública, definida por Guareschi (2003, p. 193) como “uma situação multiindividual, em que os indivíduos se expressam ou são chamados a se expressar, a favor ou contra uma condição específica [...]”. Não há uma preocupação em saber como se forma a opinião pública sobre algo. As Representações Sociais se voltam para as dimensões da construção e da mudança social que trazem novas ideias sobre determinado tema e demandam um novo processo de familiarização em relação ao paradigma existente. Foi o que ocorreu com a poesia de Gilka Machado.

Quanto à ideologia – “processo pelo qual as ideias da classe dominante se tornam ideias de todas as classes sociais [...]” (CHAUÍ, 1984, p. 92) –, ela é a ideia nuclear de uma representação e aponta o rumo das práticas sociais com relação às transformações advindas dessa representação. Nas Representações Sociais, a ideologia está no direcionamento que elas dão ao comportamento social.

Além de esses fenômenos possibilitarem a fruição de novas ideias e temas até esses se transformarem em representações, no que tange ao erotismo, ele, por si só, favorece esse processo. Como disse Foucault (1988, p. 98), “nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados da maior instrumentalidade: utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estra-

tégias.” E isso era bem observado na sociedade da época, quando a expressão erótica feminina foi associada a um lado “negro” da mulher (como dissemos anteriormente).

Pelo que vimos, as Representações Sociais se mantêm por se assentarem em vários fenômenos do conhecimento popular e por aspectos que permeiam esse conhecimento (como o poder). Elas têm em comum com eles o ambiente e as bases operacionais, o simbólico e a linguagem, mas diferenciam-se nos respectivos processos de articulação e de desenvolvimento. A Literatura pode ou não refletir essa articulação.

Na Literatura, a simbologia da linguagem, poética ou antipoesia, tem levado a conclusões sobre uma estrita afinidade entre ela (a Literatura) e outras áreas de estudo, como a Psicanálise (que busca o “rastros” do inconsciente nos escritos) e a Antropologia (a relativização das interpretações imprime especificidades socioculturais à obra literária) e agora, as Representações Sociais (que cristalizam conceitos nas falas e nos comportamentos). Isso porque nosso cotidiano se passa no plano dos conteúdos manifestos, portanto no imaginário. E esse, para manifestar-se, além dos recursos individuais, pode valer-se do inconsciente, da interpretação e de expressões de fenômenos sociais.

3.4 O simbólico e a linguagem nas Representações Sociais e na Literatura

As Representações Sociais, nascidas e vingadas na realidade cotidiana, têm no simbólico e na linguagem, talvez, seus principais pilares. Isso porque a imagem expressa situações da realidade, conscientes ou inconscientes. Se bem observarmos, é em cima das imagens que a religião reforça seus dogmas, suas heresias e constrói a noção de pecado, elementos com os quais regula a formação dos indivíduos, de certa forma paralisando a fantasia.

As formações imaginárias são ligadas ao sentido das palavras. Realidade e imaginário se opõem não como verdade e ilusão, mas sim pelo fato de, mesmo sendo concreta a realidade, sua representação ser imaginária. E são as palavras que medeiam essas formações, através da apreensão do referente. No discurso, significado e referente nem sempre coincidem; o significado pode variar. Na representação simbólica, não interessa a forma como o discurso descreve a realidade e sim, como ele produz seus referentes internos, ou seja, como ele se associa às formações imaginárias, nas quais se encontram as representações da realidade. (SIRGADO, 2000)

Moscovici (1978, p. 111) afirmou que, nas Representações Sociais, para um esquema conceitual se tornar real, dá-se o rompimento entre a norma técnica da linguagem¹¹ e o léxico corrente. Então, “o que era símbolo apresenta-se como signo. E é natural que se procure então saber de quê, e que se queira fazer-lhe corresponder a uma realidade.”¹² Na relação entre o conceito e seu *representâmen*, a associação a se estabelecer entre imagem e referente deve ser mais precisa, ante a abundância de significantes que possa emergir das representações imaginárias particulares. . Quando a anterior associação estabelecida entre imagem e referencial deixa de existir, restam o signo e uma procura mais precisa para seu significado.

Podemos entender assim: nas Representações Sociais, a palavra erotismo, desligada da imagem mitológica de Eros, busca outras imagens para ressignificá-lo, inclusive “forçando” imagens negativas que permitam o controle concreto sobre o comportamento feminino.

Semioticamente falando, na teoria de Peirce, o símbolo não determina uma relação precisa entre conceito e sua representação linguística, devido a sua natureza, arbitrária e convencional na relação com o objeto, permitir inferências outras de significação ou mesmo estranhamento. Já o signo tem a face figurativa das Representação Sociais, apresentando qualidades do objeto (ícone) e conexões desse com o universo do qual ele faz parte (índice).

Na citação de Moscovici, o novo conceito, sem palavra que o defina, procura apoiar-se em algo buscando seu ícone (“signo de quê”) e seu índice (“fazer-lhe corresponder a uma realidade”). Isso demonstra que esse novo conceito, transformado em Representação Social, “ampara-se” na força da imagem e de suas associações indiciais com a realidade fática.

Porém, ao se referir à ruptura da palavra com o léxico, Moscovici usou o verbo “ser” no pretérito imperfeito, indicando a seguir o novo *status* semiótico do conceito: ele deixou de ser palavra (“era símbolo”) e se transformou em imagem (“**apresenta-se** como signo”) (g.n.) Por suas palavras, é como se o conceito mudasse de categoria representativa, ou como se bastassem a ele só as representações icônica e indicial.

Discordamos do sentido literal dessa afirmativa, porque não pode haver rompimento “definitivo” entre símbolo e conceito, sob pena de não ocorrer a mediação, e as Representações Sociais permanecerem no plano das hipóteses. Por sua vez, a existência de relações só icônicas e indiciais com o conceito não proporcionaria às Representações Sociais a proliferação de que elas necessitam para se tornar dominantes. Além disso, elas têm sua gênese no

¹¹ Na linguística, vem o conceito (significado), depois a palavra que o representa (significante).

¹² Moscovici associa o surgimento das Representações Sociais (objetivação) à abordagem psicanalítica da relação entre o sujeito e seus símbolos. Foi a partir da Psicanálise que ele teorizou as Representações Sociais.

próprio ambiente do léxico e se propagam nas relações pela fruição do discurso. Somente assim, instalam-se no senso comum, apoiadas em imagens de forte poder, para desfrutar de características que as traduzam como realidade.

Sirgado (2000) se aproximou da explicação de Moscovici, ao focar o processo de mediação semiótica de Vigotsky. Segundo ela, quando determinado significado “perde ilusoriamente” sua densidade semântica, ele se transforma em uma imagem, numa representação imediata da realidade. Em outras palavras, fica a imagem, sem palavra para defini-la. O significado (conceito/objeto) perde a força de seu símbolo representativo, mas continua existindo como tal, sem a mediação simbólica. Essa só vai ocorrer novamente, quando o objeto encontrar um novo símbolo que o represente na comunicação. Como disse Oliveira (1999, p. 26), “o símbolo representa a mediação entre nós e o fenômeno”.

Diante disso, concluímos que o novo conceito não deixa de ser símbolo ou se deixa é aparente ou momentaneamente, ideia aproximada da explicação de Sirgado. Entendemos, então, que no citado dizer moscoviciano o sentido é: “o que era símbolo torna-se momentaneamente só signo”. Nosso entendimento faz sentido, também, porque é justamente da “amarração” semiótica entre ícone, índice e símbolo que vem a unicidade das opiniões e das visões que cercam as Representações Sociais; amarração que empresta a essas um caráter de verdade, tornada inquestionável. E entre os fenômenos correlatos descritos anteriormente, dois têm um papel importante nesse sentido: o senso comum e seu provérbio “onde há fumaça há fogo”, citado por Moscovici como pressuposto da relação causa/efeito inerente às Representações Sociais; a ideologia e seu respectivo “a voz do povo é a voz de Deus”, que inferimos do contexto.

Mas se às Representações Sociais são necessárias todas as categorias semióticas, a fim de elas se manterem ante qualquer representação coletiva, para a Literatura é diferente: o símbolo fala por si só. Mais pródigo que o signo, é de sua polissemia que vêm imagens várias, possibilitadoras de processos diferenciados entre o dado e o construído pelo escritor, bem como entre o construído e o recebido pelo leitor.

Moscovici demonstrou a estrutura particular das Representações Sociais, baseando-se no pressuposto de que a toda figura corresponde **um** sentido e vice-versa; visa-se a destacar **uma** figura e carregá-la de **um** sentido, entre todas as conotações que ela possa suscitar (g.n.). Valdevino Soares de Oliveira descreveu:

A imagem é portadora da aparência da matéria-em-si. O objeto aparece à visão enquanto (*sic*) aparência. A imagem tem um primeiro sentido, o de vulto, representa-

ção, figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação [...] As imagens pintam objetos, despertam emoções e estão numa linguagem que aspira à visualidade. (OLIVEIRA, 1999, p. 41)

Por seu turno, Affonso Romano de Sant’Anna (1993), usando a imagem de sacralização da esposa, afirmou que a ideologia aí contida, se analisada criticamente, comporta uma dualidade: um nível consciente de significado, ideológico propriamente, no qual se encontram as intenções e a vontade de corresponder àquela imagem; um nível inconsciente de significante, que envolve o desejo oculto, “recalcado e recalcante da libido amorosa”.

Moscovici e Affonso Romano de Sant’Anna usaram o modelo da teoria linguística para apresentar as respectivas teses:

a) Moscovici (1978, p. 65)

$$\text{Representação} = \frac{\text{figura}}{\text{significação}}$$

b) Affonso R. de Sant’Anna (1993, p. 71)

$$\text{Signo/mulher} = \frac{\text{Significado/Maria}}{\text{Significante/Vênus}}$$

Os modelos são iguais naquilo que matematicamente uma fração constitui: o numerador determina a parte do todo ou, no caso, determina a figura (imagem) selecionada do total de figuras do imaginário social. Porém, seus resultados são diferentes, naquilo que um quociente pode indicar do ponto de vista semiótico: nas Representações Sociais, com a ideologia grupal “atravessando” as relações sógnicas para homogeneizar as percepções da realidade, o quociente é canalizado para uma só figura, denotativa e única; na Literatura, a ideologia pode ser ambígua, manifestar-se ou não segundo a posição do escritor ou a interpretação do leitor, possibilidade gerada pela polissemia do símbolo. Com isso, figuras outras evocadas pelo denominador podem tanto ir ao encontro como de encontro à imagem de Maria, possibilitando quocientes semânticos únicos ou variados. Em resumo, observamos que esses modelos resumem a dualidade de que falou Affonso Romano de Sant’Anna: a intenção de se corresponder à imagem de Maria ou de corresponder aos próprios desejos.

A representação de Vênus (ou Afrodite) como o todo da significação (denominador) implica uma incitação ao imaginário: Maria é parte de Vênus. Mito, irmã gêmea do Sol e filha da Lua, Vênus simboliza a “estrela da manhã e a estrela da tarde”, sendo dama das batalhas e entregando-se ao prazer da noite, segundo Chevalier e Gheerbrant (2003). E se na manhã, por parte do Sol (fonte de luz, olho de Deus), essa estrela pode encontrar Maria, é no prazer noturno que ela pode encontrar Lilith, também nascida da Lua. Nesse caso, Vênus seria a ligação entre os mitos de Maria e de Lilith.

Em outra acepção semântica, como significado e significante são frente e verso de um mesmo objeto/conceito, sendo Maria o significado (conceito, conteúdo) e Vênus o significante (expressão fônica e/ou acústica do conceito), o entendimento é de que Vênus seria um dos símbolos (nomes) de Maria. Seja assim ou no sentido diurno/noturno, Maria e Vênus estão interligadas, como sinônimo de um conceito ou como parte do todo.

Mas desse comparativo vemos, em resumo, que enquanto as Representações Sociais fecham espaços para outras significações imaginárias, “comprometendo” ou “distorcendo” a percepção do sujeito pela imagem única (ícone), por rastros (indicadores/índice) que levem a ela e pelo discurso corrente (símbolo), a Literatura faz o caminho inverso: não só requisita potencialidades do imaginário para um desenvolvimento criativo, como desenvolve novas, para sustentar as emoções poéticas.

Ambos os percursos são facilmente observáveis: nas Representações Sociais do erotismo feminino, a repressão se apoia positivamente nas três categorias semióticas de Peirce. Há um cerco em torno do erótico feminino, que o controla pelo direito e pelo avesso, respectivamente: na imagem de Maria (ícone), no culto à castidade, comportamento indicador da virtude (índice) e no discurso pudico, segundo os padrões marianos (símbolo); na imagem de Lilith (ícone), mesmo sem a difusão de seu nome, devido à relativamente pouca literatura sobre ela; nas expressões sexuais femininas “fora” dos padrões, consideradas libertinas (índice), e nos discursos eróticos femininos (símbolo), classificados como depravados.

Na Literatura, há uma leitura de mundo construída linguisticamente sobre novos horizontes ou horizontes ainda não percebidos. Conforme Regina Zilberman (1985), as descobertas que a construção linguística possibilita com seus múltiplos poderes impulsionam a existência do próprio homem, situado em um universo simbólico.

Assim, concluímos que, enquanto as Representações Sociais coíbem, a Literatura libera. Nas Representações Sociais, quando a nova ideia é deixada na sociedade passa a ser “aceita como uma realidade, uma realidade convencional, clara (*sic*), mas de qualquer modo uma realidade” (MOSCOVICI, 2007, p. 73). Na Literatura, quando uma nova ideia sobre o estabelecido é deixada na sociedade, esse é questionado e aquela constitui ameaça (como dissemos antes).

Quem está perdendo essas meninas é a Gilka Machado, com seus versos cheios de sensualidade animal. (LINDOLFO GOMES, *apud* PAIXÃO, 1991, p. 180).

Gilka, como definiu Paixão (1991), expôs o imaginário feminino por meio de imagens do Simbolismo, com rejeição, principalmente, à imagem petrificada da mulher (estátua), assim considerada pelo homem, e a sua imobilidade:

[...]

Eu quisera viver sem leis e sem senhor,
tão somente sujeita
tão somente sujeita aos caprichos do amor...

[...]

Eu quisera viver dentro da natureza
Sufoca-me a estreiteza
Desta vida social a que me sinto presa.
[...]

(Aspiração. *ESTADOS D'ALMA*, 1917).

No Simbolismo, em vez de versos, o uso de símbolos se tornou a essência dos poemas, e determinados símbolos se tornaram uma espécie de código do movimento, como um “guarda ou defensor do eu subjetivo [...] um atalho para a comunicação”: símbolos naturais – demonstrando um desejo de fuga para longe de um ambiente desagradável ao espírito e à criação poética. São expressos por sinestésias, cores, paisagens visuais; símbolos míticos – com a finalidade de criar o mistério e equívocos de referências; símbolos de fusão do abstrato com o concreto – unindo o estado de espírito interior do artista à realidade física. O uso de metáforas presta-se a essa união. Esses últimos foram a mais bem sucedida forma de símbolo da poesia simbolista (BALAKIAN, 1985, p. 80, 84).

Gilka Machado utilizou proficuamente símbolos e figuras de linguagem na criação de suas Representações Sociais do erótico feminino, como podemos verificar na análise de sua lírica.

4 A LÍRICA GILKIANA E SUA REPRESENTAÇÃO DE EROS

A obra de Gilka Machado, reunida na publicação “Poesias Completas”, de 1992, totaliza 184 poemas, distribuídos em sete livros: “Cristais partidos” (1915); “Estados de alma” (1917); “Mulher nua” (1922); “Meu glorioso pecado” (1928); “O grande amor” (1928); “Sublimação” (1938); “Velha poesia” (1965).

Por ter vivido numa época de confluência de três movimentos literários, Parnasianismo, Simbolismo e Pré-Modernismo, traços desses são encontrados em sua obra, como: sonetos, presença abundante de figuras de linguagem como antíteses, inversões, paradoxos e metáforas, temática livre e outros. A esses traços, somam-se outras características como: disposição das estrofes – dissílabos, trissílabos, tetrassílabos, pentassílabos e outros; variações quanto à métrica – ora acompanha um padrão, ora não – e quanto à rima, alternadas em sua maioria.

Mas apesar dessa confluência de características também em sua obra, neste trabalho, como já dissemos, Gilka Machado é considerada poeta simbolista, principalmente pela forte presença da sinestesia, figura peculiar do Simbolismo. Traços outros desse movimento – como linguagem fluida; caráter de subjetivismo; um voltar-se para o mundo interior com aspirações para a transcendência, para a integração cósmica e para a liberdade do espírito e procura do eu mais profundo – são também encontrados na poética gilkiana. Ainda registramos características como: poder e plenitude no uso do imaginário, livre associação de imagens, versos sonoros, recorrência a temas como o erotismo e outras.

Da associação entre as condições que permearam seu trabalho, as características do movimento simbolista e os próprios elementos poéticos, os poemas de Gilka Machado resultaram longos, densos e intrincados, em sua maioria. Do ponto de vista formal, entre os poemas que receberam título, observamos, na publicação fonte de pesquisa, critérios diferentes de padronização em cada livro. Exemplos disso são: em “Cristais partidos”, um poema é nomeado e esse título se estende aos próximos quatro ou cinco, que receberam uma numeração sequencial em algarismos romanos; no livro “Estados de Alma”, poemas sem titulação têm seu início no meio da página, mas possuem como indicativo de cada começo um triângulo de asteriscos; no livro “Meu glorioso pecado”, vários poemas sem nome, que têm como indicativo de seu começo a primeira inicial maiúscula em negrito, continuam no meio da página seguinte ou não; no livro “Mulher nua”, os poemas sem título apenas iniciam no meio da página e, em alguns, a finalização é indicada por uma série de reticências. Além disso, ainda há poemas

que mudam de “tom” em meio a seu curso, como se seu pensamento tivesse percorrido outros caminhos antes de “retornar” ao poema.

Essa descrição se faz importante para demonstrar as condições que rodeavam sua produção. Como ela mesma disse a Nádía Batella Gottlib na referida entrevista (1979), “Minhas colegas todas escreveram com o cérebro. Eu escrevi com o corpo e a alma”; “Quem tinha dinheiro editava. Eu editei fiado”; “Os meus bons versos foram escritos na beira do fogão”.

Mas compreender a organização dos poemas na publicação pesquisada não se fez de pronto e, principalmente, exigiu a observação dos critérios utilizados em cada livro, para que pudéssemos com segurança dizer se se tratava da análise de um fragmento ou não.

Já para a análise propriamente dita, a tecitura poética de Gilka permite tanto a leitura corrente de poemas inteiros, como de fragmento deles, praticamente sem prejuízo semântico. Reconhecer, então, se se tratava de trecho ou de um poema inteiro serviu para vislumbrarmos um pouco o roteiro do pensamento da poeta sobre determinados temas e para situar os trechos em relação a seu antes e a seu depois. A depender do poema, selecionamos fragmentos¹³ ou ele inteiro.

Na seleção para a análise proposta neste trabalho – identificar as Representações Sociais de Eros na lírica giliana –, primeiro retomamos a noção de Dominique Maingueneau sobre “lugar” e “cena”, no intuito de, respectivamente: dimensionar a expressão da subjetividade de Gilka Machado como falante e ouvinte de sua liberdade poética mais livre e liberta, traduzida na construção de suas representações do dado; vislumbrar a cena erótica particular que ela criou com e para a expressão dessa liberdade linguística, suas representações de Eros.

Ao lermos os poemas, identificamos símbolos recorrentes espalhados por sua obra, os quais “saltam” espontaneamente de seu tecido poético. A “tonicidade” desses símbolos nos versos e suas conotações conformam naturalmente categorizações semânticas, como as propostas por Laurence Bardin (1997, bem como categorizações imagéticas referentes a modelos armazenados na memória, com os quais as Representações Sociais se relacionam de forma positiva ou negativa, como explicou Moscovici (2007) .

Esses símbolos – principalmente substantivos, adjetivos, verbos – serviram de ponto de partida para a identificação de Eros e do erótico ou, especificamente do Eros que Gilka manteve subjacente em seu discurso e dos rastros dele, que ela implícita-explicitamente insi-

¹³ Os poemas na íntegra encontram-se anexos.

nuou em jogos metafóricos e paradoxais de sua construção. A relação implícito-explícita reflete a condição ambivalente avesso/direito proporcionada pela interpretação, a depender da ótica abordada.

A propósito da interpretação, especificamente sobre o real sentido do texto, Umberto Eco, citado por Rabenhorst (2002, p. 2), explicou que:

Um signo não é apenas alguma coisa que está no lugar de outra coisa, ‘mas ele é aquilo que sempre nos faz conhecer algo mais’. A condição de um signo não é só a substituição, mas a de que exista uma possível interpretação. Dessa forma, se o signo ‘é sempre o que me abre para algo mais’, não há ‘interpretante que, ao conformar o signo que interpreta, não modifique, mesmo que só um pouco, seus limites’. (ECO, apud ROBENHORST, 2002, p. 2).

Em certa medida, essa afirmativa ampara o fato de a interpretação penetrar em um “um tecido de signos” e em “uma malha de relações”, podendo recortar, deles, menos ou mais símbolos e relações ou aquilo que a interpretação desse todo sugerir libertariamente. Nessa ótica, interpretar teria o sentido daquilo que Derrida (*apud* RABENHORST, 2002, p. 2) definiu como “tecer um tecido com os fios extraídos de outros tecidos-textos.”

Em cada poema de Gilka, tentamos extrair as redes de relação entre os símbolos, visando a identificar a composição da respectiva cena.

4.1 Lugar e cena da poesia giliana para o dado e o construído, o tomado e o devolvido à realidade

Na poesia de Gilka, identificamos em seus símbolos mais recorrentes – nudez, alma, língua, Lua, carne, mãos, Senhor – uma malha poética tão bem urdida, que difícil seria estender um mesmo sentido a símbolos semelhantes em poemas distintos e alcançar neles a mesma intenção e nela, a representação do mesmo Eros. Em outras palavras, um símbolo ora representaria Eros, ora não.

Gilka Machado utilizou a imagem de sua nudez poética ora como fim, ora como meio de construções eróticas. Em um poema sem título (p. 268)¹⁴ (*MEU GLORIOSO PECADO*), Gilka definiu sua nudez - “estou nua” - como um manto, a pele, e tratou-a como espectadora passiva (na frase há só o verbo de ligação) de um movimento dialético que tem no espelho sua síntese, pois é nele que a alma de fora e a de dentro se fundem em uma só imagem.

[...]

⁵⁹ Embrulho-me num manto, olho o espelho: estou nua,
a alma fora de mim, zombando dos refulhos

¹⁴ A numeração dos versos segue a do poema inteiro.

em que me abrigo, a alma a fugir-me pelos olhos,
ébria de pó de lua.

[...]

Com uma nudez desnuda de sensualidade (nudez física como meio poético), ela identificou nessa ebriedade o cerne de seu verdadeiro nu, de seu real despojamento, centrando iconicamente seu erotismo (objetivação) em sua alma, apoiando-o na ideia de espiritualidade (ancoragem).

O mito da alma alude a um poder invisível que se manifesta em atos simbólicos: no sentido religioso, conduz aos céus ou ao inferno; no sentido psicológico, representa a ideia junguiana do *animus*, sede inconsciente dos desejos masculinos na mulher, e da *anima*, sede dos desejos femininos no homem, numa remissão aos v. 61 e 62 (espaço das pulsões e dos desejos manifestos).

Esse Eros (a alma) é representado por ou representa um ente não materializado e imortal, cuja essência e energia constituem, do ponto de vista religioso, o próprio sopro de vida. Com isso, ele assume um traço transcendental que liga o corpo ao universo, à natureza. A perspectiva psicológica é semelhante: Eros corresponde à noção freudiana primeira de substância viva, representando o elo fundamental que liga o corpo ao prazer, à vida.

Gilka Machado revestiu o mito *in natura* de Eros, como sopro e substância, alma de fora e alma de dentro, das definições descritas em “O banquete”: virtude e felicidade; deus jovem e velho; que ofende e vive em harmonia; é masculino, feminino e andrógino; descende da pobreza e da riqueza.

No movimento dialético (“a alma fora de mim, zombando [...] a alma a fugir-me”), há um ir-e-vir de fora para dentro e desse para fora, a sugerir a imagem de Eros como um intermediário que transmite o que vem dos homens para o interior e o que vai desse para os homens. É uma mediação de mão dupla, na qual a alma repartida faz um papel distinto: a externa funciona como um superego crítico, podendo esse ser seu próprio texto, a zombar do que ela esconde (alma de dentro) nas ou com as palavras, enquanto se finge de nua (zomba dos refolhos); a interna funciona como o efeito da reflexão crítica: “descoberta” em seu artifício (a nudez dos refolhos), a alma constrangida foge (porque foi zombada). Ambas são faces complementares, demonstrando que nem o nu gilciano é nu, nem sua alma é invisível ao espelho. Chevalier e Gheerbrant (2003) explicaram que a alma é também um espelho, e sua numinosidade provoca o terror do autoconhecimento. O eu lírico tomou consciência de seus refolhos.

Sobre a complementariedade entre interno e externo, Nabor Nunes Filho (1994, p. 26) afirmou que o erotismo é uma compulsão interior, porém, não uma interioridade que se contrapõe à exterioridade; é um “dualismo [...] em termos da complexa intimidade total do nosso ser, o que não deixa de incluir a própria ‘exterioridade’.” A ideia de “faces de uma mesma moeda” une não só a alma interna com a externa, mas o abrigo e a fuga, o embrulhar-se e a nudez. Há aí a noção de um Eros dual, correspondente à definição de Erixímaco, que o representou como um deus Amor duplo atuante sobre os corpos. Essa dualidade é que permite a continuidade do ser, porque preenche o vazio provocado pela repressão ao desejo.

O adjetivo associado à alma (“alma ébria de pó de lua) denota a ausência do racional ou o excesso do convencionalmente elaborado. Já a locução adjetiva “pó de lua” tem entre as significações do mito da Lua a fecundidade feminina, a qual, sendo partícula (pó), representa só uma das funções do erotismo e corresponde à designação freudiana de Eros, como princípio de todas as pulsões de vida. Segundo Freud (1977), essas pulsões (Eros) mantêm a coesão entre tudo o que vive e podem se concentrar tanto em síntese como em partículas.

Por outro lado, “pó de lua” tem em oposição “pó de terra”, com ambas as interpretações levando a Lilith por caminhos diferentes: como “pó de lua”, por ser ela considerada noturna e sombria, excomungada por sua rebeldia; como “pó de terra”, porque sua reclamada liberdade era justificada pela origem de sua criação: o mesmo “pó de terra” que Adão. “[...] Lilith não é um pedaço do homem, não nasceu de sua costela, mas, foi criação independente de Deus. Como tal, brigava por sua igualdade, liberdade para agir, mover-se, escolher e decidir, argumentando que, como Adão, ela fora criada do pó da terra.” (BRITTO, 1997, p. 18) Com a metonímia da lua, temos a fusão céu/terra, emprestando ao Eros lilithiano a mesma dualidade que permite a continuidade do ser e preenche o vazio.

Em outro poema sem título (p. 301) (*MEU GLORIOSO PECADO*), Gilka Machado se referiu a seu estado de liberdade e de levitação, concentrando-o na língua (“liberta e levitante”), como órgão da vida, de seus sabores e de potência erótica real e imagética, a última construída por meio de o erotismo:

[...]

Lépida e leve
⁵ guardas, ó língua, em teu labor
 gostos de afago e afagos de sabor.

És tão mansa e macia,
 que teu nome a ti mesma acaricia,
 que teu nome por ti roça, flexuosamente,
¹⁰ como rítmica serpente

[...]

És [...]
o divino pecado

[...]
²⁰ que a Terra povoa e despovoa,
quando é de seu agrado.

[...]

³⁰ [...] Ó minha louca língua,
do meu Amor penetra a boca,
passa-lhe em todo senso tua mão,
enche-o de mim, deixa-me oca [...]

[...]

³⁶ Língua do meu Amor velosa e doce,
que me convences de que sou frase,
que me contornas, que me veste quase,
como se o corpo meu de ti vindo me fosse.

A linguagem quase tátil da poeta priorizou, na criação de imagens (objetivação), núcleos semânticos constituídos de substantivos e adjetivos, valorizando o léxico, considerado o vetor das Representações Sociais (HARRÉ, *apud* JODELET, 2001). Versos como “Ó minha louca língua” (v.30) e “língua do meu Amor velosa e doce” (v. 36), sem qualquer verbo, demonstram lascívia em si mesmos, dispensando reforço e traduzindo um estado: o erótico.

Nos apelos vocativos –“ó língua/ ó minha louca língua,/língua do meu Amor”–, o símbolo da língua condensou vários prazeres (Eros): a metáfora do paladar (v. 6), no trocadilho sinestésico “gostos de afagos e afagos de sabor”, sugere um jogo simbiótico (o gosto afaça a língua que produz o gosto) que traduz o movimento erogustativo protagonizado pela língua, um Eros encarnado metonimicamente. A cena é a de um eu lírico que faz apelos à língua, buscando realizar suas paixões. Ela simboliza a chama, por possuir a mesma forma e mobilidade dessa.

Na referência a carícias eróticas (v. 7, 8, 9 e 10), a autossuficiência alude à insubmissão, a imagens transgressoras de um Eros não regulado. Na sugestão ao pecado original (v.17, 18, 19, 20 e 21), num possível tópico de cena, ele é a própria serpente, dona do sim e do não. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2003) esclareceram que, no plano humano, a serpente constitui um símbolo duplo da alma e da libido; “ela brinca com os opostos, é fêmea e macho, gêmea de si mesmo”; é enigmática e secreta. Isso explica a autossuficiência desse Eros.

Como foco da libido (v.30, 31, 32 e 33), há um Eros-paixão expresso no vocativo “Ó minha louca língua”, o qual desconstrói o senso do outro, foco do desejo do eu lírico. Há nesses versos uma sinestesia que mistura o tato ao paladar – “tua mão”, ”penetra a boca” –, so-

brepondo sensações e criando impressões. O verso “enche-o de mim, deixa-me oca” propõe o esvaziamento de sua paixão, o qual está associado ao adjetivo do v. 30 “louca língua”. O louco é um ser livre, porque não obedece regras. Logo, a “louca língua” vai encher o outro do eu lírico.

A referência ao idioma (v.36, 37, 38 e 39) tem no termo “frase” a chave para Eros: Gilka é frase de seu texto ou, ante todas as expressões verbais, seus textos são partículas das imensuráveis possibilidades linguísticas. Isso significa que suas representações de Eros, mesmo ampliadas em sua cena poética, se comparadas ao contexto social da época, são ainda poucas. Haveria, então, do ponto de vista da Literatura, tantos Eros quanto as construções linguísticas permitissem representar (o símbolo é pródigo). E na perspectiva das Representações Sociais, haveria tantos quantos pudessem ser objetivados (descobrir uma qualidade icônica), ancorados (encontrar um contexto para as ideias novas) e tornados familiares, em nível de senso comum.

Nabor Nunes Filho (1994, p. 45) afirmou que “a palavra é fonte de prazer”. Citando Nietzsche e Rubem Alves, acrescentou, respectivamente: “inventamos as palavras para que pudessemos (*sic*) ter prazer nas coisas”; “a palavra é a ponte que o desejo constrói sobre o vazio”. Se no primeiro e no segundo encontramos a justificativa de que a poesia giliana engendra-se como um dos Eros da poeta, no terceiro fica claro, mais uma vez, o papel da Literatura, como reprodutora de imagens da realidade real ou psicológica.

Por sua vez, o Eros/língua/texto giliano não só contém as outras línguas (paladar, insubmissão, serpente, libido) como é geradora delas, em sua representação simbólica. Haveria uma aproximação dessa imagem à do Eros mitológico primordial, reprodutor.

Em “Dentro da noite” (p. 42) (*CRISTAIS PARTIDOS*), diferente de outros poemas citados nos quais a alma representava seu Eros, a poeta e ele (Eros/alma) se submetem a um “chamariz” externo (o perfume) que supera a ebriedade do pó de lua ou a substitui, dando a entender sua completa subserviência ao prazer do momento ou a qualquer representação de Eros que se apresentasse.

[...]

⁵ A alma nos fica inteiramente presa
de um místico langor,
ao perfume que exalam na devesa
os laranjais em flor.

Há um ruído de oração de longe em longe
¹⁰ [...]

e o vento reza como um velho monge.

[...]

¹³ Enquanto a noite fulge toda acesa
para a festa do amor,
vão desfolhando as flores da pureza
os laranjais em flor.

[...]

Simbolicamente, o perfume é um dos elementos de oferenda aos deuses, para agradá-los. É expressão de virtudes, simboliza memória, luz e purifica, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2003). Pelo v. 5 e 7– “a alma nos fica inteiramente presa” e “ao perfume que exalam na devasa” –, o perfume se oferece ao eu lírico, colocando-o na posição de deusa virtuosa e pura. A cena da natureza expressa pelos laranjais confirma a virtuosidade e a pureza. A referência a perfumes, flores, frutas, animais, pedras, o divino, era um recurso utilizado por poetas como Narcísia Amália e Adélia Prado, para se referir à sexualidade:

Só juncam minha senda agros abrolhos.
Mas que importa esta dor que me acabrunha,

(Narcísia Amália. RESIGNAÇÃO)

É na presença d’Ele que eu me dispo.

(Adélia Prado. O MODO POÉTICO)

A esse recurso Cabañas (2005) chamou de eufemismo. Mas discordamos dessa definição, por ser essa figura de pensamento definida como a substituição de uma expressão brusca por outro menos forte. Preferimos chamar de metáfora, cujo conceito é mais amplo e ampara comparações em qualquer nível.

Na verdade, a linguagem das transmutações é antiga, como podemos verificar na própria Bíblia Sagrada, na qual imagens como a da serpente, por exemplo, são utilizadas para se fazer menção a situações como a do pecado original e a suas consequências.

A mulher que puseste junto de mim me deu da árvore, e eu comi!
Iahweh Deus disse à mulher: “Que fizeste” E a mulher respondeu: “A serpente me seduziu e eu comi. (GÊNESIS, 3.12-13)

Receio, porém, que, como a serpente seduziu Eva por sua astúcia, vossos pensamentos se corrompam, desviando-se da simplicidade devida a Cristo. (2 CORÍNTIOS 11-3)

Mas Gilka Machado não apenas transmutou seu erotismo para o perfume e para os laranjais, como os transformou em cúmplices de seu prazer (v.13, 14, 15 e 16): a noite fulge e os laranjais desfolham flores de pureza para a festa do amor. Ao juntar-se à própria fonte de

seu prazer (os laranjais), a poeta dividiu sua alma com ela (a fonte) e se tornaram una, como demonstra o oblíquo “nos” (v.5).

A cena poética, instaurada pelo perfume dos laranjais em flor, foi criada para um Eros que é, ao mesmo tempo, princípio (fonte) e fim (eu lírico), como se tudo se resumisse nele mesma: origem do desejo e lugar de sua realização.

A alusão ao religioso nos versos “Há um ruído de oração de longe em longe [...] e o vento reza como um velho monge”, que se interpõem entre as duas estrofes analisadas, estende a essas um caráter sagrado trazido pelo vento. Esse é o ponto de união da sensação carnal com a natureza, que é divina, e justifica a busca de transcendência do Simbolismo.

Gilka repetiu essa cumplicidade com o perfume em “Aranhol verde” (p. 38) (*CRIS-TAIS PARTIDOS*), um longo poema de 116 versos, expondo-se ao mesmo prazer trazido por ele:

[...]

⁴⁰ Sua fragrância,
qual magnético fluido,
entre o meu abandono, o meu descuido,
chama, mesmo à distância,
o meu olfato,

⁴⁵ que, ao seu apelo,
sente,
[...]
o prazer emoliente

[...]

No abandono do olfato ao apelo da fragrância há uma inversão: o olfato não exerce sua função de buscar o prazer (do odor) e sim é arrebatado (buscado) por ele, que funciona como uma força externa maior, uma paixão. Há um reconhecimento da poeta ao poder dessa força – “entre o meu abandono, o meu descuido” –, que a deixa subserviente a seus caprichos e reforçam a noção de sua nudez-alma, encoberta pela nudez física, do poema sem título (p. 268) (*MEU GLORIOSO PECADO*), anteriormente analisado.

O eu lírico não se utiliza do perfume para seduzir, mas sim é objeto de sedução dele, representando um sujeito paciente (que sofre a ação por meio de seu olfato). Cedendo seu lugar de sujeito da ação, transforma-se em coadjuvante na cena erótica protagonizada pelo perfume da trepadeira. Com isso, essa cena se torna meio etérea, sentido reforçado pelo adjetivo “emoliente” – “o prazer emoliente” – provocado pela fragrância.

Deste poema “Aranhol verde”, resta um Eros sensual, mas igualmente associado à noção do Eros primordial, princípio do Amor. Nas palavras de Durigan (1985), a potência de Eros, inicialmente demoníaca, necessita de domesticação até ser humanizada. Neste poema, os investimentos semânticos da poeta demonstram não só a internalização de um Eros humanizado, como alçado a um nível mais alto: transcendental.

Em outro poema sem título (p. 151) (*ESTADOS DE ALMA*), Gilka foi mais além em suas transmutações cênicas, fazendo do pêssego o foco da cena dos prazeres provocados por sua veludez, desfrutando-os pelos sentidos: tato (v. 9, 14), visão (v. 11, 13) e paladar (v. 5, 10, 13, 14).

¹ Tudo quanto é macio os meus ímpetos doma,
e flexuosa me torna e me torna felina.
Amo do pessegueiro a pubescente poma,
porque afagos de velo oferece e propina.

⁵ O intrínseco sabor lhe ignoro, se ela assoma,
no rubor da sazão, sonho-a doce, divina!
Gozo-a pela maciez cariciante, de coma,
e o meu senso em mantê-la incólume se obstina...

¹⁰ Toco-a, palpo-a, acarinho o seu carnal contorno,
saboreio-a num beijo, evitando um ressóbio,
como num lento olhar te osculo o lábio morno.

E que prazer o meu! que prazer insensato!
– Pela vista comer-te o pêssego do lábio,
e o pêssego comer apenas pelo tato.

Há uma sinestesia plena nas transposições gilkianas do erótico para frutas (e flores, em outros poemas) o que torna o uso de tal recurso particular, distante do que poderia corresponder, na linguagem plástica, ao sentido de “natureza-morta” (seres inanimados). Essa distância, porém, é que aproxima ainda mais a poética de Gilka das características do Simbolismo. Tal recurso é reforçado pelas trocas metafóricas da faculdade dos sentidos (sinestesia): comer pelos olhos; comer com o tato (v.13 e 14).

Nos v. 1 e 2, há uma gradação – “me doma,/ e flexuosa me torna e me torna felina “ – que supõe o processo de domesticação do Eros. O adjetivo “felina”, simbolizando ternura, representa o auge do prazer corroborado pela satisfação explícita no v. 4 – “afagos de velo oferece e propina”. Esse prazer inicial (da primeira estrofe) proporcionado pelo pêssego é prolongado até o segundo verso do primeiro terceto – “saboreio-a num beijo, evitando um ressóbio”.

Nos v. 11 e 13, ela introduziu repentinamente um terceiro elemento na cena poética e a ele se dirige (ainda que mnemonicamente), como indica o travessão típico do discurso direto

(v. 13). Nesse ponto foi desvelado para o leitor o verdadeiro destinatário do poema, o outro/amado, representado metonimicamente pela imagem do “pêssego do lábio”.

Com a inserção desse elemento ou alteridade (“te” é adjunto adnominal nos dois casos, substituindo o possessivo “teu” lábio), Gilka sai do diálogo frontal circular com a fruta e abre-se num jogo triangular (poeta, fruta e alteridade), com o terceiro elemento ampliando o movimento da elaboração poética.

Podemos destacar três aspectos nessa cena: primeiro, ainda que repentina, há intencionalidade na inserção do terceiro elemento, tanto que esse torna claro o sentido dos v. 5 e 8, quando Gilka revelou seu real (desconhece o sabor íntimo) e a realidade (a razão a mantém lúcida), respectivamente.

A intencionalidade é justificada do ponto de vista fenomenológico, conforme Otávio Paz (1994, p. 172):

Em todas as nossas relações com o mundo objetivo – sensações, percepções, imagens – aparece um elemento sem o qual não há a consciência do mundo nem de nós próprios: o objeto já tem, no momento em que surge, uma direção, uma intenção. [...] O objeto está incluído na percepção do sujeito [...].

Sobre o real *versus* realidade, Laplantine e Trindade (1997, p. 79) afirmaram que o imaginário (de onde vem a Literatura e por onde passam as Representações Sociais) “possui um compromisso com o real e não com a realidade. A realidade consiste nas coisas, na natureza, e em si mesmo o real é interpretação, é a representação que os homens atribuem às coisas e à natureza”. Gaston Bachelard, citado por Vera Lúcia Felício (1994, p. 53), também concluiu: “O fato imaginado é mais importante que o fato real”, possivelmente porque no imaginado é que se pode encontrar o genuíno do sujeito, deduzimos nós. Esse jogo entre realidade, real e imaginado é que tece o poema.

O segundo aspecto diz respeito à mudança na dinâmica da construção discursiva, de circular para triangular. No primeiro caso, o liame entre os sujeitos circunscreve as ideias, praticamente fechando-as sobre si mesmas. É o que Sartre chamou de “circularidade dialética”; Pradines, de gênese recíproca, e Dufrenne (1969), de reciprocidade irreduzível. No discurso triangular, há uma desarticulação da cadeia circunscrita das ideias, esvaziando-a dos pontos concentrados pela troca simbiótica e possibilitando que novos sentidos transitem por uma terceira ótica. (A presença da alteridade nos v. 11 e 13 fez com que relêssemos o poema à luz desse elemento.) Simbolicamente, como o homem é um jogo de contrários, não encontra um sentido conclusivo no círculo, porque esse funciona em torno do mesmo plano (a circula-

ridade). Já triângulo, em sua posição normal (vértice para cima), simboliza o fogo e o impulso ascendente, no sentido de se buscar a unidade com o superior.

No soneto de Gilka Machado, a circularidade (entre poeta e fruta), que também provoca acomodação, pode ser exemplificada pela manutenção das rimas alternadas “oma”/”ina nos dois quartetos. Elas denotam um compasso binário (eu/tu) que acostuma o leitor sonora e ritmicamente e, por fim, maquinalmente. Nos dois tercetos, a inscrição da alteridade inscreveu também novas rimas, “desmontando” os recursos fônicos das duas primeiras estrofes. Manteve o sistema alternado no qual os dois “b” (v. 10 e 12) se correspondem fônica (áblio/áblio) e semanticamente (ressáblio: sabor resultante da aderência; lábio: que adere a algo na busca do sabor). A diferença sonora entre os quartetos e os tercetos “prepara” o cenário poético para a revelação de Eros, situado no vértice do triângulo, por representar a inspiração original, analogicamente associada ao pêssego.

O terceiro aspecto dessa cena poética complementa o anterior: ao simbolizar o impulso ascendente (por estar no vértice), Eros assume uma configuração sagrada – “sonho-a doce, divina”–, da qual se pode derivar a experiência erótica que Bataille definiu como religiosa (“fora das religiões definidas”), no sentido de *religare*. Eros corresponde, na mitologia, à terceira entidade da tríade formadora do universo, o Amor (junto com o Abismo e a Terra, na Teogonia de Hesíodo), responsável pela reprodução humana e da natureza.

Em outro poema sem título (p.161) (*ESTADOS DE ALMA*), Gilka volta a se entregar aos efeitos da natureza, pondo-se espectadora ante a ação de entes. Esses são nomeados com maiúscula alegorizante, recurso gráfico do Simbolismo, cuja finalidade era conferir valor absoluto a certos termos:

¹ Sinto-me langue, muito langue,
[...]
Foge-me a vida...
Foge-me o sangue

[...]

E, enquanto eu desanimo,
a treva para mim vai se animando,
¹⁵ parece ter até gestos de mimo...

[...]

²⁰ Venta?... Não sei se é o Vento....
Estas enormes, palpitantes alas,
seja a Noite talvez que esteja, ora, a agitá-las,

Fraqueza?... Sono?... Desfalecimento?..
- Ignoro o meu estado,

²⁵ porém julgo o meu corpo transformado
em líquido e, no ambiente, derramado...

[...]

Morro? – Não; mas ignoro onde é que anda minha alma.

Fugiste-me, [...] meu Amor

Na languidez explícita de um corpo à mercê da natureza, à poeta não importa se a sensação o desfalece (v. 1, 3, 4, 13 e 23) ou o enleva (v. 14), mas tão somente a própria sensação e seus efeitos (v. 25, 26), produzindo o arrebatamento de si por fenômenos espaço-temporais.

Nos v. 13, 14 e 15, dois paradoxos se sobrepõem: o desânimo do eu lírico que “anima” a treva, ao mesmo tempo que o ânimo recebido pela treva é-lhe devolvido em “gestos de mimo”. O movimento de retroalimentação marca a mesma correspondência externo/interno observada em “Meu glorioso pecado”, mas com outra configuração simbólica. Aqui, externo (trevia) e interno (fraqueza, sono) encontram-se misturados no eu lírico, restando dessa mistura (fusão) o corpo transformado em líquido, que então se derrama para o exterior ambiente.

Os símbolos criados por Gilka Machado no trecho poético acima são classificados como símbolos de fusão. Balakian (1985) explicou que esse tipo de símbolo é assim chamado, porque funde o abstrato no concreto. Como os odores e o ardor que provocam um efeito sinestésico (característica do Simbolismo), o externo e o interno também são resultado da conexão que se estabelece entre mente e sentidos, causada por estímulos externos naturais. Baudelaire, citado por Balakian, afirmou que esse tipo de estímulo, provocador de associações sensuais, desencadeia percepções que se reproduzem em metáforas. Em Gilka, as metáforas invertidas produzidas pelos estímulos externos estão nos v. 20, 21 e 22, com a “Noite agitando o Vento”, ao invés de esse agitar aquela. Nos dois últimos versos – “Morro? – Não; mas ignoro onde é que anda minha alma./ Fugiste-me, [...] meu Amor” –, outra metáfora: alma fora do corpo, representando o amor fugido.

Esse poema é um exemplo da afinidade erotismo/poesia tratada por Otávio Paz (1994, p. 49), que define: “o primeiro é uma metáfora da sexualidade, a segunda uma erotização da linguagem.” A explicação está em que ambos nascem dos sentidos, embora não terminem neles, pois em seu percurso, soltam-se da origem e se inventam em configurações distintas. As sinuosidades da linguagem erótica de Gilka estão presentes, e a sensualidade está clara (v. 1), embora quieta, como se aguardasse um Eros que não foi objetivado (v. 14).

O corpo é um dos motivos mais férteis da obra giliana. Em “Fecundação” (p. 359) (*SUBLIMAÇÃO*), ela responde à provocação erótica do interlocutor (evocações), num percor-

so poético ritualizado à maneira da sedução: procura, encontro, entrega e gozo. É a montagem textual de um espetáculo erótico, que Durigan (1985) afirma ser a finalidade desse tipo de texto.

Nesse espectáculo, Gilka utilizou o corpo em duas configurações simbólicas: como veículo de seu movimento de ida do real para a realidade, seu desabrochar (“alma que quer ser corpo”), e como fonte de inspiração poética, porque depositário de sensações mágicas.

¹ Teus olhos me olham
longamente,
profundamente,
imperiosamente...
⁵ de dentro deles teu amor me espia.

Teus olhos me olham numa tortura
de alma que quer ser corpo,
de criação que anseia ser criatura.

[...]

Nada me dizes,
¹⁵ porém entra-me a carne a persuasão
de que teus dedos criam raízes
na minha mão.

[...]

Tem teu mórbido olhar
penetrações supremas
e sinto, por senti-lo, tal prazer,
²⁵ há nos meus poros tal palpação,
que me vem a ilusão
de que se vai abrir
todo meu corpo
em poemas.

As estrofes são variadas (quintilha, terceto, quarteto e oitava) e representativas da citada sequência ritualística da sedução, a qual também é variada em sua duração. Nos versos 22 a 29), o gozo maior (que as outras etapas) tanto pode se justificar pelo clímax eropoético em si, como pela intensidade do duplo sentimento provocado (v. 23 e 24): “o prazer da penetração suprema” e o “prazer por esse prazer”, que instiga a escritura.

Na procura (v. 1 a 5), há uma intenção desvelada pelos advérbios – primeiro na insistência do tempo, depois, na assertividade do modo (os dois últimos) –, que têm sua circunstância invertida em relação à semântica dos dois verbos: olhar é mais incisivo (mirar imperiosamente) e espiar é mais furtivo (disfarçar, profunda e longamente). Lemos: a intenção do outro vem do desejo (olhar imperioso), não do amor tímido (espiar longo). Sua excitação é a de um Eros encarnado, que se sobrepõe ao Eros-amor, de espaço ainda não preenchido.

O intento foi alcançado no encontro: Eros-alma (nudez erótica, conotação semelhante à do poema “Meu glorioso pecado”), em conflito (pela tortura), quer encarna-se, tornar-se expressão material e acompanhar o movimento do corpo que se supõe virgem de experiências eróticas (v. 8) ou virgem daquela experiência particular. Ainda em estado de conflito, Eros-alma que transmutar-se em Eros-encarnado, de modo a que o corpo criação (sujeito) se possa tornar corpo criatura (objeto). Na passagem do estado de criação para o de criatura, há a reintegração do desejo ao corpo. A reunião do outrora fragmentado a que se referiu Roland Barthes permite juntar corpo propriamente dito, completo em intenções e sensações, e voz ou, em outras palavras, apropriar o lugar à cena.

Na entrega, o silêncio verbal, instalado desde a procura, descaracteriza o poder da fala em nome do toque, demonstrando que falar ao outro nem sempre é suficiente para estabelecer o diálogo, como previu Martin Buber (1974). A reciprocidade nascida do gesto primário ou do toque é tributária do poder coordenado dos sentidos (olhar e tato neste caso), sinestesia que expressa uma combinação de significantes, enquanto clarifica ou reforça significados. Para Nabor Nunes Filho (1994), pelo gesto, “linguagem silenciosa do corpo”, a trama das relações vai sendo tecida e se dando a conhecer. Na cena, o corpo é, ao mesmo tempo, mediador do enredo erótico e palco de suas próprias sensações. Com o gesto, o Eros-amor emerge da timidez para cumprir seu papel de protagonista do espetáculo eropoético. O v. 15 concretiza a entrega, com a imagem da carne persuadida abrindo espaço para o Eros-encarnado e já se estendendo à etapa seguinte.

O olhar, lânguido no gozo, antes longo, profundo, imperativo e torturador, foi o condutor da cena erótica textualizada. Depois dele vem o corpo, agora vibrante, realizar sua vocação para o prazer, ensejando um Eros ambíguo: ente carnal, porque filho de igual persuasão; religioso, porque supremo em suas realizações; verbal (literário), porque persuade a carne com ações gradativas que levam a um clímax semântico: “olhar”, “espiar”, “sentir”, “querer ser”, “ansiar”, “abrir-se”.

Nas Representações Sociais, conforme Moscovici (2007), para o núcleo simbólico constituir uma referência, é necessário que o argumento do verbo corresponda a um sentido temático dentro de determinado campo semântico, observando se eles “causam”, em relação às representações pessoais do tema tratado. Considera-se o conteúdo de cada verbo e sua interpretação dentro do contexto ao qual se refere. Os verbos citados acima são determinantes para a criação de diferentes ângulos de Eros no poema, principalmente por possibilitarem sua ancoragem no amor e na sedução.

Em outra perspectiva, a imbricação do simbólico e da linguagem na Literatura e nas Representações Sociais é tão próxima que possibilita, no poema em foco, reunir na representação do Eros verbal com as demais acima citadas. É que essa imagem verbal, advinda do texto/linguagem/idioma, engloba as demais, também por ser o poema, além de uma construção linguística, uma mimese das representações.

Por iguais razões, podemos fazer a leitura de um Eros dual no fragmento do poema “E-namoradas” (p. 318) (*SUBLIMAÇÃO*), no qual Gilka Machado se debruça sobre seu amor à natureza, caminho de seu erotismo. O fato de referir-se a ela (natureza) de forma tão íntima e pessoal faz com que neste discurso, mesmo fragmento, vislumbremos a ideia de natureza como corporeidade. Com ela, a poeta estabelece mais que uma troca: ela (a poeta) mesma é o objeto de desejo de Eros (a natureza), subvertendo o princípio mitológico e psicanalítico desse mito como fonte de satisfação dos prazeres humanos.

Aliás, Gilka utiliza com frequência o recurso da inversão, seja nas orações propriamente ditas (na maioria das vezes na ordem indireta), seja em relação a seu espaço, colocando no “tu” o enunciado do próprio discurso. Ela quer dizer que também é desejada (como demonstra neste poema), além de desejar (como o faz em outros).

Com a mudança de posição ora eu ora ela, Gilka dinamiza um autoinvestimento em seus desejos e modo de pensar e, ao mesmo tempo, um contra-investimento nas representações eróticas dominantes.

¹ A natureza me ama, a natureza
me procura e me atrai,
escuto o apelo
de seus múltiplos lábios de corola,

[...]

- Diante da natureza
assisto à fuga
de toda eu para ela:
sinto que o azul me absorve,
²⁰ que a água tem sede de mim,
que a terra de mim tem fome,
[...]

[...]

Natureza
[...]
cantas nos meus versos;
vegeto nos teus cernes;
quando nos defrontamos,
um milagroso mimetismo
³⁵ nos unifica.

[...]
 só tu sabes chegar à minha carne
 pelos caminhos secretos
⁵⁰ de minha alma;
 só tu me possuis inteira.

Neste fragmento, também identificamos um ritual eropoético marcado pela procura (v. 1 e 2), conquista (v. 3 a 22) e gozo (v. 48 a 51). Os verbos “procurar”, “atrair”, “escutar”, “chegar” e “possuir”, promotores de construções temáticas (v. 1, 2, 48 e 51), permitem a elaboração da imagem de um Eros primordial (natureza) e de um Eros carnal (a poeta), sendo que, como no poema anterior, o primeiro inclui o último, por sua qualidade universal.

De entremeio, a poeta se coloca como espectadora de seu movimento (“assisto à fuga/ de toda eu para ela”) e dos movimentos da natureza dirigidos a ela (“o azul me absorve, a água tem sede de mim, a terra de mim tem fome”), denotando a participação da consciência na cena erótica, quanto a deixar-se conquistar e não sentir-se conquistada de repente.

Nos versos – “Natureza [...] / cantas nos meus versos; / vegeto nos teus cernes;” – , o foco do discurso mudou da terceira para a segunda pessoa, indicando que se consumara o milagre da unificação declarada nos v. 34 e 35. Desde aí, o eu lírico se dirige diretamente ao outro num discurso direto, como também demonstra a supressão do artigo “a”, do v. 1. Bataille (1987, p. 121) afirmou que “o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite. Em seu primeiro movimento, ele pode ser definido pela existência de um objeto do desejo.”

Neste poema, o eu lírico como foco do desejo de Eros (v. 1 a 5; v. 19 a 21) já indica supressão da forma tradicional de se pensar o mito, ainda mais quando ela rompe o efeito das inscrições masculinas em seu corpo, descartando a figura do homem como supridor do desejo da mulher (v. 48 a 52). O advérbio “só”, em duas situações, anula o papel dele na conquista (v. 48) e no gozo (v. 52); na vida material (v.48, carne) e na espiritual (v. 52).

Diferente do poema “Enamoradas”, no qual o eu lírico funde-se com natureza simbioticamente, em “Esboço” (Sublimação, p. 358), a imagem do corpo é associada ao de outros elementos da natureza, num estar “um no outro”, como definiu Emil Staiger (1972): a poeta recorda a natureza como em um estado de graça. O eu lírico realiza com os corpos da natureza uma comunhão erótica, numa cena contemplativa:

¹ Teus lábios inquietos
 pelo meu corpo
 acendiam astros...
 e no corpo da mata
⁵ os pirilampos
 de quando em quando,

insinuavam
 fosforescentes carícias...
 e o corpo do silêncio estremecia,
¹⁰ chocalhava,
 com os guizos
 do cri-cri osculante
 dos grilos que imitavam
 a música de tua boca...
¹⁵ E no corpo da noite
 as estrelas cantavam
 com a voz trêmula e rútila
 de teus beijos...

Para Nabor Nunes Filho (1994, p. 92), o corpo humano é “um ponto de encontro de outros corpos”, do que deduzimos: o corpo da poeta interage com outros corpos da natureza, em cenas metaforizadas pelo verbo acender (“acendiam astros”) e explicitadas pelo “e” da conjunção aditiva. Alfredo Bosi (1977) se referiu ao “e” inicial em períodos, definindo sua ligação como um “além disso”. Esse “além disso” vai, aos poucos, levando ao clímax, no caso, a noite com as estrelas. Por sua vez, essas cenas têm origem na ação inter-humana.

Nas Representações Sociais, as metáforas são o meio pelo qual a semântica manifesta as novas imagens e funcionam como redes de ideias. O conjunto de suas significações vai cristalizar os sistemas de representação, afetando as relações simbólicas através do núcleo imagístico que generaliza as novas concepções no corpo social. Na Literatura, a palavra/metáfora suscita o devenir da imagem.

O outro dessa ação metonimicamente representado (“os lábios inquietos”, “teus beijos”) pode ser uma construção do próprio poeta, no sentido do que disse Martin Buber (1974), quanto à palavra não se realizar plenamente, caso esteja só em função do sujeito falante; esse sujeito, ao falar (escrever), se dirige a outro, que deixa de ser uma instância fictícia e se torna pessoa, objeto do discurso. Em outras palavras, há necessidade de se reportar a um outro, que será origem ou destino da construção poética.

Por meio das metáforas “corpo da mata”, “corpo do silêncio” e “corpo da noite”, Gilka equipara os pirilampos, os grilos e as estrelas a si própria, enquanto na mesma proporção se coloca e os coloca sob um céu pleno (de astros, de luzes, de musicalidade e canto), como se fossem todos “frase” desse céu, fundo desse discurso amoroso, o próprio poema, ou não tivessem vida fora de seu amparo.

Por outro lado, embora a conjunção “e” (v. 4, 9 e 15) possa sugerir que as cenas dos corpos eram contínuas, o fato de os referidos personagens (pirilampos, grilos e estrelas) também serem estimulados pelo mesmo outro deixa claro tratar-se de cenas reflexas: os pirilam-

pos se insinuavam em carícias, os grilos beijavam e as estrelas imitavam a voz personalizada nos lábios do outro. As expressões “teus lábios” e “teus beijos” que, respectivamente, iniciam e terminam o poema servem de liame dessas ações, transformando os personagens em protagonistas.

No plano formal, destacam-se as sinestésias, que vão emprestar ao poema um caráter lúdico, no qual os elementos personificados, mantendo suas características, participam do jogo amoroso como humanos. Com isso, Gilka demonstra que, no erótico, eu/tu, homem e natureza se entrecruzam, e cada um a seu modo participa do encontro no gozo individual e dual, contribuindo para o gozo pleno e amplo, num efeito multiplicador de sensações, porque potencializado pela profundidade.

Em outro poema sem título (p. 298) (*MEU GLORIOSO PECADO*), Gilka Machado usa alegoricamente as mãos, emprestando a elas poder para o despertar de seu erotismo. Neste fragmento, ela dialoga sobre as sensações desse despertar:

¹ Tuas mãos são quentes, muito quentes
 (mas que arrepios,
 minha carne, sentes,
 aos seus macios
 dedos!...); [...]
 [...]

[...]

Com essas mãos que de volúpia, abrasas,
 prendeste um dia minha mão:
²⁵ - que desespero de asas! -
 tua mão
 me magoara o coração.

[...]

Tuas mãos acordam ruídos
 na minha carne, nota a nota, frase a frase;
 colada a ti, dentro de teu sangue quase,
⁴⁰ sinto a expressão desses indefinidos
 silêncios da alma tua,
 a poesia que tens nos lábios presa,
 teu inédito poema de tristeza,
 vibrar,
 [...]
 na minha pele nua.

Alfredo Bosi (1977) explicou que as mãos são portadoras do sagrado, quando batizam, quando servem a Eucaristia, quando se comprometem em juramentos. Ainda são promotoras do sustento e da própria construção da vida, desde seu sentido mais restrito ao mais lato, quando falamos, por exemplo, por elas se abrem e se fecham oportunidades.

As mãos, um dos sentidos humanos, teriam uma hierarquia sobre os outros, por seu conceber prático e material, como quando participa do jogo lúdico, como instrumento que transgride os limites impostos pelo princípio da realidade, para antecipar os efeitos do princípio do prazer.

No curso desta poesia giliana, observamos as mãos como meios de realização prática erótica (1.^a e 3.^a estrofes) e como forma simbólica de castração, pelo que impediu de realizar (2.^a estrofe) – “Com essas mãos que de volúpia, abrasas,/ prendeste um dia minha mão:/ - que desespero de asas! -/ tua mão / me magoara o coração”. Iniciada com as mãos associadas ao princípio do prazer, a sequência poética é “interrompida” por uma imposição inesperada do princípio da realidade. Nele, sem deixar de reconhecer o poder das mãos sobre ela (“mãos de volúpia...”), a poeta deixa transparecer uma queixa, real ou não: “prendeste um dia minha mão ...”, mas resolvida (verbo no pretérito-mais-que perfeito).

Alfredo Bosi (1977) se refere a essa interrupção como um “sentimento de tempo”; uma evocação, movimento da alma, que retorna ao passado, e se presentifica no eu lírico. No caso de Gilka, essa presentificação não constitui uma ação sobre a cena para melhorar sua aparência histórica, como bem denota o lamento do verso –“que desespero de asas!”-.

Esse “transparecimento” poético, do ponto de vista da lírica, pode ser compreendido também em Bosi (1977), quando ele se refere à poética como um movimento da fantasia e do devaneio, logo, um movimento de imagens. Tal movimento pode circular também por meio de operações em nível de palavra: denominação e predicação, respectivamente a nomação de imagens e a percepção de algo sobre elas. Gilka, ficticiamente ou não, relacionou uma imagem negativa de mão como objeto de prazer a suas tantas positivas, e ela funciona como um contraponto ao poder erótico que as mãos produzem.

A presentificação giliana se aproxima mais das explicações de Sérgio Paulo Rouanet (1990, p. 23): “a Literatura é o topos do conflito entre a razão e as paixões”, no qual ou se cumpre uma ou se sucumbe às outras. Gilka só abriu um parêntese no curso de seu prazer – “que desespero de asas!” – denotando não ter sucumbido ao erotismo transmitido pelas mãos, nem tampouco tê-lo abandonado.

Nas palavras de Otávio Paz (1994), Tanatos (o parêntese de Gilka, 2.^a estrofe) é uma sombra de Eros, e o erotismo, distanciado da atividade de reprodução, passa a ser regido por uma dupla deidade: prazer e morte ou prazer associado à morte. Fica clara a face complementar dos mitos Eros e Tanatos, tanto quanto a situação descrita por Herbert Marcuse (1999), de

que na convivência entre Eros e Tanatos, aquele subjuga esse enquanto houver vida pulsante. Gilka demonstrou suas pulsações.

Na terceira estrofe, os versos “colada a ti, dentro de teu sangue quase, sinto a expressão desses indefinidos silêncios da alma tua” (v. 39, 40 e 41) são expressão da vida pulsante da poeta, que tenta contaminar de erotismo (ruídos da carne) o Tanatos do outro (silêncio da alma, poesia presa, poema de tristeza).

Três aspectos chamaram nossa atenção em especial neste poema: primeiro, no v. 3, Gilka Machado se volta para um outro por meio de um vocativo (minha carne) – “mas que arrepios, minha carne, sentes, aos seus macios dedos!..” –, porém não como um terceiro elemento e sim como algo que pode funcionar como um alterego, ao qual dirige ela avaliação de suas sensações. Por seu processo de isolamento poético, o alterego gilciano pode ser representativo da fala interior da poeta, o que não constitui, a princípio, um contra-senso (chamamento externo X fala íntima). Na produção da escrita, fala sem interlocutor físico, o autor deve representar o sujeito ausente num processo cuja estruturação é bem mais complexa do que a da fala.

Ademais, conforme Rojo (1997), a fala interna e a escrita se aproximam, uma vez que são monogestionadas; assim, fundem-se no significado e implicam controle e consciência. Do ponto de vista da Literatura, Dufrenne (1969) afirmou que, no léxico e na sintaxe poética, a significação foge ao controle do entendimento. Assim, à falta de um alterego (não o da crítica ferrenha a sua obra e pessoa), Gilka Machado criou o seu (alterego).

O segundo aspecto se refere a uma das mais bonitas construções do poema (v. 25), a citada frase nominal -“que desespero de asas!”-, que ambigualmente tanto pode aludir ao vocativo “minha carne” (agora elipsado), contribuindo para a coesão do texto, como pode funcionar como uma espécie de intertexto ou um hipertexto cognitivo, caracterizado pela nossa capacidade de dialogar mnemonicamente com vários textos. Por si só, esse verso, isolado dos demais com travessões e terminado com um ponto de exclamação, remete ao desejo de liberdade que marcou toda a trajetória literária da poeta e até sua vida particular, pelo menos após sua juventude, como ficou demonstrado. Por outro lado, se lido na perspectiva do verso anterior, “prendeste um dia minha mão” (com uma aliança, com a retirada de uma caneta, etc), pode estar relacionado a algum fato particular, que não é objetivo deste trabalho desvendar.

O terceiro aspecto que se destaca é a palavra ”carne”, que no vocativo expressa um “ente” fora das sensações do discurso, mas a ele chamado para avaliação dessas, e em “Tuas

mãos acordam ruídos na minha carne....” (v. 38), ela é o palco no qual o motivo poético (as mãos) se concretiza.

Esses deslocamentos semânticos na poesia de Gilka, às vezes dentro de um mesmo poema, são expressivos de uma *gestalt* do objeto não comprometida a racionalidade, menos ainda com a ideologia.

Em “Momento supremo” (p. 365) (*SUBLIMAÇÃO*), Gilka volta a usar a imagem das mãos como instrumento do erotismo. No fragmento que segue, o percurso subliminar, realizado por esse instrumento:

¹ Fecha minha alma
em tuas mãos morenas,
fecha-me a carne
dentro de tua alma!
⁵ Vê se consegues que essas gêmeas
boêmias
incorrigíveis
cheguem à calma extrema,
à extrema inanição!
¹⁰ Esmaga-me a alma
em tuas mãos morenas,
guarda-me inteira no teu coração.

[..]

³⁰ sepulta-me em teu peito,
depressa,
antes que chegue a saciedade, [...]

[...]

Na primeira leitura, três verbos chamam a atenção no poema, por seu efeito gradativo: fechar (“Fecha minha alma”), 1.^a estrofe; esmagar (“Esmaga-me a alma”), 2.^a estrofe, e sepultar (“Sepulta-me em teu peito”), 3.^a estrofe, esse como ação humana final.

Esses verbos dividem o poema em partes distintas, mas contínuas. Na primeira, nos quatro primeiros versos, há um jogo de paradoxos entre abstrato e concreto: fechar a alma nas mãos e fechar a carne na alma. Esse jogo resulta em fechar a carne nas mãos (a carne dentro da alma e essa dentro das mãos), sendo a alma o envoltório que reveste a carne de um aspecto transcendental, sagrado. Nessa simbologia última, há uma inversão da ideia comum de que o corpo (concreto) encobre a alma (abstrata), noção expressa nos primeiros versos “Fecha minha alma/ em tuas mãos morenas”.

Nos v. de 5 a 9, concentra-se a finalidade dos primeiros versos: unir carne e alma, tornadas gêmeas pelo trocadilho, alma do eu lírico e carne do outro, carne do eu lírico e alma do

outro. Apesar de o modo verbal ser imperativo (“fecha”), subtendemos tratar-se de um pedido ou súplica, tendo em vista seu objeto, a união.

A imagem das mãos nessa cena é suprida pelo verbo fechar (ação material) e corresponde, simbolicamente, às palavras de Alfredo Bosi (1997): as mãos “fazem”, “realizam” materialmente e também são portadoras do sagrado. No caso, o “fazer” é representado pela materialidade do verbo “fechar”, sendo “fazer” utilizado como verbo vicário, isto é, aquele usado no lugar de outro; o sagrado está no sentido transcendental da união proposta

Nos versos “cheguem à calma extrema, à extrema inanição”, há nos adjuntos adverbiais um sentido de situação definitiva, denotada dos substantivos e determinada pelos adjetivos: máxima inércia e máximo vazio ou unir carne/alma até sua fusão com a natureza ou o eterno.

A segunda parte tem início com a mudança de movimento do externo para o interno: após unir, guardar. O sujeito do abatimento da alma (“Esmaga-me a alma...”) fica subentendido: é outro sentido (ou metonímia) que não o tato ou o outro por inteiro, já que as mãos primeiro representam um lugar (“em”), depois é que vão “fazer” (“guarda-me inteira no teu coração”).

Outras oposições são encontradas nesta segunda parte: ação concreta “esmagar” com objeto abstrato “alma”, esmagar e guardar inteira, são representativas da busca de continuidade do ser descontínuo. Essa é uma característica particular de Gilka, expressa por meio dos vários motivos com que move seu erotismo poético.

Na terceira parte (v. 30, 31 e 32), sepultar – “Sepulta-me em teu peito, depressa” – corrobora a noção de tempo eterno ou imutável traduzida dos versos “cheguem à calma extrema, à extrema inanição”. Já o estado de saciedade – “antes que chegue a saciedade” – “rima” com seu antônimo inanição – “à extrema inanição” –, ambos os estados conduzidos pelo ação de chegar. A relação entre os antônimos é estabelecida pelo advérbio “depressa”, desde que a saciedade impede a inanição, estado do estado de eternidade.

Note-se que Gilka usou a palavra “carne” como metonímia do corpo, sendo carne mais representativa do ponto de vista profano. Mas seu revestimento sagrado com o envoltório da alma torna a fusão carne/alma completa, dentro do espectro erótico.

Emerge daí a imagem do Eros que une o prazer terreno ao transcendental ou as imagens de Lilith à de Maria, correspondendo à fórmula de Affonso Romano de Sant’Anna, que coloca Maria como numerador (o sagrado) e Vênus/Lilith como denominador (o profano). Por

outro lado, enuncia uma representação social que foge à época de Gilka: um Eros que sintetiza o desejo carnal e o espiritual feminino, em lugar do Eros lúbrico, na maioria das vezes deturpado pela banalização.

As ações das três partes do fragmento ocorrem em níveis diferentes de profundidade humana, emergindo de dentro para fora, do imaterial para o material: passam da alma para o coração e desse para o peito. Há uma necessidade do eu lírico de “tomar” o outro por inteiro e de se entregar a ele da mesma forma, em todos esses níveis, fechando-se, esmagando-se, sepultando-se.

Gilka expressa, neste poema, características do Símbolismo, principalmente temáticas, como: transcendência e integração terrena/espiritual, como frutos de uma percepção primeira, sem intervenção do racional.

Num soneto sem título (p. 275) (*MEU GLORIOSO PECADO*), Gilka avalia sua imagem frente à do feminino de sua época, num reconhecimento singular da síntese de seu erotismo.

¹ A que buscas em mim, que vive em meio
de nós e nos unindo separa,
não sei bem aonde vai, de onde me veio,
trago-a no sangue assim como uma tara.

⁵ Dou-te a carne que sou... Mas teu anseio
fôra possui-la – a espiritual, a rara,
essa que tem o olhar ao mundo alheio,
essa que tão somente astros encara.

Por que não sou como as demais mulheres?
¹⁰ Sinto que, me possuindo, em mim preferes
Aquela que é o meu íntimo avantesma...

E, o meu amor, que ciúme dessa estranha,
Dessa rival que os dias me acompanha,
Para ruína gloriosa de mim mesma!

O primeiro quarteto é marcado pela autoimagem da poeta, que se define como uma mulher do presente (“não sei bem aonde vai, de onde me veio”), mas que se justifica *en passant* debitando o passado, numa possível alusão à crítica real feita a sua pessoa por Lindolfo Gomes (*apud* PAIXÃO, 1991, p. 180): “Padece, é certo, da tara da família [...]”.

Gilka personifica sua possível “herança” como um ente que se interpõe entre ela e o outro, e é colocando-se/colocando-o “alheio” a si e sem defini-lo expressamente, que ela dá sinais de seu erotismo declarado. Ao mesmo tempo, lança luzes de curiosidade sobre esse ente que habita o rés do texto e aí permanece.

Nos versos “Dou-te a carne que sou... Mas teu anseio/ fôra possuí-la – a espiritual, a rara”, com o pronome/objeto, coerente com o demonstrativo – “A que buscas em mim...” –, a poeta sinaliza a existência de uma “carne – espiritual e rara”, por meio do aposto.

A hipótese da “carne espiritual” não é sem propósito, seja devido à fertilidade dos símbolos linguísticos, a justificarem nossa percepção; seja porque Gilka já abriera caminho para ela (a hipótese), quando definiu a relação entre a carne e o diabo no poema homônimo (p. 344) (Sublimação):

A carne
é o céu do Diabo
e o Diabo é a mais terrível
e a mais possante
das criações divinas.

Essa associação, transposta para o erotismo, foi descrita por Durigan (1985), que afirmou ser o poder do mito sentido inicialmente de forma demoníaca, seguindo depois outro percurso. Mas em Gilka, não há esse percurso e sim a convivência dual e conflituosa de seu eu lírico com sua outra carne.

Em “a carne que sou”, ela se distancia do ente imaginário, como se diferente dele fosse. Porém, nos v. 10 e 11, desfaz o engodo que até então tecera: “em mim preferes a que assusta” e que parece também assustá-la. Daí a pergunta do v. 9 – “Por que não sou como as demais mulheres?”

No v. 12, a expressão “E, o meu amor,” gera ambiguidade, podendo referir-se tanto ao sujeito oculto do v. 1, determinado pelo definido, como ao próprio amor, sentimento que ela ama. Tzvetan Todorov (1972) afirmou que o problema do personagem (no caso, o sujeito) é antes de tudo linguístico, pois não existe fora do papel. Porém, não se pode recusar a relação entre personagem e pessoa, a depender da modalidade da ficção. No caso deste poema, o sujeito representar ou não uma pessoa (objeto da ambiguidade) não é comprometedor, já que ambas as acepções levam ao mesmo sentido, visto isoladamente ou em conjunto: o outro tem ciúmes da carne espiritual dela que não conhece; o amor dela tem ciúmes daquela que é rival e objeto do desejo do outro.

A chave está na antítese do verso “Para ruína gloriosa de mim mesma!”: a glória de enxergar o mundo e os astros (v. 7 e 8) é sua própria desintegração, entendida como a cisão entre corpo e desejo de que fala Roland Barthes (2003).

O v. 9, “Por que não sou como as demais mulheres?”, mais de efeito poético (Gilka nunca se rendeu às imposições sociais), não deixa de ser representativo de sua vida: ela inte-

grava sua carne ao diabo por meio da poesia, mas acompanhada dessa, vivia uma separada da sociedade.

Nos símbolos sobressalientes deste poema, “carne que sou”, “íntimo avantesma” e “ruína gloriosa”, Gilka ancorou Eros distintos: o da realidade, o lúbrico e o dual, reunião de carne e alma.

Há rastros do soneto acima do poema “Juízo final” (p. 441) (*VELHA POESIA*), uma espécie de metajuízo de sua obra, ela reuniu alguns dos Eros que objetivou ao longo de sua obra. Em versos que parecem confessar arrependimento ante o Senhor e um senhor, num jogo que contrapõe objetividade e ambiguidade:

¹ Aqui me tens horrivelmente nua,
liberta e levitante,
sem atitudes, sem mentiras,
sem disfarces,
ante o infinito da bondade tua.

⁵ Perdoa-me Senhor,
o sonho de outro mundo
(meu pobre mundo tão efêmero e inferior)
desdenhosa do teu perfeito e eterno!
Perdoa-me, Senhor,
¹⁰ por meus excessos
de timidez e de audácia,
de ódio e paixão,
de acolhimento e de repúdio!

Perdoa-me, Senhor,
¹⁵ pelos ímpetos que não refreei,
pelas lágrimas que provoquei,
pelas chagas que não curei,
pela fome que não matei,
pelas faltas que condenei,
²⁰ pelas idéias que transviei

Perdoa-me, Senhor,
por ter amado tanto o amor
com toda sua falsidade,
com todo seu infernal encanto
²⁵ que ainda perdura
nesta saudade!

Perdoa-me, Senhor,
pelo que sou sem que o tivesse desejado,
pelo que desejei e não fui nunca,
³⁰ pelo que já não mais poderei ser!...

Perdoa-me, Senhor,
os pecados conscientes
que te trago de cor!

Perdoa-me, Senhor,
³⁵ porque não te perdôo
o não me haveres feito

um ser perfeito,
uma criatura melhor.

De início, num sentido restrito, vemos uma antítese construída no primeiro e no segundo versos, quando o advérbio demonstra um sentimento que convive ao mesmo tempo com seu oposto: “horriavelmente nua/liberta e levitante.” Há aí um “quê” confessional, de prestação de contas, imediatamente desfeito pela sugestão de uma ressalva ou retificação (conjunção adversativa) que poderia ser introduzida por nós, com os adjetivos seguintes: “horriavelmente nua, (PORÉM) liberta e levitante” (os termos coordenados facultam essa hipótese, ainda mais em se tratando de poesia).

Percebemos que a representação social de Eros nesses símbolos da nudez não “rima” com o desejo associado ao pecado original, ou seja, com o mito de Eva, apesar do retorno mnemônico ao primordial. Isso porque a nudez “pecadora” de Eva dotou-a de posterior passividade, enquanto a nudez poética de Gilka fazia-a levitar (“liberta e levitante”). Fica uma imagem do Eros extraída da ideia de Sócrates: figura ao mesmo tempo carente e plena, cujo trânsito representativo vai de um a outro contexto respectivo.

Mas ao mesmo tempo, a uma leitura corrida dessa frase nominal, podemos também traduzir um sentido de adição – “[...] horriavelmente nua (E) liberta e levitante” (polissíndeto) –, sugerindo um estado de gradação iniciado com a nudez, como se essa fosse o primeiro estágio a ser superado. Com a gradação, o advérbio (horriavelmente) subentendido (zeugma) nos adjetivos posteriores comporia a lógica dialética como antítese à tese social da sacralidade da mulher. Aí resta o Eros particular construído, que se opõe ao Eros socialmente dado, ou, como diria Moscovici em relação às Representações Sociais, um Eros devolvido à realidade, elaborado a partir daquele que foi tomado dessa.

Essa é uma das funções das representações sociais, segundo Moscovici (2007, p. 49): possibilitar a expressão própria em uma sociedade pensante, sem a determinada “distinção entre uma esfera sagrada [...] e uma esfera profana [...] mundos separados e opostos que, em diferentes graus, determinam [...] o que é obra nossa (*opus proprium*) e o que é obra alheia (*opus alienum*).”

Em um sentido lato, Gilka Machado demonstrou paradoxalmente, no primeiro e no quarto versos de rimas ricas interpoladas, o limite físico e o religioso no qual transitou seu discurso poético: do terreno ao celeste, ou, de sua nudez à bondade infinita. Paradoxo porque, parecendo limite, esse espaço revela o ilimitado.

No ponto primeiro desse paradoxo, com o adjetivo “nua” retornamos ao primordial, seja ao religioso mito do pecado original (presente na memória coletiva), seja ao despojamento dos mistérios religiosos (desmitificação), ambos comportando o erótico em si mesmos. No outro ponto do paradoxo, a expressão “infinito da bondade tua” ampara todas as formas de manifestação humana, terrenas e finitas, haja vista sua significação divina, posta antiteticamente frente à tese do nu. Já os adjetivos e locuções adjetivas do segundo e do terceiro versos, livres, expressam outro percurso da poética giliana: a dimensão psico-sócio-moral, igualmente ilimitada (“sem” é preposição de ausência), com a qual retomamos o mito erótico das pulsões e dos desejos manifestos.

Se com o primeiro e o quarto versos – “Aqui me tens horrivelmente nua [...] / ante o infinito da bondade tua” – Gilka parece ter traçado a direção latitudinal de seu erotismo poético (suas Representações Sociais de Eros), com o segundo e o terceiro – “liberta e levitante / sem atitudes, sem mentiras” – ela delineou o sentido longitudinal de sua linguagem (sua falta de pudor linguístico). Disso restou uma configuração cruciforme de sua poesia, em cujos espaços cardeais e colaterais cabem todas as representações de Eros, das carnavais às essenciais, além das desassociadas da repressão psicológica, do controle social e da moral vigentes.

A configuração cruciforme sugere o quadrado semiótico, que cria uma sintaxe entre as relações do texto, as quais podem ser visualizadas em forma de contradição, de complementariedade ou outras. Conforme Algirdas Greimas e Joseph Courtés (1979), essas relações são binárias e manifestam de algum modo traços semelhantes entre si. No poema em foco, oposições determinaram a direção latitudinal, semelhanças, o sentido longitudinal.

Quanto a essa configuração comportar todas as configurações de Eros, essa dedução tem explicação em Bardin (1977, p.135), que inclui entre os elementos da análise de conteúdo também o não-dito: “A análise de conteúdo pode realizar-se a partir de [...] significações ‘segundas’ que as primeiras escondem [...]”. Também em Mainguenu (1996, p. 4), que cita Morris, quanto ao componente pragmático abranger fenômenos residuais de natureza psicossocial (como por exemplo desejos “interditados” pela sociedade), “abandonados pela sintaxe e pela semântica”, uma vez que o foram pela fala e pelo comportamento

Mas entre a primeira e a segunda estrofes, há uma mudança brusca de “tom” no que tange à corporeidade das imagens que marcam a cena de início. O eu lírico parece desfazer-se das características que o mantêm autônomo (“liberta, levitante”) e assume um modo mais convencional de relação com o outro, no caso o Senhor. Esse modo de relacionar-se faz com

que o discurso seja contido nas palavras e até limitador de representações imaginárias. Sem um elemento que encadeie diretamente o rumo das imagens da primeira estrofe até a segunda ou a falta de operadores coesivos (como as conjunções) entre elas estabelecesse uma “quebra” no curso das imagens que então se formavam a partir da primeira estrofe ou um desvanecimento delas. Alfredo Bosi (1977, p. 15) disse que “o convívio com a imagem dá-lhe um ar de consistência”, e as imagens construídas por Gilka em sua obra e, mais especificamente, as transcritas e analisadas neste trabalho, condizentes com as interpretadas na primeira estrofe acima, têm uma sustança singular. Elas formam um composto múltiplo de elos internos e de conotações tais que torna difícil interpretar os versos sem que se mergulhe na malha de relações sígnicas a que se referiu Derrida, citado por Rabenhorst (2002).

A partir da segunda estrofe até a oitava, o eu lírico se coloca em atitude de contrição, como indica a anáfora “Perdoa-me, Senhor” em cada uma delas. A organização interna da segunda à sétima estrofes é semelhante, denotando a mesma construção sintática após a anáfora, o uso da preposição “por” (menos a segunda estrofe) no início de cada verso. Também percebemos um movimento semântico semelhante, que as engloba na mesma cena poética, regida pelo mesmo motivo: o pedido de perdão. Por essa razão, optamos por analisá-las dentro de uma visão de conjunto, à exceção da oitava, que apesar de encadeada às anteriores pela anáfora, um estribilho, apresenta um elemento diferente dessas, como demonstrado adiante.

Na segunda estrofe, o foco do pedido de perdão é o contraponto entre o mundo do eu lírico e o da perfeição eterna. O objeto do pedido vai ao encontro do adjetivo do v. 8 (“desdenhosa”), como se ele representasse a razão de seu sonhar e viver. Por outro lado, há um ponto de encontro mítico entre a arte e a religião, que uniria os dois mundos: do eu lírico e do Senhor.

Na terceira estrofe, a sequência de antíteses “timidez e audácia”, “ódio e paixão”, “acolhimento e repúdio” tem como resultado o “acasalamento” das oposições, na perspectiva de uma complementação que se justifica pela dualidade da natureza de Eros e pela busca de continuidade por um ser descontínuo, realidades que Gilka Machado tornou possível na poesia. Foi essa possibilidade poética que lhe permitiu não só direcionar seu imaginário à busca do prazer, como demonstrá-lo. Um destaque para o v. 10 – “por meus excessos” –, no qual o eu lírico elucida o ponto certo de seu pedido: os excessos, isto é, a quantidade, não a qualidade. O eu lírico não se recrimina por odiar nem pelo repúdio, noção que devolve à imagem giliana geral seu *status* de ousadia.

Na quarta estrofe, verbos fortes de ação precedidos do advérbio – “não refreei, não curei, não matei” – remetem ao discurso da poeta sobre uma avaliação de sua via pessoal:

Nunca matei, nunca roubei, nem fiz mal ao próximo; nunca bebi, nunca joguei, nunca fumei nem participei de orgias.

Amei intensamente meus filhos, minha mãe, minha família. Amei a Deus, o homem, a natureza, a beleza [...] Amei tanto a todos e a tudo que não sobrou amor para mim mesma. (Dados biográficos. *Apud* BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 101)

Já os verbos igualmente de forte representatividade, não antecidos de negação – “provoquei”, “condenei” e “transviei” – dão uma medida do poder que o eu lírico exercitou ao longo de sua obra. Esse poder, que ele se autoconferiu e é demarcador do lugar da poeta na cena poética brasileira, independentemente de todos os revezes críticos, ela agora parece ceder à contrição.

Os versos da terceira e da quarta estrofes são complementados pelos versos da sétima, “Perdoa-me, Senhor, os pecados conscientes/ que te trago de cor!”, num arremate da consciência e da memória sem ampliação/modificação do efeito imagístico. Eles apenas “fecham” os pecados desfiados até ali.

A quinta estrofe, além do Senhor da anáfora, traz um sentido implícito em outro ente, o próprio amor, seu senhor, e remete ao poema “Aspiração” (p. 113) (Estados de alma), cujo fragmento denota um desabafo de seu desejo de liberdade.

[...]

¹⁴ Eu quisera viver sem leis e sem senhor,
tão somente sujeita às leis da natureza,
tão somente sujeita aos caprichos do amor...

Viver [...]

[...]

o convívio feliz das mais aves gozando,
viver em bando,

²⁰ a voar, a voar.

[...]

Esse senhor representa tudo ou todos, qualquer um que, de alguma forma, tenha tolhido suas asas de liberdade, sua imaginação criadora.

Nos v. 28 e 29, o trocadilho “pelo que sou sem que o tivesse desejado”, “pelo que desejei e não fui nunca” (compreendida) não deixa de aludir às formas verbais “provoquei”, “condenei” e “transviei”, que no contexto deste poema estaria associado “ao que foi sem desejar”; no contexto da obra giliana, representaria “o desejado e nunca sido” (por exemplo, reconhecida em sua poesia, como se queixou a Gottlib).

Já a oitava estrofe se liga às anteriores por manter a anáfora, porém, destoando significativamente delas por reportar-se mais à primeira, com a qual comparamos semanticamente abaixo:

Oitava estrofe	Primeira estrofe
1. Perdoa-me Senhor,	Aqui me tens horrivelmente nua
2. porque não te perdôo	liberta e levitante
3. o não me haveres feito	sem mentiras,
4. um ser perfeito,	sem disfarces,
5. uma criatura melhor	ante o infinito da bondade tua

A correspondência observada nos versos dessas duas estrofes baseou-se, primeiro, no tópico frasal isolado de cada verso em cada estrofe, por exemplo: “Senhor” e “infinita bondade”; “não te perdôo” e “horrivelmente nua”, como expressão de verdade. Em seguida, buscamos o reforço dessa associação no contexto geral da obra de Gilka, para identificar contrapon-tos. A correspondência foi comprovada inclusive em poemas analisados neste trabalho, que unem o sagrado e o profano, o terreno e o celeste, a carne e a alma. Eco, citado por Rabe-nhorst (2002, p. 2), afirmou que o signo é sempre algo que se abre para mais, ou seja, “não há interpretante que, ao conformar o signo que interpreta, não modifique, mesmo que só um pouco, seus limites”.

Assim, do contexto dessas oposições e dos espaços entre elas, identificamos no poema associações diversas, como “um ser perfeito” (8.^a estrofe)/ “liberta e levitante” (1.^a estrofe), sugerindo a liberdade e a leveza de espírito (ou a não repressão) como estado humano perfeito. Por outro lado, “porque não te perdoo” / “aqui me tens horrivelmente nua” revelam uma relação de destemor: não prostrar-se ante o Senhor, mas indagá-lo frente a frente.

Diante disso, do poema “Juízo final”, depreendemos o seguinte: a primeira e a oitava estrofes têm uma estrutura temática e formal semelhante, e sua cena destoa do sentido passivo do título (do poema), por supor um juízo final em igualdades relativas de condições entre o eu lírico e o Senhor. Isso não ocorre nas demais estrofes, que representam o juízo final nos mol-des de contrição. A primeira e a oitava estrofes apresentam configurações de Eros, relaciona-das ao terreno e ao infinito, ao princípio do prazer, enquanto nas demais estrofes se verifica mais o princípio da realidade.

A semelhança estrutural e formal dessas estrofes (1.^a e 8.^a) deixa entrever que elas funcionam como uma ponte sobre as demais (da 2.^a à 7.^a), representativas da aparente contrição da poeta e de seus pecados. Com essa ponte, Gilka Machado “soterra” seus “pecados sociais”, ou seja, as razões pela quais a sociedade e a crítica literária a discriminaram. Sua resistência incólume a tais razões é denotativa de que sua contrição é aparente. Assim sendo, a questão subliminar à ponte situa-se no estabelecimento de uma relação entre lugar e cena: ela manteve o espaço que criou para si como enunciadora de seu próprio sentir (lugar), mas mudou a cena final, ao defrontar-se com o Senhor e manter-se “liberta e levitante” não o perdoadando. Ultrapassados os embates sociais, ela se impôs ante Ele, a quem sempre se referiu indiretamente por meio dos motivos da natureza e da constante alusão ao transcendental. É como se ela, por esses caminhos indiretos e enviesados, tivesse enfim alcançado seu destino final (daí o nome do poema “Juízo final”) com a superação dos problemas pelos quais passou.

Do ponto de vista das características simbolistas, este poema não demonstra especificamente o conflito entre matéria e espírito, traço do Simbolismo. Diferentemente, poderíamos dizer que ele contém um embate entre matéria (eu lírico) e espírito (o Senhor). Esse embate, localizado na primeira e na oitava estrofes, é denotativo da poesia de Gilka, que introduz o tema de forma criativa, com profusão de imagens, e finda-o assertiva e objetivamente.

CONCLUSÃO

Estudos sobre o erotismo feminino na Literatura tenderam, em sua maior parte, a uma associação à temática do gênero, ou seja, envolvendo os movimentos que libertam a mulher principalmente a partir e pelo discurso, desde a Antiguidade, de forma mais esporádica, até os tempos modernos, de modo mais acentuado.

No caso das Representações Sociais, a gênese da questão implica não apenas fatores de ordem social que promovem discriminação grupal e individual, mas principalmente respostas que a sociedade pensante busca elaborar para compreender o conhecimento do não familiar.

Tal como a Literatura, as Representações Sociais devem ser estudadas na perspectiva espaço-temporal, tendo em vista constituírem, cada uma a seu modo, formas de representação do pensamento e do comportamento da época à qual se referirem.

No caso da Literatura erótica feminina, porém, essa foi sempre objeto de uma produção bissexta, haja vista o controle sobre o desejo da mulher e sobre qualquer uma de suas formas de expressão até meados da década de 60 do século XX. O mito de Eros, em seu histórico, ao longo dos tempos, teve suas acepções reduzidas e resumidas a uma única significação: a sexual. Ela passou a ser usada ideologicamente no controle do desejo feminino, controle esse processado por pensamento, palavras e comportamento, numa alusão religiosa ao “Ato de Contrição” católico (“Eu pecador.....), que supõe o pecado em pensamentos, palavras obras e omissões. No caso das representações de Eros à época, a omissão (do desejo) era a via da sacralidade. Para tanto, a referência a Eros e ao erótico definia pejorativamente situações não condizentes com o *status* traçado pela sociedade para a mulher.

A Literatura, nesse sentido, tem como matéria de trabalho o dado, e como modo, o construído, permitindo que entre um e outro o imaginário se expresse e se renove, renovando também a sociedade. Por sua vez, o estudo das Representações Sociais inseriu-se na perspectiva da Psicologia Social na década de 70 (século XX) e tornou compreensíveis, teoricamente, comportamentos não explicáveis pela vivência social da época, inclusive subsidiando respostas a perguntas específicas como: o que justifica a escritura de poemas eróticos femininos por vozes femininas, destoantes dos “comandos sociais” e do pensamento da época, a qual subjogava a mulher em sua percepção, em sua fala e em seu comportamento? As Representações Sociais enfocam o conteúdo tomado da realidade e a ela devolvido, para elaborar, no intervalo

entre um e outro, uma forma de conhecimento que satisfaça a sociedade e mantenha a coesão grupal.

A problemática envolvendo a lírica erótica de Gilka Machado se inscreve nessa dupla conjuntura e propiciou uma análise com base na teoria das Representações Sociais, pelo fato de essas implicarem fenômenos correlatos como: senso comum, ideologia, mito, imaginário e outros, cujos processos as permeiam e alimentam, tanto quanto influenciam as produções literárias. Além disso, Literatura e Representações Sociais têm como pilares a linguagem e o simbólico, desenvolvendo processos distintos segundo o papel que cada pilar desempenha para uma e para outras.

Assim, frente ao objetivo deste trabalho – identificar a representação de Eros e do erotismo na lírica de Gilka Machado do ponto de vista das Representações Sociais –, ou seja, na perspectiva do dado e do construído e do tomado e do devolvido à sociedade, concluímos o seguinte: o Eros e as representações eróticas construídas pela poeta pouco se relacionam com o respectivo conteúdo tomado da sociedade, haja vista esse constituir uma visão simplificada e ideologicamente trabalhada do erótico como um aspecto negativo da mulher. Essa visão é a do erótico unicamente carnal e pecaminoso ou reprodutor.

A pouca relação da construção giliana com o conteúdo social de Eros à época se resume ao fato de a poeta também representar o erótico carnal, embora se o afaste da ideia de pecado. Do conteúdo do Eros tomado da realidade, ela pontuou seu cerne como “o dado”, cerne esse ilustrativo de uma imagem múltipla e ampla, tal como as definições filosóficas e mitológicas atemporais e, mais modernamente, como a representação psicanalítica. E nos poemas em que tratou do desejo carnal da mulher, representada por sua voz, Gilka o fez como algo sublime e natural, fluido de seu contato com o outro (busca de continuidade e princípio do prazer), não alienado ao pecado, mas sim associado ao sagrado, em sua perspectiva de união eterna com a alma. Entre as conotações primordiais da imagem de Eros está a do Amor, a terceira entidade fundamental à formação do universo, tal como o Abismo (o caos) e Gaia (a Terra). Entre as conotações psicanalíticas, está a de coesão entre todos os seres que vivem.

Desvencilhada do “entorno” do conteúdo erótico tomado da sociedade, ou seja, baseada somente no âmago do dado, Gilka construiu uma visão ampliada de Eros, estendendo-o à natureza, por exemplo, quando o “encontrou” nos pirilampos, nas estrelas, nos grilos e nos laranjais, e fundindo-o em elementos naturais, como a lua, o ar, a água, com os quais o eu lírico intercambiava sensações; também teceu o erotismo em frutas como o pêssego. Com isso,

podemos dizer que sua construção poética praticamente abrangeu as imagens de Eros deduzidas pela Filosofia e pela Mitologia; deduzidas porque imagisticamente indefinidas, ante a sugestão ampla de seu conceito.

Além disso, ela percorreu um caminho próprio, quando distinguiu o erótico no movimento dos sentidos humanos, como no olfato, no paladar, na visão e no tato. E mais ainda, quando pôs o eu lírico como objeto do desejo de Eros, contrariou não só o sentido pejorativo do erótico à época, centrado no masculino; ela demonstrou que, se Eros suporta o princípio do prazer e se esse é inerente à pessoa humana, poderia haver, internamente, uma subversão promovida pelo intercâmbio entre eles. Esse “revezamento” observado na poética de Gilka foi um dos “construídos” mais destacados, também com significação nas Representações Sociais: o Eros que ela devolveu à realidade foi transformado.

Mas a noção do Eros que Gilka Machado “devolveu à realidade” constituiu, no momento de sua escritura, um aspecto forte da teoria das Representações Sociais que, ilustrativa de uma sociedade moderna e pensante, pressupõe expressões individuais sobre o “tomado da realidade”. Essas Representações sempre existiram, entretanto encobertas pelas representações coletivas. As expressões individuais eram apenas sinônimo de insubordinação a essas e envolviam o senso comum, lutar contra a ideologia, contra a estereotipização e outros. Isso ficou demonstrado nos fatos vivenciados pela pessoa de Gilka Machado.

A poeta anunciou novas representações para Eros, num contexto ainda totalmente marcado pela repressão masculina, metonimicamente considerada social; ela objetivou e ancorou representações sociais de Eros em sua poética e fez a “ponte” entre o individual e o social. Apenas não chegou a “concretizar” essas imagens como Representações Sociais de Eros na época, porque não conseguiu modificar o senso comum. A instalação de Representações Sociais pressupõe a revilitização do senso comum, como convém a uma sociedade pensante que tem no homem seu construtor.

A partir daí, principalmente na década de 60 (século XX) (os primeiros livros de Gilka foram escritos nos anos 20), foi que escritoras como Hilda Hilst e Adélia Prado passaram a dar “corpo”, poeticamente, ao erótico feminino, trazendo à tona as subliminares Representações Sociais. Isso, aliás, foi uma tarefa que se tornou cada vez mais fácil, haja vista a abertura paulatina do ambiente a novos paradigmas, trazidos principalmente pela pós-modernidade, aqui entendida como uma linha de pensamento que questiona “verdades” tradicionais.

Estaria assim definido o que Gilka Machado de certa forma introduziu na Literatura do início do século XX no Brasil, quando representou o erótico com base em sua percepção do mito de Eros.

BIBLIOGRAFIA

- ABRIC, Jean-Claude. A abordagem estrutural das Representações Sociais. In: MOREIRA, Antonia S.P.; OLIVEIRA, Denize C. (Org.). *Estudos interdisciplinares de representação social*. 2 ed. Goiânia: 2000, p. 27
- ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. 5 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, Col. Primeiros Passos, 1985.
- AMARAL, Emília; ANTÔNIO, Severino; PATROCÍNIO, Mauro F. *Redação, gramática e literatura*. São Paulo: Abril Cultural, 1991.
- AMORA, Antonio Soares. *O simbolismo*. 5 ed. São Paulo: Difel, 1984, Col. Presença da literatura portuguesa.
- ARAÚJO JORGE, J.G. Vozes femininas. In: *No mundo da poesia*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1969. Disponível em: <[http://www.jgaraujo.com.br/nomun do/ vozes_femininas.htm](http://www.jgaraujo.com.br/nomun%20do/vozes_femininas.htm)> Acesso em: 30 out 2007.
- ARMONY, Nahman. *Eros/Thanatos*. Uma exegese e uma pragmática de “Além do Princípio do Prazer”. Disponível em: <[www.redepsi.com.br/portal/ modules/ .../print. php?](http://www.redepsi.com.br/portal/modules/.../print.php?) > Acesso em: 31 out 2007.
- ARRUDA, Angela. Ecologia e desenvolvimento: representações de especialistas em formação. In: ORG. SPINK, Mary Jane. *O conhecimento no cotidiano*. As Representações Sociais na perspectiva da psicologia social. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 234-265.
- AVENS, Robert. *Imaginação é realidade*. Col. Psicologia Analítica. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria M. Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: LP&M, 1987.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Tratado da Sociologia do conhecimento. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 1991.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Míriam Ávila. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- BONFIM, Zulmira Áurea; ALMEIDA, Sandra Francesca C. Representação social, conceituação, dimensão e funções. *Revista de Psicologia*, v. 9 (1/2), v. 10 (1/2), Fortaleza, 1991/1992, p. 75.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 44 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

- BOSI, Alfredo. Imagem e discurso. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 13.
- BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. A (im)possibilidade da escrita feminina. In: *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria, 1989, p. 87.
- BRITTO, Irene Lage de. Lilith e nós. *Jornal Lótus*. Brasília, abril de 1997.
- BUBER, Martin. *Eu e tu*. Trad. Newton Aquilino Von Zuben. 2 ed. São Paulo: Moraes, 1974.
- CABAÑAS, Teresa. A razão construtiva e o rendilhado poético de Maria Lúcia Dal Farra. *Rev. Estud. Fem.* v.13, n.3, Florianópolis Sept./Dec. 2005
- CÂNDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira*. 2 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro v. II, Romantismo, realismo, parnasianismo, Simbolismo., 1966.
- CARVALHO, Kátia de. A imprensa feminina no Rio de Janeiro, anos 20: um sistema de informação cultural. *Ciência da Informação*, v. 24, n.1, 1995.
- CASTORIADES, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. 5 ed. Trad. Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- CEREJA, William R.; MAGALHÃES, Thereza C. *Literatura brasileira*. São Paulo: Atual, 1995.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1995.
- CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, Col. Primeiros Passos, 1984.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 18 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- CHNAIDERMAN, Mírian. *Erotismo na era virtual*. Resumo do debate entre Eliane Ronert de Moraes e Mírian Chnaiderman. Por Thais Rivitti. 30 out 2007. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2673,1.shl>> Acesso em: 30 out 2007.
- CIRLOT, Jean-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 7 ed. Barcelona: Labor, 1988.
- COELHO, Nelly Novaes. A emancipação da mulher e a imprensa feminina (séc. XIX - séc. XX). *Correio Popular*, edição de 1 dezembro de 2001. Disponível em: <<http://kplus.cosmo.com.br/materia.asp=Literatura>> Acesso em: 30 out 2007.
- COELHO, Nelly Novaes. Eros e Tanatos: a poesia feminina na 1.^a metade do século XX. V Seminário Nacional Mulher & Literatura. Natal, setembro de 1993. *Anais*. Natal: UFRN, 1995, p.50.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- COSTA LIMA, Luiz. Representação social e mimese. *Colóquio sobre The Discourse of literature and the history of language*. Dubrovnik (Iugoslávia), 16 a 29/3/1981. Disponível em: <www.planeta.terra.com.br/leituras> Acesso em 10 dezembro 2004.

COSTA, Otaviana Maroja Jales; COSTA, Carlos Alberto Jales. Representação Social e Literatura. Um Estudo Sobre Seis Contos de Machado de Assis. *Conc. João Pessoa*, v.5, n 7, p.1-188 Jan./Jun. 2002.

COSTA, Wilse Arena da; ALMEIDA, Angela Maria de Oliveira. *Teoria das Representações Sociais: uma abordagem alternativa para se compreender o comportamento cotidiano dos indivíduos e dos grupos sociais*, 2004. Mimeografado.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Trad. Luiz A. Nunes e Reasylyvia K. Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.

DURAND, Gilbert. *O imaginário*. Trad. René E. Levié. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

DURIGAN, Jesus Antonio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.

DUROZOI, Gérard; ROUSSEL, André. *Dicionário de filosofia*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FARR, Robert M. Representações sociais: a teoria e sua história. In: GUARESCHI, Pedrinho; JOVCHELOVITCH, Sandra (Org.) *Textos em representações sociais*. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 31.

FELÍCIO, Vera Lúcia O. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Edusp /FAPESP, 1994.

FERNANDES, Isabela. A ficção literária como imagem e máscara. *Revista Rubedo*, v. 1, 1999. Disponível em: <www.rubedo.psc.br> Acesso em: 15 de ag 2005.

FERREIRA-PINTO, Cristina. A mulher e o cânon político brasileiro: uma releitura de Gilka Machado. *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, n. 1. Disponível em: <<http://www.educoas.com/portal/bdigital/contenido/1998>> Acesso em: 5 de ag 2005.

FERREIRA-PINTO, Cristina. *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FIGUEIREDO, Luís C. *Escutar, recordar, dizer*. Encontros heideggerianos com a clínica psicanalítica. São Paulo: EDUC/Escuta, 1994.

FLAMENT, Claude. Estrutura e dinâmica das Representações Sociais. In: JODE LET, Denise (Org.) *As Representações Sociais*. Trad. Lilian Ulup. Rio de Janeiro: UERJ, 2001, p. 173.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 3 ed. Trad. Laura Fraga. São Paulo: Loyola. Série Leituras Filosóficas, 1996.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. A vontade de saber. 11 ed. Rio de Janeiro: Graal, v. 1, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREUD, Sigmund. *Obras completas em tres tomos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1977. 3 t.

FREIRE COSTA, Jurandir. *A questão psicanalítica da identidade sexual*. Disponível em: <<http://jfreirecosta.sites.uol.com.br>> Acesso em: 20 jul 2008.

GÊNESIS. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1992.

GERTZ, Clifford. *O saber local*. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

GIORGIO, Michela de. O modelo católico. In: FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle (Org.). *História das mulheres*. Século XIX. Coimbra: Afrontamento, 1991, p. 199.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto*. São Paulo: Escrituras, 2003.

GOTTLIB, Nádia Batella. Gilka Machado: mulher e poesia. In: V Seminário Nacional Mulher & Literatura. Natal, setembro de 1993. *Anais*. Natal: UFRN, 1995, p. 17.

GOTTLIB, Nádia Battela. Com Dona Gilka Machado, Eros pede a palavra. *Polímica*. Revista de Crítica e Criação, n. 4, São Paulo, 1982, p. 27-47.

GREIMAS, A .J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Trad, Alceu Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1979

GRIECO, Sara F.M. O corpo, aparência e sexualidade. In: FARGE, Arlex; DAVIS, Natalie. (Org.) *História das mulheres*. Do Renascimento à Idade Moderna. Coimbra: Afrontamento, 1991.

GRIZE, Jean-Blaise. Lógica natural e Representações Sociais. In: JODELET, Denise (Org.) *As Representações Sociais*. Trad. Lilian Ulup. Rio de Janeiro: UERJ, 2001, p.122.

GUARESCHI, Pedrinho. Sem dinheiro não há salvação: ancorando o bem e o mal entre neopentecostais. In: GUARESCHI, Pedrinho; JOVCHELOVITCH, Sandra. (Org.) *Textos em Representações Sociais*. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 191.

HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOBBSAWN, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (Org.) *A invenção das tradições*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 9.

ISAÍAS. Livro de Isaías. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1985.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise (org.) *As Representações Sociais*. Trad. Lilian Ulup. Rio de Janeiro: UERJ, 2001, p. 14.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Trad. Marina Apenzeller. Campinas: Papi-rus, 1996.

KEHL, Maria Rita. *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Introdução. In: FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle (Org.) *História das Mulheres*. A Idade Média. Porto: Afrontamento, 1991, p. 9.

- LANE, Sílvia Tatiana M. Usos e abusos do conceito de representação social. In: SPINK, Mary J. (Org.) *O conhecimento no cotidiano*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 58.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário de psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- LAPLANTINE, Françoise. *Aprender antropologia*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- LAPLANTINE, Françoise; TRINDADE, Liana. *O que é o imaginário*. São Paulo: Brasiliense, Col. Primeiros Passos, 1997.
- LÉVY, Ann-Deborah. Eros. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind. Org. BRUNEL, Pierre. Rio de Janeiro: José Olympio/UnB, 1997.
- LUCKESI, Cipriano Carlos. *Filosofia da educação*. 2 ed. São Paulo: Cortez, 1994.
- MACHADO, Eros Volússia. Apresentação. In: *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 1992.
- MACHADO, Gilka. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 1992.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. 3.ed. Campinas: Pontes/UniCamp, 1997.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenseller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Trad. Álvaro Cabral. 8 ed. Rio de Janeiro: Licros Técnicos e Científicos, 1999.
- MARTINS, Wilson. A provocadora. *Jornal de Poesia*. *Gazeta do Povo*, edição de 9 de agosto de 1999.
- MEDEIROS E ALBUQUERQUE, José J. de Campos C. *Páginas de crítica*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1920.
- MOSCOVICI, Serge. *A representação social da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- MOSCOVICI, Serge. Das representações coletivas às Representações Sociais. In: JODELET, Denise (Org.). *As Representações Sociais*. Trad. Lilian Ulup. Rio de Janeiro: UERJ, 2001, p. 45.
- MOSCOVICI, Serge. *Psicologia social*. Barcelona: Paidós, 1985.
- MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais*. Investigações em psicologia Social Petrópolis: Vozes, 2007.
- MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

NUNES FILHO, Nabor. *Eroticamente humano*. Piracicaba: UNIMEP, 1994.

O'NEILL, Eileen. (Re)Presentações de Eros: explorando a atuação sexual feminina. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (Org.) *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1997, p. 79.

OLIVEIRA, Fátima O.; WERBA, Graziela C. Representações sociais. In: STREY, Marlene *et al.* (Org.) *Psicologia social contemporânea*. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 104-117.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e pintura*. Um diálogo em três dimensões. São Paulo: UNESP, 1999.

PAIXÃO, Sylvia. *A fala-a-menos*. Rio de Janeiro: Numen, 1991.

PAIXÃO, Sylvia P. Gilka Machado e a esfera pública. In: V Seminário Mulher & Literatura. *Anais*. DUARTE, Constância Lima (Org.). Natal: UFRN, 1995, p. 63.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PLATÃO. *O banquete*. Versão eletrônica. Digitalizado por egroups/acropolis. 2003. Disponível em: < www.virtualbooks.com.br.> Acesso em: 30 set 2008.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 3 ed. Trad. Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Cultrix, 1977.

PROENÇA FILHO, Domínio. *Estilos de época da literatura*. 15 ed. São Paulo: Ática, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. As novas razões da mentira. Folha de São Paulo. *Caderno Mais!* Edição de 22 de agosto de 2004.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Vozes literárias, vozes místicas. In: FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle (Org.) *História das Mulheres*. A Idade Média. Porto: Afrontamento, 1991, p. 517.

RICHARDSON, Roberto Jarry *et al.* *Pesquisa social*. Métodos e técnicas. 3 ed. São Paulo: Atlas, 1999.

RABENHORST, Eduardo R. Sobre os limites da interpretação. O debate entre Umberto Eco e Jacques Derrida. *Prim@ Facie*, a. 1, n.1, jul./dez. 2002.

ROJO, R. H. R. (1997) Enunciação e interação na ZPD: do 'non-sense' à construção dos gêneros de discurso. *Anais do Encontro sobre Teoria e Pesquisa em Ensino de Ciências: Linguagem, Cultura e Cognição - Reflexões para o Ensino de Ciências*: 95- 109. Belo Horizonte, MG: Fe-UFMG/UNICAMP.

SÁ, Celso Pereira. Representações sociais: o conceito e o estado atual da teoria. In: SPINK, Mary Jane (Org.) *O conhecimento no cotidiano*. As Representações Sociais na perspectiva da psicologia social. São Paulo: Brasiliense, 2004, p.19.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, Col. Primeiros Passos, 1988.
- SANTOS, M. de Fátima Souza. Representação social e a relação indivíduo sociedade. *Temas em Psicologia*; 1994, 3, 133.
- SAWAIA, Bader B. Representação e ideologia. O encontro desfeticizador. In: SPINK, Mary Jane (Org.) *O conhecimento no cotidiano*. As Representações Sociais na perspectiva da psicologia social. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 73.
- SCHUMACHER, Schuma; BRAZIL, Érico V. (Org.) *Dicionário Mulheres do Brasil de 1500 até a atualidade*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- SIRGADO, Angel Pino. O conceito de mediação semiótica em Vygotsky e seu papel na explicação do psiquismo humano. *Caderno CEDES*, ano XX n. 24, julho/2000.
- SOARES, Angélica. *O erotismo poético de Gilka Machado: um marco na liberação da mulher*. Rio de Janeiro, 1998. Mimeo.
- SPINK, Mary Jane P. O estudo empírico das Representações Sociais. In: SPINK, Mary Jane (Org.). *O conhecimento no cotidiano*. As Representações Sociais na perspectiva da psicologia social. São Paulo: Brasiliense, 2004, p.85.
- SPINK, Mary Jane. Desvendando as teorias implícitas: uma metodologia de análise das Representações Sociais. In: GUARESCHI, Pedrinho; JOVCHELOVITCH, Sandra (Org.) *Textos em representações sociais*. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 117.
- STEIN, I. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- THÉBAUD, Françoise. Introdução. In: FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle (Org.) *História das Mulheres*. Século XX. Porto: Afrontamento, 1991, p. 18.
- THOMASSET, Claude. Da natureza Feminina. In: FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle (Org.) *História das Mulheres*. A Idade Média. Porto: Afrontamento, 1991, p. 65.
- TODOROV, Tzvetan. Personagem. In: DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário das ciências da linguagem*. Trad. Antonio J. Massano *et al.* Lisboa: Dom Quixote, 1972, p. 271-76.
- VIGOTSKI, Leontiev. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- WAGNER, Wolfgang. Descrição, explicação e método na pesquisa das representações sociais. In: GUARESCHI, Pedrinho; JOVCHELOVITCH, Sandra (Org.) *Textos em representações sociais*. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 149.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

APÊNDICE

Apêndice 1

Relação de trabalhos sobre Gilka Machado

Nos anos 80: Nádia Battella Gottlieb (1982), em “Com dona Gilka Machado, Eros pede a palavra”, considerou duas perspectivas na poesia giliana: a de lapidar versos como se fossem cristais e a da denúncia social na poesia erótica. Joyce Anne Carlson-Leavitt (1989), em “Gilka Machado e Adélia Prado: duas poetisas brasileiras, visão da experiência feminina”, viu naquela a primeira poetisa brasileira feminista e nessa, a celebração do cotidiano feminino e do erotismo numa perspectiva sagrada. Lúcia Castello Branco e Ruth Brandão (1989), em “A (im) possibilidade da escrita feminina”, compararam Gilka Machado a Florbela Espanca, pela proximidade poética na dicção dessas “desvairadas” de seu tempo. A questão era verificar se a poesia diferente delas seria suficiente à identificação de uma fala feminina.

Nos anos 90: Sylvania Paixão (1991), em “A fala-a-menos”, analisou a poesia de Gilka como a fala de Eros na repressão ao desejo na poesia feminina. Nádia Battella Gottlieb (1995), com “Gilka Machado: a mulher e a poesia”, comparou rapidamente o tempo dessa poetisa ao de outras escritoras, defendendo que a poesia dela continua atual. Sylvania Paixão (1995), em “Gilka Machado e a esfera pública”, abordou a interferência pública na vida privada da mulher e destacou a poesia giliana de cunho social. Angélica Soares (1998), em “O erotismo poético de Gilka Machado: um marco na liberação da mulher”, enfatizou a construção do poema com base na antítese entre o desejo de liberdade da mulher e prisão da sociedade machista. Cristina Ferreira-Pinto (1998), em “A mulher e o cânon político brasileiro: uma releitura de Gilka Machado”, destacou a poesia giliana como expressão de uma percepção individual do mundo, comparativamente à percepção dominante. Joyce Anne Carlson-Leavitt (1999), com “Gilka Machado: a sua visão da musa como inspiração poética”, questionou sobre como encontrar a voz feminina autêntica, quando a poesia é considerada uma arte masculina que tem na musa sua inspiração?

A partir do ano 2000: Cleonice Nascimento Silva (2002), no artigo “Gilka Machado e Florbela Espanca: uma prática do donjuanismo feminismo”, discutiu a posição de vanguarda das duas poetisas. Maristela Figueiredo Lima (2005), com o artigo “Sintonias poéticas do aquí e do além-mar: Gilka Machado e Florbela Espanca”, procurou demonstrar similaridades literárias entre Gilka Machado e Florbela Espanca, em temas como o amor, o panteísmo e a

morte. Suzane Morais da Veiga (2007), em “O erotismo decadente: influências baudelairianas em Gilka Machado”, analisou a influência de Baudelaire na escrita de Gilka, para entender, na construção de seus poemas, os elementos que convergem o erotismo.

No âmbito da academia: Ana Paula Costa de Oliveira (dissertação, UFSC, 2002), “O sujeito poético do desejo erótico: a poesia de Gilka Machado sob a ótica de uma leitura estética e política feminista”; Cleonice Nascimento da Silva (Seminário Poesia e Gênero, C-FH/UFSC, 2002), “Gilka Machado e Florbela Espanca: contribuições e conflitos na esfera pública e na privada”; Soraia Maria Silva (tese, UnB, 2003), “O Texto do Bailarino: Eros Volússia e Gilka Machado - a Dança das Palavras”; Marcela Roberta Ferraro Ferreira (dissertação, UniCAMP, 2003), “Os desdobramentos de Salome : leitura da poesia erotica de Gilka Machado”; Aída Couto Pires (dissertação, UERJ, 2004), “A poesia da diferença feminina. Um estudo sobre a poesia de Gilka Machado e Delmira Agustini”; Jussara Neves Rezende (ensaio pós-graduação, FFLCH-USP, 2007), “A escrita do corpo: poemas eróticos de Florbela Espanca e Gilka Machado”; Juliano Carrupt do Nascimento (ensaio, s.d.), “A poética inovadora de Gilka Machado”.

ANEXOS

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

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

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

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

– Tu que irradiar pudeste os mais formosos poemas!
 – Tu que orquestrar soubeste as carícias supremas!

Dás corpo ao beijo, dás antera à boca, és um tateio de alucinação
 és o elastério da alma...Ó minha louca
 língua. Do meu Amor penetra a boca,
 passa-lhe em todo senso tua mão,
 enche-o de mim, deixa-me oca...
 -Tenho certeza, minha louca,
 de lhe dar a morder em ti meu coração!...

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

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

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

(MEU GLORIOSO PECADO)

FECUNDAÇÃO

Teus olhos me olham
longamente,
imperiosamente...
de dentro deles teu amor me espia

Teus olhos me olham numa tortura
de alma que quer ser corpo,
de criação que anseia ser criatura

Tua mão contém a minha
de momento a momento:
é uma ave aflita
meu pensamento
na tua mão.
Nada me dizes,
porém entra-me a carne a persuasão
de que teus dedos criam raízes
na minha mão.

Teu olhar abre os braços,
de longe,
à forma inquieta de meu ser;
abre os braços e enlaça-me toda a alma.

Tem teu mórbido olhar
penetrações supremas
e sinto, por senti-lo, tal prazer,
há nos meus poros tal palpitação,
que me vem a ilusão
de que se vai abrir
todo meu corpo
em poemas.

(*SUBLIMAÇÃO*)